



HAL
open science

Utopies symbolistes: fictions théâtrales de l'homme et de la cité

Anne Pellois

► **To cite this version:**

Anne Pellois. Utopies symbolistes: fictions théâtrales de l'homme et de la cité. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Stendhal - Grenoble III, 2006. Français. NNT : 2006GRE39051 . tel-01994591

HAL Id: tel-01994591

<https://hal.science/tel-01994591>

Submitted on 18 Apr 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.

Université Stendhal – Grenoble III

U.F.R de Lettres et Arts

THÈSE NOUVEAU RÉGIME

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ STENDHAL-GRENOBLE III

en Lettres et Arts

Présentée et soutenue publiquement le 16 octobre 2006

par

Anne PELLOIS

UTOPIES SYMBOLISTES :
FICTIONS THÉÂTRALES DE L'HOMME
ET DE LA CITÉ

(Tome I)

Directrice de Thèse :

Madame le Professeur Bernadette BOST

Membres du Jury :

Madame le Professeur Christine HAMON-SIRÉJOLS

Monsieur le Professeur Michel PIERSENS

Monsieur le Professeur Jean-Loup RIVIÈRE

Monsieur le Professeur Jean-Pierre SARRAZAC

Remerciements

Je remercie en tout premier lieu ma directrice Madame Bernadette Bost d'avoir accepté de diriger ce travail de doctorat pendant cinq ans, des grandes discussions que nous avons pu avoir et des précieux conseils de lecture qu'elle m'a prodigués. Je lui suis extrêmement reconnaissante de m'avoir suivie tout au long de ce travail avec bienveillance et efficacité, et tout particulièrement lors des derniers mois de rédaction.

Je remercie Madame Christine Hamon-Siréjols et Messieurs Michel Pierssens, Jean-Loup Rivière et Jean-Pierre Sarrazac d'avoir accepté de faire partie de mon jury.

Je remercie l'Université Stendhal-Grenoble III pour m'avoir permis d'effectuer ces travaux de thèse pendant cinq ans dans de bonnes conditions.

Je remercie Mireille Losco pour ses conseils toujours avisés, ses relectures, ses remarques exigeantes et les discussions amicales que nous avons eues sur un corpus qui lui est familier. Je remercie Bertrand Vibert pour les éclairages qu'il a pu m'apporter sur Villiers de l'Isle-Adam.

Je remercie Bertrand Goujon et Mathieu Picard, historiens de leur état, qui ont relu avec une grande attention toute la partie historique de mon travail, ainsi que Philippe Manevy, Sandra Dorr et Delphine Humilière pour leurs relectures attentives. Je remercie également Ronan Ludot-Vlasak pour ses remarques et ses conseils. Merci à Thibaut Fayner pour les passionnantes discussions théâtrales que nous avons partagées. Merci à mon frère Pascal pour la dernière ligne droite.

Je remercie Arnaud Pelfrène pour son aide amicale et patiente lors de l'élaboration de la bibliographie à l'aide du logiciel End Note, ainsi que Guillaume Odin pour son aide anglophone.

Je remercie Mélikah Abdelmoumen et Philippe Manevy pour leur aide sur la conception des annexes.

Je remercie l'association *En Scène !* et tous les amis qui y sont associés, pour m'avoir permis de garder le contact avec les réalités de la scène lors des différentes productions que nous avons eu le plaisir de mener à terme ensemble.

Je remercie mes parents Régine et Christian Pellois, qui m'ont soutenue tout au long de ces cinq années, tout particulièrement lors des étés studieux en Normandie. Je remercie les familles Odin et Walter (mères et fils) pour leur soutien à Lyon. Merci également aux Fisher, à mes colocataires et à tous mes amis qui ont supporté les hauts et les bas de mes pérégrinations symbolistes.

Notes de mise en forme :

Etant donnée l'ampleur du corpus, il nous était difficile de proposer, pour alléger l'appareil de notes, une liste d'abréviations correspondant au titre des œuvres étudiées. Nous avons cependant opté pour le système suivant : à chaque fois que nous effectuons l'étude suivie d'une œuvre, nous mentionnons en note l'édition de référence puis insérons dans le corps de texte les numéros de pages correspondant à cette édition. Dans le cas où deux versions de la pièce existent, principalement pour les pièces de Claudel, nous mentionnons par un I ou un II la version à laquelle nous faisons référence.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	3
SOMMAIRE.....	5
INTRODUCTION : CHAMPS DE BATAILLE.....	7
1^{ERE} PARTIE : ENTRE IDÉOLOGIE ET UTOPIE.....	35
CHAPITRE I : DECEPTION ET CONTESTATION.....	43
CHAPITRE II : L'ARTISTE DANS LA CITE : DE LA MARGINALITE AU SACERDOCE.....	119
CHAPITRE III : LA RENCONTRE DES JULES ET DES MAGES	185
2^{EME} PARTIE : MYTHE, HISTOIRE ET UTOPIE : FICTIONS RÉVOLUTIONNAIRES.....	263
CHAPITRE I : DU MYTHE REVOLUTIONNAIRE AU THEATRE DE LA REVOLUTION.....	273
CHAPITRE II : DU POLITIQUE AU LITURGIQUE : LA REVOLUTION RELIGIEUSE DE CLAUDEL.....	333
CHAPITRE III : HISTOIRE ET CIVILISATION : LA CROISADE DE L'ART CHRETIEN.....	407
CHAPITRE IV : L'INSURRECTION PAR LE VERBE	439
3^{EME} PARTIE : DU SUJET A LA FOULE : LE RÊVE SYMBOLISTE D'UN THÉÂTRE DE	
L'ESSENCE.....	503
CHAPITRE I : PSYCHE, LES « LOINTAINS INTERIEURS » ET « LES VOIX INDISTINCTES DE L'HOMME ».....	509
CHAPITRE II : LA MEDIATION DU SUJET	591
CHAPITRE III : UTOPIE THEATRALE	625
CONCLUSION : « FRONTISPICE D'UN DRAME IDÉAL »	683
BIBLIOGRAPHIE	703
INDEX.....	739
TABLE DES MATIÈRES	747

INTRODUCTION : CHAMPS DE BATAILLE

« Et c'est précisément parce qu'il y a fiction, invention, que nous nous *inventons* librement au-dessus des contraintes qui nous classifient et nous *prévoient*. »

Camille Mauclair,
Éleusis, causeries sur la cité intérieure

L'objet théâtral symboliste entretient avec la société de son temps des relations ambivalentes. A travers les pièces, les textes théoriques et les représentations, le mouvement symboliste questionne ces relations par une réflexion sur l'individuel et le collectif. Même s'il y produit « autre chose que du politique », « le théâtre advient dans l'espace du politique »¹, puisqu'il nécessite une assemblée théâtrale. Que le théâtre symboliste soit un théâtre d'avant-garde, réputé « impossible », confiné dans le livre ou dans les cénacles restreints des théâtres « d'à côté », ne change rien au fait que le mouvement symboliste a choisi de s'exprimer par le biais du texte théâtral et de la scène, délaissant au moins en principe l'espace du livre et du lecteur isolé pour s'adresser, même virtuellement, à une assemblée théâtrale.

C'est ce premier constat qui nous a donné l'envie d'en savoir un peu plus sur les relations que le théâtre symboliste entretenait avec son époque. Pour le moins conflictuelles, ces relations sont cependant beaucoup plus présentes qu'on ne le croit. La réinscription du théâtre symboliste dans son contexte socio-politique et historique révèle un discours sur le monde, dont la teneur et les modalités sont à interroger. Les relations entre l'individualité - héroïque, artiste ou intime - et la société - réelle ou fictive -, représentées dans les pièces ou soumises à réflexion dans les textes théoriques, ouvrent non seulement une réflexion d'ordre politique et idéologique, mais également d'ordre artistique et théâtral. Parce que le théâtre symboliste a rêvé les relations idéales du théâtre, de l'homme et de la cité, sans vraiment les réaliser, parce que la forme de son discours sur le monde est particulière, c'est en terme de fiction et d'utopie que nous envisagerons les relations qu'entretient ce théâtre avec le contexte socio-politique de son époque. Quelle est la teneur et la nature du discours symboliste sur la société de son époque ? Comment concilier individualisme militant et désir de communauté, élitisme artistique et rêve d'un public uni devant le spectacle de la beauté ? En quoi la forme théâtrale peut-elle apporter des réponses aux constats désabusés des artistes symbolistes face à leur temps ?

1. Jeux de mots : l'impossible définition

Que veut dire *symbolisme* ? Si l'on s'en tient au sens étroit et étymologique, presque rien ; si l'on passe outre, cela peut vouloir dire : individualisme en

¹ Denis Guénoun. *L'Exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre*. Marseille: Editions de L'Aube, 1992. P. 29.

littérature, liberté de l'art, abandon des formules enseignées, tendance vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre ; cela peut vouloir dire aussi : idéalisme, dédain de l'anecdote sociale, antinaturalisme, tendance à ne prendre de la vie que le détail caractéristique, à ne prêter attention qu'à l'acte par lequel un homme se distingue d'un autre homme, à ne vouloir réaliser que des résultats, que l'essentiel ; enfin, pour les poètes, le symbolisme semble lié au vers libre, c'est-à-dire démaillotté, et dont le jeune corps peut s'ébattre à l'aise, sorti de l'embarras des langes et des liens².

La définition que donne *a posteriori* Remy de Gourmont du symbolisme en fait un courant de réaction artistique et un art de liberté, dans une perspective profondément individualiste. Ces trois aspects permettent de lier l'ensemble du mouvement à son époque, et de définir plus précisément notre objet et notre champ d'étude.

Ces trois caractéristiques ferment dans un premier temps toute possibilité pour le symbolisme de se constituer en mouvement homogène. Pour Camille Mauclair, le symbolisme « n'a jamais existé », parce que ses auteurs ne se définissent qu'« opposés au naturalisme », « unis dans le dégoût de la littérature industrielle, de la presse boulevardière et incompétente »³. Pour Adolphe Retté, le symbolisme n'a été qu'« un groupement anarchiste toujours sur le point de se dissoudre », incapable de trouver un point « d'entente sur un programme accepté de tous »⁴. Le principe de liberté en art et l'individualisme ferment la porte à la fondation d'une école littéraire et rend difficile la délimitation du champ d'étude.

Cette double affiliation du symbolisme à un principe réactionnaire et à un principe anarchiste nous paraît pourtant extrêmement féconde à tous les niveaux, lorsqu'on le relie au champ social et politique. D'un point de vue idéologique, elle permet de dégager les opinions politiques des symbolistes, et de les apparenter soit à ce que l'historien Zeev Sternhell appelle la « droite révolutionnaire »⁵ si les auteurs associent révolution et réaction, soit au courant anarchiste et socialiste, s'ils se placent dans une logique révolutionnaire projective. L'identification précise des tendances idéologiques du mouvement symboliste, complexes et changeantes, nous permettra de les situer dans le contexte historique, social et politique du siècle finissant.

L'articulation du principe utopique, traditionnellement tourné vers l'avenir, à une idéologie de réaction et à une idéologie anarchiste est tout aussi féconde.

² Remy de Gourmont. *Le Livre des Masques, portraits symbolistes*. Paris: Mercure de France, 1921. [1896]. P. 8.

³ Camille Mauclair. *Servitude et grandeur littéraires*. Paris: Ollendorff, 1922. [6ème édition]. P. 47.

⁴ Adolphe Retté. *La Maison en ordre, comment un révolutionnaire devint royaliste*. Paris: Nouvelle Librairie nationale, 1923. P. 141.

⁵ Zeev Sternhell. *La Droite révolutionnaire, 1885-1914, les origines françaises du fascisme*. Paris: Seuil, 1978.

Traditionnellement projective, tournée vers le futur, l'utopie s'accorde mal avec une logique réactionnaire, tournée vers le passé. Cette contradiction fait toute l'originalité des constructions utopiques symbolistes, que ce soit à l'intérieur des fictions théâtrales ou dans le rêve d'un théâtre à venir. La relation entre l'utopie et l'anarchie est également intéressante. Hormis la rupture révolutionnaire qui préside aux deux entreprises, tout oppose le principe anarchiste au principe utopique. Individualiste, libertaire, rétif à toutes les normes et à toutes les lois, le mouvement anarchiste ne peut s'accorder avec la construction utopique. En effet, l'utopie cherche à fonder une société idéale dans un univers strictement normé, pour le bonheur de tous au détriment de la liberté de chacun, unanimisme qui contredit l'individualisme exclusif d'une certaine forme d'anarchisme. Sauf à voir dans l'individu tel que rêvé par les symbolistes le lieu même d'une utopie de l'homme, et dans le spectacle de ce dernier le fondement d'une communauté unie et régénérée⁶.

Notre propos ne relèvera ni de la sociologie, puisqu'il ne nous appartient pas d'étudier le champ de l'art, ses moyens de production et de diffusion, ou encore l'origine sociale de nos auteurs⁷, ni de l'histoire, même si le point de vue adopté sur la période et sur le courant nécessite une incursion dans ces deux domaines. Il s'agit de poser la question de l'origine du discours symboliste à l'égard de leur époque. D'où parlent-ils ? Depuis quel lieu ? Depuis quelle époque de référence ? Depuis quelle idéologie ? Loin d'être une fuite dans l'utopie qui interdit tout retour au réel, le rêve symboliste et sa modalité idéaliste apparaissent comme les instruments d'une rupture nécessaire avec l'ordre contemporain dans la réalité, la « délocalisation » fictionnelle d'une parole artistique sur l'environnement socio-politique. Le discours critique symboliste à l'égard de ces questions est toujours proféré depuis un lieu symboliquement séparé de la société, que ce soit depuis une position sociale marginale ou depuis le lieu théâtral même, à la fois central et excentré, partie intégrante de la vie sociale et profondément hétérogène, non seulement par son statut d'avant-garde mais par sa nature même, résolument détaché des modalités de représentation en vigueur. La

⁶ Pour plus de précisions sur les relations entre utopie et anarchie, voir l'excellent site de l'académie de Besançon : Michel Antony. *Ressources sur l'utopie, sur les utopies libertaires et les utopies anarchistes* [en ligne]. Dernière mise à jour, 13 juin 2006. [réf. du 15 mars 2006]. http://artic.ac-besancon.fr/histoire_geographie/new_look/Ress_thematiq/thematiq/utopies.htm.

⁷ Pour ces questions dans le domaine de la littérature française, voir Pierre Bourdieu. *Les Règles de l'art (Genèse et structure du champ littéraire)*. Paris: Seuil, Points Essais, 1998. [1992]. P. 206 et suiv. Pour la littérature belge, voir Paul Aron. *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*. Bruxelles: Labor, Archives du futur, 1985. Et notamment p.129 et suiv. pour un exemple de méthode de sociologie du champ.

posture anhistorique des symbolistes, par le recours au mythe et leur désir d'universalité, ménagent un espace-temps hétérogène à la société, un lieu à inventer, une « place vide d'où nous pouvons réfléchir à nous-mêmes »⁸, dont l'individualité symboliste, par sa radicale étrangeté, et l'espace théâtral, par son hétérogénéité, constituent les deux métaphores. Cet écart, propre à la démarche utopique, « qui n'est pas fuite et éloignement, mais rétablissement d'un point fixe, qui sert de point de vue sur ce qui est dans l'histoire »⁹, définit la démarche symboliste. En nous « distanciant de la réalité, en nous sortant de l'histoire » comme le fait l'utopie¹⁰, le théâtre symboliste donne la possibilité d'acquérir un point de vue extérieur par rapport à l'histoire qui la produit, d'en penser le déroulement et de lui opposer une alternative.

Notre étude s'attachera donc à envisager le mouvement symboliste au théâtre à la fois d'un point de vue littéraire, artistique et théâtral, mais également social, politique et historique, dans le souci de relier à son époque un courant d'avant-garde dont l'excentricité a souvent masqué les réflexions sociales. Cette hybridité définitionnelle explique l'intérêt que nous avons porté aux revues de l'époque¹¹. Sans chercher une illusoire exhaustivité, eu égard à la foisonnante activité éditoriale de la fin du siècle, nous avons cependant tenté de mettre en perspective un large éventail de revues. En dépouillant les revues symbolistes et décadentes de la première heure comme *La Vogue*, *Le Symboliste*, *Le Décadent*, et les grandes incontournables de la décennie comme *La Plume*, *La Revue blanche*, *L'Ermitage*, ou encore *Le Mercure de France*, nous avons pu dégager les opinions des auteurs sur des questions d'actualité et le débat artistique. La consultation de revues plus traditionnelles comme *La Revue des Deux-Mondes* ou *La Revue d'art dramatique* ont permis de situer la littérature symboliste par rapport à des courants esthétiques moins radicaux. La nécessité de prendre le pouls idéologique de la Troisième République afin de situer les auteurs par rapport aux questions d'actualité, nous a conduite vers la très institutionnelle et très républicaine *Revue bleue*, tandis que

⁸ Paul Ricœur. *L'Idéologie et l'Utopie*. Paris: Seuil, "La couleur des idées", 1997. P. 35.

⁹ Jean-Jacques Wunenburger. *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire*. Paris: Jean-Pierre Delarge, Encyclopédie universitaire, 1979. P. 157.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Dans sa thèse sur les écrivains anarchistes, Caroline Granier souligne le rôle majeur des petites revues de l'époque pour expliquer les relations entre le courant symboliste et l'idéologie anarchiste :

« Ainsi, l'évolution des petites revues a-t-elle eu pour effet à la fois un rapprochement réel - la prise de conscience, pour certains poètes symbolistes, du contexte social de l'époque, et pour les anarchistes, la fréquentation des avant-gardes littéraires - et un malentendu certain, né de l'amalgame entre révolution politique et révolution esthétique. »

Caroline Granier. « "Nous sommes des briseurs de formules". Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle ». Thèse de Lettres Modernes soutenue le 6 décembre 2003, sous la direction de M. le Professeur Claude Mouchard. Université Paris VIII. Disponible sur Internet : [http://raforum.apinc.org/rubrique.php3?id_rubrique=770].

les relations que le mouvement symboliste instaure avec l'anarchisme nous ont plongé dans *L'Endehors*. Enfin les revues qui proposaient dans leur titre même un lien manifeste entre le champ de l'art et le champ social, *L'Art social* et *Les Entretiens Politiques et littéraires*, ont été systématiquement dépouillées.

Le point de vue adopté sur le courant nous a également menée à porter une attention toute particulière aux écrits théoriques des auteurs envisagés, afin d'y trouver ces rêves de théâtre qui prolongent les textes dramatiques et en pensent les conditions de représentation.

Enfin, la perspective que nous adoptons sur le mouvement symboliste nous a conduite à adopter un corpus et des bornes chronologiques sensiblement différentes des autres études.

L'appartenance au mouvement symboliste de Joséphin Péladan, Jules Bois, Édouard Dujardin, Adolphe Retté, Pierre Quillard, Remy de Gourmont, Édouard Schuré, Saint-Pol-Roux et Maurice Beaubourg, n'est guère remise en cause par l'ensemble des études sur le mouvement symboliste. Nous avons par contre écarté un certain nombre d'auteurs ou de pièces traditionnellement affiliés au mouvement symboliste. Ainsi de Jean Lorrain, André-Ferdinand Hérold, Gabriel Trarieux, François Coulon et Francis Vielé-Griffin, que nous n'avons pas ou peu pris en compte dans notre travail, non pas que nous leur déniions leur appartenance au symbolisme, mais parce qu'ils représentent le versant le plus littéraire du mouvement. L'idéalisme symboliste et ses stratégies de fuite dans des univers imaginaires de légendes et de contes de fées ont déjà été largement traités par Sophie Lucet dans ses travaux de thèse¹². En privilégiant l'aspect féerique et le théâtre du livre, elle radicalise l'opposition symboliste à l'égard de la modernité, dont l'analyse du *Songe de la Belle au Bois* de Trarieux, qui développe le « motif d'une belle inapte au monde moderne et qui choisit de se rendormir en tournant le dos à une réalité décevante »¹³, est représentatif. Les pièces de cette sorte offrent peu de références au monde contemporain de leur écriture, puisqu'elles ont décidé justement de s'en détacher totalement. Cette exclusion ne nous a pas empêché de faire référence ponctuellement à ces textes ou à ces auteurs lorsque l'étude le nécessitait.

¹² Sophie Lucet. « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du 19ème siècle ». Thèse Nouveau Régime sous la direction de Jean de Palacio, Lettres Modernes, Université de Paris IV, Sorbonne, hiver 1996-1997.

¹³ Id., p.181.

Nous avons par contre inclus dans notre corpus et largement exploité les premiers drames de Claudel¹⁴. Les thématiques abordées par ces pièces offrent des similitudes indéniables avec les options adoptées par les autres auteurs symbolistes, même si, en réconciliant le ciel et la terre par la métaphore de l'arbre, il donne au symbolisme une dimension nouvelle qui dépasse la simple réaction au naturalisme¹⁵. Ces pièces offrent un des meilleurs exemples de perméabilité du champ politique et du champ artistique, tout en restant pour nous dans une esthétique indéniablement symboliste. Lugné-Poe, dans ses Mémoires¹⁶, classe incontestablement Claudel parmi les auteurs symbolistes. Lorsqu'il rend compte de la représentation de *L'Image* de Beaubourg en 1894, comme étant « le manifeste attendu par les symbolistes au théâtre », il en juge par contre sévèrement la facture, et évoque Claudel comme le modèle du dramaturge symboliste¹⁷.

Nous avons également inclus dans notre corpus *Les Cuirs de Bœufs*¹⁸ de George Polti, non pas que nous considérons cette pièce comme relevant strictement de l'esthétique symboliste, quoiqu'elle y soit apparentée par bien des aspects, mais parce que, contemporaine par exemple de *La Dame à la Faulx*¹⁹ de Saint-Pol-Roux en 1899, elle nous permet d'établir un lien avec des formes théâtrales qui ne relèvent pas directement du symbolisme tout en assumant parfaitement l'héritage.

Le cas Villiers mérite également d'être examiné, parce qu'ils n'appartiennent pas au cadre temporel que nous avons choisi, à savoir la France de 1890 à 1900. Si l'étude d'*Axël*²⁰ de Villiers de l'Isle-Adam est tout à fait légitime dans le cadre d'un corpus symboliste et ouvre en quelque sorte la décennie par sa publication posthume en 1890, celle de *La Révolte* en revanche est plus difficile à justifier, parce qu'elle est bien

¹⁴ Nous nous inscrivons en ce sens contre l'optique de Sophie Lucet, qui voit dans *Tête d'Or* la fin des errements symbolistes au théâtre et le dépassement de ses contradictions.

¹⁵ L'évolution des différentes versions de *La Jeune Fille Violaine* jusqu'à *L'Annonce faite à Marie* nous incite également à voir dans le premier théâtre de Claudel une lente mais sûre évolution vers le dogme catholique et sa représentation. Tant que son théâtre n'est pas totalement « verrouillé » dès le début par cette idéologie, il nous paraît répondre à l'esthétique et aux thématiques proprement symbolistes.

¹⁶ Aurélien Lugné-Poe. *La Parade: Souvenirs et impressions de théâtre*. Paris: Gallimard, 1930-1931-1932. tome I: *Le Sot du tremplin*; tome II: *Acrobaties* (1894-1902); tome III: *Sous les étoiles* (1902-1912).

¹⁷ Il rejette toute possibilité de représentation, non pas parce que Claudel n'appartient pas au mouvement, mais en raison de son côté « trop monstrueux pour la misère [des] ressources » du théâtre. (*Acrobaties*, op. cit., p. 71).

¹⁸ George Polti. *Les Cuirs de bœuf, un miracle en 12 vitraux, outre un prologue invectif*. Paris: Mercure de France, 1899.

¹⁹ Saint-Pol-Roux. *La Dame à la faulx*. Jacques Goorma (éd.). Mortemart: Editions Rougerie, 1979. [1899].

²⁰ Auguste Villiers de l'Isle-Adam. *Axël*. In: *Œuvres Complètes, II*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex, et al. (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. [1890]. P. 432-677.

antérieure à la période qui nous occupe²¹. Cette pièce nous a néanmoins paru intéressante à étudier dans le cadre de notre étude, parce qu'elle est reprise en 1896 à l'Odéon et qu'elle s'inscrit dans une problématique de réception intéressante. La vénération que l'ensemble du mouvement symboliste vouait à Villiers de l'Isle-Adam, érigé en modèle, achève de justifier l'étude de ces pièces sortant du cadre chronologique.

Enfin, l'étude de deux dramaturges belges, Maurice Maeterlinck et Émile Verhaeren, pourrait paraître incongrue dans un travail qui met en relation le champ littéraire et le contexte socio-politique particulier de la France fin de siècle. Nous justifions ce choix d'abord par l'extrême contiguïté des questionnements, mise en lumière par l'étude de Paul Aron, entre les symbolistes belges et français, sur les relations de l'art et du social²², ainsi que par les liens privilégiés que ces auteurs ont avec la France. *Les Aubes*²³ d'Emile Verhaeren est étudié à la lumière de l'idéologie socialiste que la pièce véhicule, et apparaît comme un contrepoint intéressant aux idéologies réactionnaires de droite développées par la plupart des autres auteurs. Quant au corpus maeterlinckien, il offre à notre étude une réflexion sur la question de l'âme qui permet de mieux cerner cette utopie de l'homme que le mouvement oppose à l'image négative du citoyen de la Troisième République.

Le choix des bornes chronologiques mérite également d'être commenté. Les relations entre le mouvement symboliste et l'anarchisme culminent autour de la décennie 1890. Gardons le détail de l'analyse pour le corps de notre travail, et retenons par contre la notion de perméabilité entre le champ du politique et le champ du littéraire que la notion d'anarchisme induit. En confrontant le théâtre symboliste à la marche du monde, il nous est apparu que les préoccupations « sociales » des symbolistes, avec toutes les précisions et les précautions que ce terme appelle, étaient beaucoup plus importantes qu'il n'y paraissait. L'art, pour Paul Aron, devient « art social » à partir du moment où « un discours politique se superpose à celui des formations artistiques, tout en respectant leurs formes, leur relief particulier »²⁴. A ce moment-là, « les lois du champ littéraire gardent leur efficacité propre, mais elles tendent à s'exprimer dans les termes du champ politique »²⁵. La période 1890-1900 répond à cette définition de l'art

²¹ Auguste Villiers de l'Isle-Adam. *La Révolte*. In : *Œuvres Complètes, I*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex, et al. (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. [1870].

²² Aron. *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*. Op. cit.

²³ Emile Verhaeren. *Les Aubes*. Bruxelles: Librairie A. Deman, 1898.

²⁴ Aron. *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*. Op. cit., p. 162.

²⁵ Ibid.

social. La contamination du champ littéraire par le champ politique trouve un parfait exemple dans la conjonction de l'anarchisme et du symbolisme à partir de 1891. Uri Eizensweig²⁶ fait de cette conjonction, plus qu'un simple thème de la littérature symboliste, un véritable principe de structuration, qui allie étroitement esthétique, idéologie et représentation²⁷. Les positions anarchistes des symbolistes évoluent au cours du siècle, disparaissent chez certains auteurs, se radicalisent chez d'autres, mènent au culte du héros ou à sa disparition, interrogent dans tous les cas la relation conflictuelle au sein d'une société entre le principe individuel et le principe collectif, réflexion qui atteint son apogée au moment de l'Affaire Dreyfus. L'anarchisme apparaît donc comme le vecteur de deux tendances du courant symboliste : d'une part il représente cette superposition du champ littéraire, et plus particulièrement théâtral, et du champ politique. D'autre part, « l'intrusion de l'anarchie dans la littérature », en « préconisant l'individualisme à outrance »²⁸, est le symptôme d'une réflexion qui parcourt l'ensemble du théâtre symboliste et en constitue peut-être le paradoxe le plus complexe : la difficile conciliation de l'individualisme idéologique et artistique et des visées collectives du mouvement en matière théâtrale.

1890 ne pose guère de problème lorsqu'il s'agit d'étudier le symbolisme au théâtre. C'est en effet la date de la fondation du Théâtre d'Art, et le début du Théâtre symboliste sur la scène. La période 1890-1897 est à juste titre considérée par Dorothy Knowles comme la « période héroïque du théâtre symboliste »²⁹, celle où l'existence des scènes réelles, et notamment celle du Théâtre de l'Œuvre, permet l'expérimentation plus ou moins heureuse des théories théâtrales. En 1897, Lugné-Poe rompt officiellement avec le mouvement symboliste, en montant *Ubu Roi* de Jarry. Jacques

²⁶ Uri Eizensweig. *Fictions de l'anarchisme*. Paris: Christian Bourgois, 2001.

²⁷ En 1903, Henry Mazel signe un article dans le *Mercure de France* intitulé « Les temps héroïques du symbolisme ». Il estime dans cet article que « le symbolisme est mort de l'intoxication politique ». Par politique, Mazel n'entend pas le sens premier, qui a trait à la *Polis*, la Cité, mais bien le sens plus restreint d'opinion politique et partisane. La rencontre du symbolisme et de l'anarchisme a pour lui signé la mort du mouvement. Il risque même un parallélisme avec la génération de 1830, et date la mort du romantisme de sa rencontre avec les luttes partisans de l'époque :

« Toutes proportions gardées, il en fut un peu de même pour notre génération ; les faits divers assez bruyants d'un nommé Ravachol suffirent pour substituer chez beaucoup d'entre nous de vagues frénésies révolutionnaires au souci de beauté qui seul les avait jusqu'alors hantés. Quelques-unes de nos jeunes revues devinrent autrement combattives, et leur cri ne guerre ne fut plus l'art pour l'art. »

Voir Henri Mazel. « Les temps héroïques du symbolisme ». *Le Mercure de France*. Octobre -décembre 1903. P. 666-674.

²⁸ Adolphe Retté. *Au Pays des lys noirs, souvenirs de jeunesse et d'âge mûr*. Paris: Pierre Téqui, 1913. P. 3.

²⁹ Dorothy Knowles. *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*. Paris: Droz, 1934. P. 102.

Robichez³⁰ et Sophie Lucet voient dans cette rupture la fin du théâtre symboliste. Notre travail s'étendra néanmoins jusqu'au tournant du siècle. L'extension des bornes chronologiques traditionnelles du théâtre symboliste dans l'histoire littéraire nous permet d'un point de vue idéologique d'examiner le comportement de nos auteurs au moment de l'Affaire Dreyfus. Il nous permet également d'un point de vue théâtral d'établir la jonction entre le théâtre symboliste et le mouvement de « renaissance dramatique » et de « rénovation théâtrale » qui apparaît à partir de 1901³¹. Notre propos est de montrer justement qu'il n'y a pas rupture mais continuité entre le théâtre symboliste et l'idée d'un théâtre dont la visée sociale est à définir³². La limite de 1900 est parfois elle aussi transgressée, notamment par la seconde version de *La Jeune Fille Violaine* qui date de 1901, ou par la mention d'un certain nombre d'écrits théoriques, notamment ceux de Schuré et du Sâr Péladan, jusqu'en 1908. Ces écrits permettent une mise en perspective de l'époque par les auteurs mêmes, et marquent l'évolution du théâtre symboliste vers des formes qu'il contenait en germe. Encore une fois, il apparaît assez peu tenable de délimiter une date stricte pour marquer la fin d'un mouvement littéraire. 1900 représente pour nous la notion de « tournant du siècle », plus qu'une réelle date butoir qu'un événement particulier viendrait justifier.

La décennie envisagée comme champ d'étude constitue à nos yeux le moment le plus pertinent à tous les points de vue (historique, sociologique, politique et artistique) pour aborder le théâtre symboliste dans une perspective nouvelle, dont il s'agit maintenant d'éclairer les modalités.

2. Jeux utopiques

L'étude du théâtre symboliste à la lumière du principe utopique paraît dans un premier temps convenue, si l'on prend en considération le caractère irréalisable propre à toute utopie, compte tenu de la fortune de ce mouvement sur les planches et de sa réputation de « théâtre impossible »³³. Lorsque Sophie Lucet étudie le théâtre des

³⁰ Jacques Robichez. *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Pœ et les Débuts de l'Œuvre*. Paris: Editions de l'Arche, 1957.

³¹ Lucet. « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du 19ème siècle ». Op. cit., p. 24.

³² Ce découpage chronologique nous permet également d'inclure une étude sur l'attitude du mouvement symboliste à l'égard de l'Affaire Dreyfus, qui nous paraît tout à fait significative pour analyser les relations qui s'instaurent entre l'artiste et le politique.

³³ Nous reprenons ici le titre d'un colloque qui a eu lieu à l'Université Stendhal en 2001. *Impossibles Théâtres, XIXe - XXe*. Bernadette Bost, Bertrand Vibert, et al. (éd.). Grenoble: Editions Comp'Act, 2005.

symbolistes dans la perspective de l'écrit, elle en fait un théâtre rêvé, un « théâtre à venir, placé hors d'atteinte comme une utopie »³⁴, parce qu'il reste la plupart du temps dans l'espace du livre et de la théorie : « rêvant d'un théâtre de rêve, les symbolistes n'auraient fait que rêver le théâtre »³⁵. Le théâtre symboliste apparaît bien comme une construction imaginaire qui reste du domaine du littéraire. Mireille Losco, adoptant quant à elle une perspective plus théâtrale dans son étude sur *La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste*, cherche à dégager de l'entreprise symboliste « l'élaboration d'une scène nouvelle, fût-elle utopique »³⁶. Au regard des réalisations scéniques, rares et peu concluantes en terme de réception hors des cénacles symbolistes, il apparaît clairement que ce rêve de théâtre est resté en grande partie du domaine du virtuel.

Les symbolistes eux-mêmes ont tendance à rejeter dans un avenir plus ou moins lointain la réalisation du théâtre tel qu'ils le conçoivent, en opposition avec le théâtre de leur temps. Jacques Robichez estime d'ailleurs que les entreprises du Théâtre d'Art et du Théâtre de l'Œuvre ne comblent pas parfaitement les attentes des auteurs symbolistes français. Édouard Schuré parle toujours d'un « théâtre de l'avenir »³⁷, malgré ses propres tentatives dramatiques. Jules Bois attend quant à lui l'avènement d'une « scène enfin initiatrice »³⁸. Le théâtre symboliste ne semble trouver de réalisation complète que dans l'espace du livre et de la théorie. Ces conceptions théâtrales n'ont guère trouvé de réalisations à la hauteur de leurs aspirations. En ce sens, le théâtre symboliste est resté pour une bonne part une fiction de théâtre.

Défini essentiellement comme un théâtre de « réaction idéaliste », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Dorothy Knowles, le théâtre symboliste se pense en termes de rupture et de fuite par rapport au monde qui lui est contemporain, empruntant les caractéristiques de la construction utopique. Le rejet du scientisme et du naturalisme, en matière de perception et de représentation du monde, l'oriente vers une fuite idéaliste

Actes du colloque "Impossibles Théâtres" organisé du 11 au 13 juin 2001 par l'Université Stendhal-Grenoble III. P. 131-141.

³⁴ Lucet. « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du 19ème siècle ». Op. cit., p. 21.

³⁵ Sophie Lucet. « Les pourfendeurs du succès: échos de la croisade "symboliste" à L'Ermitage ». *Littérature et Nation*. Juin 1991, 6, 2ème série. Actes du colloque "Théâtre à succès vers 1900" organisé à l'Université de Tours, François Rabelais du 22 au 24 septembre 1990. P. 57-82.

³⁶ Mireille Losco. « La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste ». Thèse nouveau régime sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Institut d'Etudes Théâtrales, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, mai 1998. P. 9.

³⁷ Edouard Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Paris: Librairie académique Perrin, 1926. P. 115.

³⁸ Jules Bois. « Notes nouvelles sur le drame ésotérique ». In: *La Porte héroïque du ciel*. Paris: Librairie de l'art indépendant, 1894. P. 81-84. Ce texte est reproduit en annexe.

hors du monde réel. L'idéalisme d'auteurs comme Villiers de l'Isle-Adam, Jules Bois ou Édouard Dujardin est indéniable et témoigne d'un refus de la réalité. Considérée comme irréalisable, l'utopie est pensée comme un principe de disjonction radicale entre la réalité anthropologique et sociale et la construction fictionnelle qui en découle. Dans *L'Idéologie et l'Utopie*, Paul Ricœur fait de l'utopie l'expression d'une « attitude schizophrénique envers la société »³⁹. Elle est « à la fois une manière d'échapper à la logique de l'action par une construction extérieure à l'histoire, et une forme de protection contre toute espèce de vérification par une action concrète »⁴⁰. La disjonction spatio-temporelle effectuée par le principe utopique entre l'univers de référence et la fiction l'autorise « à éviter toute confrontation avec les difficultés réelles d'une société donnée »⁴¹. Débarrassé des contingences de la réalité, l'espace utopique peut se déployer dans toute son idéalité. Cette caractéristique du mouvement a fait l'objet de sévères critiques, y compris de la part de symbolistes de la première heure, comme Adolphe Retté. Dans *La Plume* du 15 janvier 1898, il en fait des artistes qui « se désintéressèrent de l'humanité » :

Tous leurs efforts tendirent à imaginer une région nébuleuse, crépusculaire, où n'habitent que des rois mélancoliques, phraseurs et couverts de pierreries, des héros casqués de vermeil pourchassant d'intangibles chimères, des chevaliers fluets et grelottants, des troubadours sous le balcon de princesses sataniques, des sirènes gélatineuses, des pâtres roucouleurs.⁴²

L'évolution du mouvement est pour lui terminée parce que les symbolistes « se sont confinés, de parti-pris, dans la Tour d'Ivoire ; ils ont fermé les yeux au spectacle donné par l'époque ; ils se sont interdits les préoccupations sociales ». Parce qu'il « s'inventa des paradis chimériques – il oublia la terre ».

Espace de fuite, le théâtre symboliste partage également avec l'utopie une volonté de rupture par rapport au monde contemporain. Cette dynamique s'apparente à l'énergie révolutionnaire, sans pour autant se confondre avec elle. Lorsque Mona Ozouf, analyse les relations entre la révolution et ses principes utopiques, elle pose une distinction entre le fait révolutionnaire, qui s'inscrit dans l'histoire, qui appelle « à la transformation du réel », et le principe utopique, qui « est une fuite hors du réel », « une rêverie pauvre et partielle, enfermée dans l'illusion d'une petite colonie autarcique »,

³⁹ Ricœur. *L'Idéologie et l'Utopie*. Op. cit., p. 17.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Id., p. 38.

⁴² Adolphe Retté. « La jeune littérature ». *La Plume*. 15 janvier 1898, n° 210. P. 33-37.

une « rêverie archaïque »⁴³. Cette opposition, classique depuis que Marx l'a formulée, entre l'efficacité révolutionnaire et la stérilité utopique, s'adapte fort bien à une partie du mouvement symboliste. Cette fuite dans un autre monde, ce refus de la réalité, cette tension vers l'universel, ont pour conséquence, aux yeux d'une partie de la critique, un refus de l'histoire, exprimé par le recours très fréquent au mythe⁴⁴, au légendaire et au mystère⁴⁵, ou à l'absolu⁴⁶, seuls capables de lutter contre l'impermanence, la décadence et la corruption. Fuite, refus du réel, rupture, apparaissent communs au théâtre symboliste et à la dynamique utopique. « Chimérique », il oppose au monde contemporain matérialiste un monde de légende et d'idéalité, un « moyen-âge de pacotille »⁴⁷, une image inversée du monde moderne. La « décevance [sic] du vrai »⁴⁸ pousse les symbolistes à se réfugier dans un idéalisme renaissant, qui apparaît comme la reconnaissance d'une « vertu salutaire aux mirages de l'art »⁴⁹. Si les symbolistes partagent avec Platon le refus de voir dans le monde réel le lieu de la vérité des essences, ils s'en éloignent par la défense acharnée de l'art, refuge des amateurs du beau et du vrai dans un monde désenchanté. Mireille Losco fait d'ailleurs du « réenchantement du monde »⁵⁰ le désir fondamental du mouvement symboliste. En réinventant l'espace et le temps, le théâtre symboliste s'attaque aux fondements même du réel. C'est ce que Sandrine Schiano-Bennis appelle « l'apanage bovaryque », c'est-à-dire l'utilisation de « tout procédé d'invention du réel, dont la présomption est de tenter d'asservir le monde à son imaginaire »⁵¹.

Mais il est possible, au regard des autres aspects de la création utopique, de nuancer cette première approche, et surtout d'ouvrir une autre voie à côté de cette

⁴³ Mona Ozouf. *L'Homme régénéré (essais sur la Révolution française)*. Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque des histoires, 1989. P. 212.

⁴⁴ Gisèle Marie. *Le Théâtre symboliste. Ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs*. Paris: Nizet, 1994.

⁴⁵ Lucet. « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du 19ème siècle ». Op. cit., p. 20: « Les symbolistes entendent détourner le théâtre de la scène sociale et de la réalité contemporaine pour le ramener à l'essentiel » c'est-à-dire, faire un théâtre qui « doit être mythique ou légendaire, évoquer le mystère du monde et de l'âme humaine au-delà des apparences de la réalité vulgaire », « servir une réflexion philosophique sur le sens de l'aventure humaine ».

⁴⁶ Losco. « La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste ». Op. cit., p. 12: en faisant de l'idéalisme symboliste « le désir de réinventer un lieu du monde qui soit immuable, à l'écart du paradigme évolutionniste et de la loi d'impermanence », Mireille Losco rend compte de cette tentative de se couper résolument du réel. Les symbolistes cherchent à faire du théâtre l'espace capable d'accueillir la « sauvegarde d'un absolu dans un monde voué de part en part à la corruption et à la dénaturation ».

⁴⁷ Retté. *Au Pays des lys noirs, souvenirs de jeunesse et d'âge mûr*. Op. cit., p. 2.

⁴⁸ Sandrine Schiano-Bennis. *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*. Paris: Champion, Romantisme et modernité, 1999. P. 27.

⁴⁹ Id., p. 250.

⁵⁰ Losco. « La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste ». Op. cit., p. 9.

⁵¹ Schiano-Bennis. *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*. Op. cit., p. 251.

stratégie de fuite dont l'idéalisme est le symptôme le plus flagrant. Si l'on considère la construction utopique comme l'outil d'une protestation à l'égard de la société qui l'a vu naître, celle-ci suppose un discours critique sur la réalité sociale et politique. Le mouvement symboliste n'est connu ni pour son implication dans le siècle ni pour ses positions idéologiques progressistes, ce qui semble l'éloigner encore plus d'une pratique utopique telle que le début du XIX^e siècle l'a expérimentée à travers les figures de Fourier ou de Saint-Simon. De même, si l'on cherche dans les fictions dramatiques symbolistes l'équivalent de *L'Île aux esclaves* de Marivaux, il est difficile d'y trouver une construction utopique à proprement parler, entendue comme alternative au monde réel de l'ordre de l'idéal, fondée sur une réorganisation imaginaire d'un espace socio-politique complet. La pièce qui, dans notre corpus, s'en rapprocherait le plus, serait *La Ville*⁵² de Paul Claudel, dont le troisième acte est essentiellement dévolu à la description minutieuse de nouvelles institutions civiques sur le modèle catholique. Nous verrons que d'autres pièces proposent une alternative à la société fin de siècle, selon des modalités qu'il nous faudra définir.

L'aspect « pathologique » de l'utopie⁵³, c'est-à-dire sa propension à fuir hors du réel, est nuancée par l'idée qu'elle entretient obligatoirement des relations d'ordre idéologique avec le monde qui lui est contemporain. Une des fonctions de l'utopie est en effet de saper les fondements de l'idéologie garante de la légitimité de l'autorité existante. L'« excentricité de l'imagination utopique » permet de lutter contre la « pathologie de la pensée idéologique », qui ne parvient pas à concevoir un ailleurs⁵⁴. L'utopie est donc à la fois un « échappatoire » et « l'arme de la critique »⁵⁵. Plutôt que de penser systématiquement le théâtre symboliste comme une fuite hors de la réalité sociale de son temps, il est possible de voir dans cette dynamique de rupture un outil de protestation face à un état de fait jugé insatisfaisant, mais également la production d'un discours d'ordre utopique, qui propose une alternative à la réalité existante et dépasse la simple fin de non-recevoir.

En ce sens, l'utopie s'apparente à « un instrument de lecture critique de l'ordre historique dont elle est contemporaine », elle « met en scène l'envers du monde pour mieux faire saisir l'imperfection et l'insatisfaction de l'endroit »⁵⁶. Elle apparaît comme

⁵² Paul Claudel. *La Ville*. In: *Théâtre I*. Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1992. [1ère version : 1893 ; 2ème version : 1901]. P. 303-490.

⁵³ Ricœur. *L'Idéologie et l'Utopie*. Op. cit., p. 16 et suiv.

⁵⁴ Id., p.38.

⁵⁵ Id., p. 394.

⁵⁶ Wunenburg. *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire*. Op. cit., p. 157.

une « camera obscura », c'est-à-dire « une technique de photographie en négatif du monde, projetant dans l'espace artificiel du livre l'image inversée de l'espace historique et vécu ». L'espace utopique, c'est l'espace qui cherche à « mettre fin au monopole du Même par la confrontation avec l'Autre »⁵⁷. C'est la création d'une alternative à l'autre mode de représentation de la société qu'est l'idéologie. Même constat chez Raymond Trousson, qui nuance l'idée initiale que l'utopie opère une « rupture avec le réel », pour préférer instaurer entre utopie et réalité un rapport de « correction, rectification »⁵⁸. En ce sens, on peut avancer que l'utopie est « par essence *historique*, puisqu'elle est déterminée dans ses rapports avec la réalité »⁵⁹. Pratique « à la fois collective et projective » pour Louis Marin, l'utopie entretient avec l'idéologie une relation remarquable : « elle est une critique idéologique de l'idéologie dominante »⁶⁰. Il nous appartiendra de définir plus précisément dans la première partie de notre travail l'idéologie qui sous-tend la critique symboliste à l'égard de la société et du pouvoir républicains de la fin du siècle. Les aspects « collectif » et « projectif » de l'utopie devront être questionnés à la lumière des opinions individualistes et, sinon passésistes, du moins fortement tributaires d'un passé idéalisé, de la majeure partie du mouvement⁶¹. Ne pourrait-on voir dans les fictions symbolistes l'élaboration d'une sorte d'utopie à l'envers, dont la teneur individualiste et libertaire répondrait par son excentricité contestataire à la montée de la masse ?

L'atemporalité recherchée des symbolistes, leur refus de prendre en compte l'historicité et le progrès, synonyme de décadence, pour lui préférer l'universalisme associé à la nostalgie d'un passé à retrouver, n'en font pas pour autant un mouvement qui se refuse à prendre en compte les réalités socio-politiques de son époque, fût-ce dans le domaine exclusif de l'art, exclusivité que le choix du théâtre tend naturellement à infléchir vers un questionnement social, et que le principe utopique permet de nuancer. C'est parce que nous ne voulons pas tomber dans le piège que Pierre Bourdieu

⁵⁷ Id., p.159.

⁵⁸ Raymond Trousson. *Voyages au pays de nulle part, histoire littéraire de la pensée utopique*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1999. [3ème édition revue et augmentée]. P. 14.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Louis Marin. *Utopiques: jeux d'espaces*. Paris: Minuit, Critique, 1973. P. 10.

⁶¹ En faisant de l'espace théâtral un espace hybride, c'est-à-dire une contestation à la fois mythique et réelle de l'espace contemporain, on pourrait, à l'instar de Michel Foucault, remplacer le terme d'utopie par celui d'« hétérotopie », afin de marquer la spécificité de l'utopie théâtrale par rapport à l'utopie descriptive. Nous estimons que le terme d'utopie porte intrinsèquement cette hybridité entre fiction et réalité, et permet de garder la notion de lieu non situable, qui ne se définit pas uniquement par son hétérogénéité, mais également par son absence. Pour plus de précisions sur le terme d'« hétérotopie », voir Jean-Pierre Sarrazac. *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*. Paris: Circé, Penser le théâtre, 2000. P. 148.

a justement souligné dans *Les Règles de l'art*, qui consiste, en « voulant sortir de la lecture interne de l'œuvre ou de l'histoire interne de la vie artistique », à procéder « à la mise en relation directe de l'époque et de l'œuvre, l'une et l'autre réduite à quelques propriétés schématiques, sélectionnées pour les besoins de la cause »⁶², que nous avons recours au principe utopique, notion littéraire qui a le mérite de jeter, de par sa nature même et sa relation avec le discours idéologique, un certain nombre de ponts entre le champ artistique et le champ socio-politique. L'objet théâtral est également un objet intermédiaire entre ces deux champs. La notion de champ établie par Pierre Bourdieu nous permet, à sa suite, de « dépasser l'opposition entre lecture interne et analyse externe, [...] traditionnellement perçues comme inconciliables »⁶³. Le théâtre symboliste, sans sortir du champ de l'art, tient un discours sur la société de son temps, société qu'il met en fiction à l'aide du principe utopique. Paul Aron spécifie bien que la relation entre le champ politique et le champ littéraire ne peut en aucun cas être de l'ordre de la transposition, l'autonomie du champ littéraire interdisant toute démarche en ce sens⁶⁴. Le recours au principe utopique permet d'instaurer une distance, un écart entre les deux champs de la société et de l'art, écart nécessaire à l'exercice de la critique. Eminemment littéraire, il maintient dans le domaine fictionnel le discours socio-politique des symbolistes.

En 1882, dans le programme du Salon de la Rose+Croix, Péladan déclarait qu' « il existe un parallélisme synchronique entre les idées et les œuvres d'un siècle, ses pensées et ses actes, son art et sa philosophie, sa poésie et sa religion », reflet de « l'âme d'une époque »⁶⁵. Il est ainsi possible faire de l'œuvre d'art un « signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est aussi le symptôme »⁶⁶, qui n'appartient pas exclusivement au champ de l'art. L'œuvre d'art « énonce une pulsion expressive que la mise en forme imposée par la nécessité sociale du champ tend à rendre méconnaissable ». C'est peut-être Dujardin qui exprime le mieux la nature du mode d'expression du symbolisme à l'égard du monde qui lui est contemporain :

Le littéraire est un esprit qui perçoit les choses au travers des verres colorés, et ce qu'il perçoit, il le perçoit sous la couleur de ses bécicles, c'est-à-dire littérairement. C'est une déviation, oui, une transformation, une transposition de la sensation ; certes, une infirmité, mais qu'est l'art, sinon un monstrueux dévoûment [sic] de la réalité habituelle et une infirmité ? Dès lors n'est-il pas nécessaire que ce

⁶² Bourdieu. *Les Règles de l'art (Genèse et structure du champ littéraire)*. Op. cit., p. 336.

⁶³ Id., p.339.

⁶⁴ Aron. *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*. Op. cit., p. 224.

⁶⁵ Joséphin Péladan. *Salon de la Rose+Croix. Règles et monitoires*. Paris: Rose+Croix, 1891. P. 13.

⁶⁶ Bourdieu. *Les Règles de l'art (Genèse et structure du champ littéraire)*. Op. cit.,p. 16.

littérateur exprime littérairement des sensations que d'autres auraient eues picturales ou musicales et qu'il aura littéraires. Ainsi son langage s'agrandira, et en outre des élémentaires littéraires, dans ses phrases il y aura, non des visions ni des musiques, mais le reflet, l'écho, la correspondance de toute cette vie ; son âme d'artiste comprendra la complétude de la sensation, mais son âme de littérateur la littérariserà, et c'est ainsi qu'il verra et sentira, comme il pense, littérairement. [...]

Ne sera-ce point le sommet du fictif, et de l'art – cette vie plus intense que la vie réelle créée dans la vie à côté de la réalité – et ne sera-ce point un suprême accomplissement de cet idéal d'intensification des sensations, cette réduction de la sensation à un mode de sentir unique⁶⁷.

Loin de ne proposer que des « visions » personnelles détachées de la réalité, le littérateur offre à son public « le reflet, l'écho, la correspondance de toute cette vie ». Le « sommet du fictif » est donc de créer une « vie plus intense que la vie réelle créée dans la vie à côté de la réalité », qui en universalise paradoxalement les principes alors qu'elle est le fruit d'une perception singulière. Le principe utopique effectue ce nécessaire « pas de côté » qui permet de « quitter son point de vue », et d'entrer dans ce que Caroline Granier appelle « l'imaginaire social »⁶⁸. Dans sa thèse sur la littérature anarchiste, elle redéfinit la démarche utopique de la manière suivante : l'utopie est envisagée « non plus comme un projet de société idéale, mais comme un espace imaginaire – fictionnel – où peut se dire une parole qui ne peut exister ailleurs »⁶⁹.

Prendre le principe utopique comme un mode de relation avec le monde nous permet alors d'envisager le théâtre symboliste autrement que comme une fuite hors du réel, et de questionner les relations qu'il entretient avec la société qui lui est contemporaine, en réinscrivant le mouvement dans des considérations d'ordre politique et sociologique, alors même qu'il a toujours été perçu comme étranger à ces problématiques. Les « utopies symbolistes » entendues comme des « fictions théâtrales » ouvrent donc à la fois sur l'étude du discours que l'ensemble du mouvement tient sur la société de son temps, sur le discours interne aux fictions dramatiques qui proposent une alternative au monde réel et à l'homme du XIX^e siècle, et sur une utopie théâtrale qui penserait les modalités, les enjeux et la place d'un théâtre idéal. La relation entre le principe utopique et le théâtre symboliste est ainsi envisagée selon deux points de vue, un point de vue interne aux fictions dramatiques, et un point de vue externe, qui

⁶⁷ Edouard Dujardin. « Considérations sur l'art wagnérien ». *La Revue wagnérienne*. Août 1887. P. 153-188.

⁶⁸ Granier. « "Nous sommes des briseurs de formules". Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle ». Op. cit., voir la conclusion intitulée « Quitter son point de vue ».

N.B. : Comme cette thèse est un document électronique, la pagination n'est pas la même selon les navigations que l'on adopte dans le document. Nous avons donc préféré mentionner les parties auxquelles nous nous référons, plutôt que les pages.

⁶⁹ Id., introduction : « Le rôle de l'utopie dans la fiction ».

analyse le théâtre tel que réalisé ou rêvé par les symbolistes comme une construction utopique.

Le rêve synthétique des symbolistes, qui va de pair avec leur prétention à l'universel, s'inscrit parfaitement dans les caractéristiques totalisantes de l'utopie. Selon Paul Ricœur, la mentalité utopique nous offre « un tableau immédiatement perceptible ou du moins une sorte d'ensemble directement intelligible de significations »⁷⁰, l'utopie proposant le tableau global d'une réalité rêvée. Face à une « approche partielle et morcelée des événements et des situations », les auteurs symbolistes rêvent d'une « image globale de la réalité »⁷¹, qui va de pair avec le besoin de faire de l'institution théâtrale un espace de rassemblement. Le discours utopique apparaît alors comme « le simulacre de la synthèse », « un discours qui met en scène et donne à voir une solution imaginaire, ou plutôt fictive, des contradictions »⁷².

Reste que l'ambivalence du principe utopique, caractérisé tout autant par la fuite hors du monde que par son engagement contestataire, apparaît de prime abord engendrer une irréductible contradiction, qui débouche sur l'opposition de deux idéologies artistiques, l'art pour l'art et l'art social.

3. Jeux de perspectives : « Le vain problème de l'art pour l'art, qui n'est qu'un malentendu »⁷³

Si l'utopie entretient avec le réel par le biais de l'idéologie un rapport de ressemblance en creux, elle n'interdit pas, par le biais de la stricte disjonction spatiale, l'autonomie de sa création. Cette relation toute particulière que l'utopie instaure avec son univers de référence nous permet de résoudre l'apparent paradoxe de notre entreprise (étudier le mouvement symboliste en regard de la société contemporaine), alors même que l'ensemble de la critique en a fait jusqu'à présent un mouvement idéologiquement autarcique.

Envisageant le point de vue de l'utopiste sur la société de son temps, Raymond Trousson approfondit la définition de l'utopie en en faisant un prétexte au retrait du monde et un principe compensatoire pour celui qui la crée. « La création d'une utopie – c'est-à-dire d'un monde tel qu'il devrait être – trahit un sentiment d'échec dans

⁷⁰ Ricœur. *L'Idéologie et l'Utopie*. Op. cit., p. 361.

⁷¹ Ibid.

⁷² Marin. *Utopiques: jeux d'espaces*. Op. cit., p. 9.

⁷³ Camille Mauclair. *Eleusis, causeries sur la cité intérieure*. Paris: Perrin, 1894. P. 103.

l'adaptation au monde tel qu'il est »⁷⁴. La position de l'utopiste est une position de mal être dans la société de son temps. S'opposant à la figure de « l'homme d'action [qui] tentera de réformer ce monde, de changer l'ordre des choses, d'exercer une pression sur l'histoire », l'utopiste « ne croit pas en l'efficacité de son action personnelle », et apparaît comme « incapable d'une action concrète »⁷⁵. Cette attitude de retrait de l'artiste face au monde réel, perceptible dans la vie et l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam ou du Sâr Péladan, date pour Bénichou de la désillusion de 1848, qui amène les écrivains à établir le domaine de « l'esprit dans le dégoût du réel et des hommes et dans une contemplation amère de l'inaccessible »⁷⁶. L'artiste s'érige alors « en clergé bafoué et distant », met en place un « sacerdoce négatif », et instaure un écart de plus en plus infranchissable entre le champ de l'art et le champ du réel⁷⁷. La figure de l'artiste prométhéen, créateur de mondes et grand agitateur, incarnée par Victor Hugo, ne fait plus office de modèle. En rupture avec la période romantique, l'artiste fin de siècle « désavoue l'activisme outrancier généralisé et refuse logiquement d'endosser le rôle romantique de l'artiste engagé et productif »⁷⁸. Rejetant « le caractère euphorique et utopique de l'action et de l'écriture », il n'a plus l'impression d'être capable de changer le monde, de proférer une parole ou un écrit susceptible, sinon de transformer, du moins d'influencer le champ social et politique, comme cela était le cas au début du siècle. Le temps des artistes révolutionnaires est bel et bien révolu, la théorie de l'art pour l'art semble en avoir signé la disparition.

La fiction utopique n'a alors d'autre fonction positive face au monde réel que sa fonction compensatoire :

Exclu de la lutte active, il se retranche dans l'abstrait, choisit d'effacer le réel pour le reconstruire en pensée, de créer un monde conforme à ses désirs. A la fois lucide et chimérique, sa position est une position de retrait, son comportement est compensatoire⁷⁹.

Voilà qui rend bien compte de la position des symbolistes telle qu'on l'a définie jusqu'à présent à l'égard de la société dont ils sont les contemporains. Le sentiment d'exclusion, de non appartenance à la société de la fin du XIX^e siècle, le refus de s'engager

⁷⁴ Trousson. *Voyages au pays de nulle part, histoire littéraire de la pensée utopique*. Op. cit., p. 13.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Paul Bénichou. *L'école du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. Paris: Gallimard, 1992. P. 18.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Elise Radix. « L'homme Prométhée vainqueur au XIX^e siècle ». Thèse nouveau régime sous la direction de Claude Foucart, Université Jean Moulin, Lyon III. 2001. P. 380.

⁷⁹ Trousson. *Voyages au pays de nulle part, histoire littéraire de la pensée utopique*. Op. cit., p. 13.

directement dans les débats socio-politiques, caractérisent de prime abord le mouvement symboliste : « la « Tour d'Ivoire » a été vraiment pour [les symbolistes] une réalité habitable », « indifférents au souci de faire constater la validité d'un ensemble d'idées par la ratification du public »⁸⁰. L'artiste symboliste n'exerce sa lucidité sociale et politique que pour juger et rejeter une société qu'il estime en pleine décadence. Bien plus, le monde n'a de valeur que représenté par une individualité artiste exceptionnelle. Dans *L'Enquête* de Jules Huret en 1891, Remy de Gourmont prône la nécessité d'une « observation exacte » du monde uniquement si celle-ci est soumise au but ultime du symbolisme idéaliste, à savoir « la refabrication artistique de la vie »⁸¹. D'où un subjectivisme radical, accompagné d'un individualisme non moins radical, deux éléments que la critique a souvent interprétés comme le signe de l'impossibilité, pour les symbolistes, d'aborder les questions d'ordre collectif, qu'elles soient sociales, politiques ou même artistiques. L'idéalisme considère le monde comme « une matière presque amorphe qui n'arrive à la forme et à la vraie vie que dans le cerveau », sans pour autant « nier rigoureusement le monde extérieur »⁸². Il signe l'avènement de l'expression de l'individualisme dans l'art, et apparaît en ce sens comme incompatible avec l'élaboration d'une pensée collective. Les symbolistes se réfugient dans le domaine artistique, dans le culte du moi et des fictions qu'il est capable de produire. Est-ce à dire que l'exclusivité du domaine artistique entraîne obligatoirement la négligence d'une parole sur le monde et ses réalités socio-politiques ? Et que le culte du moi condamne toute parole de l'ordre du collectif ?

Il est possible de nuancer la scission radicale instaurée jusqu'à présent par la critique entre le champ socio-politique et le champ de l'art dès qu'il s'agit du mouvement symboliste, et de voir dans « l'insularité » du mouvement, non pas tant un refus catégorique des questions sociales et politiques, qu'une manifestation de ce que Pierre Bourdieu analyse comme l'accession à l'autonomie du champ littéraire et artistique à partir du milieu du siècle.

L'argument de l'art pour l'art n'est pas l'apanage des symbolistes. La constitution du champ littéraire et artistique en champ autonome par rapport au champ du pouvoir, dominé par la classe bourgeoise (une des cibles préférées des sarcasmes de nos auteurs), passe par la nécessaire affirmation d'un art dégagé des contraintes économiques et politiques. L'artiste se doit de lui rendre « un culte désintéressé », en

⁸⁰ Mauclair. *Servitude et grandeur littéraires*. Op. cit., p. 47.

⁸¹ Jules Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: José Corti, 1999. [1891]. P.165.

⁸² Id., p. 166.

faisant preuve d'un juste « mépris de la basse réclame qui condamne les commerçants de lettres »⁸³. Le mépris avéré des symbolistes pour le monde contemporain est du même ordre que celui de Baudelaire et de Flaubert au milieu du siècle (analysé par Pierre Bourdieu), ou que celui de Victor Hugo (analysé par Florence Naugrette), qui craignait la récupération de l'art par le philistinisme bourgeois⁸⁴. Autant d'écrivains que l'on a par ailleurs rarement analysés comme déconnectés de leur époque. Ce mépris du monde contemporain « n'a pas peu contribué à favoriser la rupture avec le monde ordinaire qui est inséparable de la constitution du monde de l'art comme un monde à part, un empire dans un empire »⁸⁵, et à constituer le champ littéraire tel que nous le connaissons aujourd'hui comme champ autonome par rapport au pouvoir. Ce qui ne veut absolument pas dire que le champ littéraire et artistique se coupe définitivement de son époque. La défense acharnée de l'art pour l'art apparaît comme le symptôme d'une nécessaire autonomisation du champ. « Le programme de l'art pour l'art est non un retranchement dans la tour d'ivoire, mais la garantie de son indépendance »⁸⁶. Dans son étude sur le symbolisme belge et ses relations avec le mouvement socialiste, Paul Aron définit l'idéologie de l'artiste comme se nourrissant de « la croyance en la pureté mythique de l'art qui, prétend-on, n'a rien à voir avec les exigences morales, les réalités économiques, les lois mondaines et, bien entendu, les enjeux sociaux »⁸⁷, alors même qu'elle constitue une posture revendicative par rapport à l'environnement social de l'artiste et un questionnement radical sur la place de l'art. Le « dogme infrangible » de l'indépendance de l'artiste, farouchement défendu en une période où le pouvoir économique prend le pas sur toute autre forme de pouvoir, a masqué tout un aspect du discours symboliste en prise avec son époque.

La forme théâtrale des productions symbolistes ajoute à cette « insularisation » préalable du champ de l'art. Dans son ouvrage intitulé *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*, Jean-Pierre Sarrazac conduit ses analyses du théâtre contemporain selon une double perspective. A partir de l'aventure du TNP, il interroge les notions de théâtre populaire et de théâtre public, entendus comme la possibilité de produire un théâtre de qualité pour une part de plus en plus grande du public. De cette question

⁸³ Retté. *La Maison en ordre, comment un révolutionnaire devint royaliste*. Op. cit., p. 147.

⁸⁴ Florence Naugrette. *Le Théâtre romantique (histoire, écriture, mise en scène)*. Paris: Seuil, Points essais, 2001. P. 72.

⁸⁵ Bourdieu. *Les Règles de l'art (Genèse et structure du champ littéraire)*. P. 103.

⁸⁶ Granier. « "Nous sommes des briseurs de formules". Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle ». Op. cit., voir « L'art pour l'art, ou la résistance à l'intention didactique : Versifier Karl Marx ou Kropoktine »

⁸⁷ Aron. *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*. Op. cit., p. 129.

découle naturellement la question de la relation que peut instaurer le théâtre avec son environnement socio-politique, et de la nécessité pour le théâtre, « pour donner la réplique au monde, pour donner corps à sa critique de la société », de « proclamer son insularité »⁸⁸ par rapport au réel. En faisant du théâtre symboliste un « théâtre absolu », détaché des contingences de l'espace et du temps⁸⁹, Mireille Losco l'inscrit dans une logique qui l'apparente à la logique utopique et corrobore l'image d'un théâtre autonome par rapport à la question extrêmement idéologique de la représentation⁹⁰. La rupture avec le monde réel est telle qu'elle tente de réinventer un espace et un temps qui lui sont propres. Les caractéristiques mêmes de l'espace théâtral, hétérogène à l'espace réel⁹¹, permettent de le rapprocher de l'espace utopique, caractérisé par la rupture, l'isolement et l'insularité, tout en soulignant sa paradoxale historicité : « les jeux d'espace que produit la pratique utopique constituent son mode d'être historique, la forme historique de son historicité »⁹². Espace disjoint par nature du monde réel, que le statut d'avant-garde sépare un peu plus du monde qui lui est contemporain, la scène symboliste apparaît comme la meilleure illustration de cette prise d'autonomie du champ de l'art par rapport au social.

4. Jeux de société : l'art social

Lorsque Jacques Robichez cherche à définir le théâtre symboliste et ses présupposés, il oppose deux clans parmi les défenseurs du théâtre nouveau : ceux qui refusent totalement de prendre en considération la vie moderne, alors que d'autres en font la matière même de leurs drames⁹³. Certes, la majorité des pièces que nous étudions se placent soit dans un passé plus ou moins lointain (de l'Antiquité à la Révolution, en passant par un Moyen-Âge de légende), soit dans un espace-temps indéfini. Certes, les symbolistes tendent à nier de toutes les manières la validité du progrès et de

⁸⁸ Sarrazac. *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*. Op. cit., p. 56.

⁸⁹ Losco. « La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste ». Op. cit., p. 17.

⁹⁰ La question de l'utopie a été peu abordée au théâtre, qui n'apparaît pas comme le lieu privilégié de l'élaboration d'une construction utopique. Pourtant, « l'insularité » de la scène se prête assez bien à toute une série de réflexions sur les relations que peut entretenir la scène, espace de la fiction, avec la salle, espace du réel, dans un art éminemment social qui nécessite la co-présence de ces deux champs de la production artistique. Une thèse est en cours à l'Université de Caen depuis 2003, intitulée « L'utopie, le théâtre et le politique », par Cédric Leboucher.

⁹¹ Cette discontinuité est revendiquée par le mouvement symboliste contre l'esthétique naturaliste dont l'attitude vériste instaure la continuité de ces espaces.

⁹² Marin. *Utopiques: jeux d'espaces*. Op. cit., p. 10.

⁹³ Robichez. *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Pœ et les Débuts de l'Œuvre*. Op. cit., p. 177 et suiv.

l'historicité, tenus pour responsables de l'état de décadence humaine et sociale, pour lui préférer la permanence rassurante des mythes et du passé. Du manifeste de Moréas en 1886⁹⁴ au tournant de la décennie 1890, les symbolistes expriment, de conserve avec les décadents, un refus systématique du social et du politique au nom de l'art pour l'art.

Cependant, le refus catégorique de prendre en compte ces questions au début du mouvement laisse la place, à partir des années 1890-1891, à un questionnement sur les modalités et la définition d'un « art social ». Ces questionnements vont de pair avec la volonté de conquérir la scène. Les symbolistes « partent à l'assaut de la scène, avec la volonté tenace de s'emparer de la citadelle qu'est le théâtre de l'époque »⁹⁵. C'est également à partir de 1890 que s'ouvre la période militante du symbolisme, pendant laquelle les auteurs vont partir en croisade contre le théâtre à succès et tenter une rénovation théâtrale, dont les visées sociales ont été oubliées. Loin de se cantonner à un rôle purement réactionnaire du point de vue strictement artistique (en ce qu'il s'oppose à la fois à un autre courant littéraire et à un certain type de représentation du monde, que nous appellerons « scientiste »), le théâtre symboliste s'inscrit dans son époque et dans les débats sociaux et politiques qui l'ébranlent. L'aventure de la scène symboliste ne s'arrête pas à la rupture de 1897. Elle trouve un certain nombre de prolongements dans le débat qui s'ouvre au tournant de la décennie sur la nécessité, la nature et les modalités d'un art social, et plus particulièrement pour notre propos, d'un théâtre social.

La notion de « théâtre social » connaît un essor sans précédent dans l'histoire du théâtre lors de la dernière décennie du siècle. Il n'est bien évidemment pas envisageable de faire du théâtre symboliste un théâtre social au sens politique ou partisan du terme. Il est cependant indéniable que la question, loin d'être évacuée par le symbolisme, est présente dans l'établissement d'un projet de théâtre qui rêve, sur les traces du théâtre grec, le rassemblement de la communauté autour du foyer théâtral.

Lorsqu'Émile de Saint-Auban⁹⁶ retrace l'histoire de « l'idée sociale au théâtre » dans l'ouvrage du même nom paru en 1901, il commence par en donner une définition extrêmement large :

Je ne voudrais pas que mon titre promît plus que je ne tiens. Une complète histoire de l'idée sociale au théâtre serait une encyclopédie. Elle embrasserait tous les peuples et tous les temps. Elle raconterait la lutte, le progrès, le recul, la

⁹⁴ Jean Moréas. « Un manifeste littéraire. Le Symbolisme ». *Le Figaro*. 18 septembre 1886.

⁹⁵ Lucet. « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du 19ème siècle ». Op. cit., p. 64

⁹⁶ Émile de Saint-Auban a été l'avocat de Jean Grave, fondateur du *Révolté* en 1883, lors du Procès des Trente en août 1894, qui met fin à la vague des attentats anarchistes en France.

défaillance, la chimère, l'erreur, la désillusion des siècles, la genèse et l'échec des systèmes, l'origine des secousses qui rudoient l'humanité, les rires aristophanesques et les rires rabelaisiens, les verbes rétrogrades, les gâtés révolutionnaires, la satire qui empoisonne Socrate, l'ironie qui guillotine Louis XVI, le joyeux irrespect des Beaumarchais, la gravité sacerdotale des Dumas, tout ce qui, raisonneur ou railleur, plaide, anarchise, tolstoïse, mine, sape, édifie une société⁹⁷.

Ainsi illustrée, la notion de théâtre social s'adapte à tout théâtre qui s'érige contre l'idéologie dominante, et partant au théâtre symboliste tel que nous cherchons à le redéfinir à travers la notion d'utopie et par ses relations avec l'anarchisme. Mais la définition plus restreinte du théâtre social dans le contexte contemporain que le critique propose en fait à la fois « un acte de révolte et un acte de foi »⁹⁸, et l'inscrit dans une idéologie socialiste. Pour lui, le drame social

interroge le travail du siècle, sa fièvre son effort, sa rancœur, sa fatigue, les formes les plus récentes de l'illusion, de l'appétit, l'égoïste sagesse des uns, l'anarchique impatience des autres, le douloureux tumulte de l'usine, l'implacable âpreté du capital. Emu des cris que l'on perçoit lorsqu'on écoute, il sort des boudoirs où d'inutiles intrigues se dénouent sur les sofas, regarde par la fenêtre, voit passer la multitude, celle qui peine, qui s'irrite, qu'on opprime, qu'on égare, qu'on flatte et qu'on rudoie, et lui fait signe de monter⁹⁹.

Ainsi apparaît la confusion très répandue entre théâtre social et théâtre socialiste.

Lorsque Paul Aron retrace succinctement, dans son ouvrage consacré au mouvement symboliste belge, l'histoire du théâtre social en France à la fin du XIX^e siècle¹⁰⁰, il entretient dans un premier temps cette confusion. Il ajoute que l'histoire du théâtre social ne doit rien au mouvement symboliste. Il part d'Antoine, qui esquisse l'idée d'un théâtre populaire à partir de l'établissement d'un nouveau répertoire, la construction de salles confortables et des tarifs bon marché. Puis il aborde les tentatives de *La Revue d'art social*, qui gauchit la notion de théâtre social en créant un théâtre socialiste et ouvrier dont la première représentation a lieu à Paris en 1893. Il évoque la fondation en 1895 du Théâtre du Peuple par Maurice Pottecher à Bussang, et le cycle des pièces révolutionnaires de Romain Rolland, qui s'ouvre en 1899 avec *Danton*. Il rappelle enfin la campagne de la très traditionnelle *Revue d'Art dramatique*, de 1897 à 1900, pour un théâtre qui prône l'élargissement du public. Ce dernier exemple redonne

⁹⁷ Emile de Saint-Auban. *L'Idée sociale au théâtre*. Paris: Stock, 1901. P. 4.

⁹⁸ Id., p. 14.

⁹⁹ Id., p. 22.

¹⁰⁰ Paul Aron. *La Mémoire en jeu, une histoire du théâtre de langue française en Belgique*. Bruxelles: Théâtre National de Belgique, 1995. P. 57.

à l'expression « théâtre social » une autonomie par rapport à l'idéologie socialiste. C'est ce dernier sens qui nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de notre étude.

Le théâtre social pourrait se définir comme une volonté de prendre en compte une portion de plus en plus large du public, afin d'en faire une institution civique centrale. La définition plus restreinte du théâtre social comme théâtre socialiste ne nous intéressera que dans sa relation avec l'idée anarchiste. Les opinions politiques des symbolistes, qui, sauf exceptions¹⁰¹, véhiculent une idéologie de droite, éliminent la définition socialiste. Leur mépris pour le public et leur goût avéré pour les cénacles restreints et un public choisi devraient même nous interdire de leur associer l'idée de théâtre social. Pourtant, malgré les réalisations peu concluantes, il nous est apparu indéniable que le mouvement symboliste tentait de repenser la place du théâtre dans la cité, et cherchait à lui redonner une fonction centrale, qui influencerait sur l'ensemble d'une communauté idéalement refondée autour du spectacle de la beauté.

C'est encore une fois la théorie des champs qui nous permet de surmonter cet apparent paradoxe. Paul Aron espère, au terme de son étude sociologique du terrain artistique belge, « rendre compte du fait, à première vue paradoxal, que des auteurs soucieux de préserver l'autonomie de leur art se soient réclamés de l'art social »¹⁰². Le parallèle qu'il fait avec la France montre dans un premier temps que les notions d'art social et d'art pour l'art s'opposent : « depuis la Révolution de 1848 en France, l'influence du mouvement social sur l'art est pensée dans le cadre d'un débat sur l'utilité sociale des réalisations artistiques »¹⁰³. Ainsi s'opposent la « Tour d'Ivoire » de l'art pour l'art et « le concept d'art social [qui] sert de catalyseur aux réactions diverses suscitées par l'isolement des artistes ou l'égoïsme qu'on leur impute ». Deux types d'œuvres s'opposent également dans ce contexte, « celles qui participent à l'amélioration de la vie sociale et celles qui prétendent n'obéir qu'au seul critère de la Beauté »¹⁰⁴, débat soulevé au milieu des années 1890, auquel les symbolistes se confrontent.

La notion d'art social revêt, au fil de ces débats, une ambiguïté à la fois difficile à manier et extrêmement riche, qui ouvre deux perspectives. L'art social doit remplir

¹⁰¹ Seules deux pièces dans notre corpus semblent répondre de l'idéologie socialiste à proprement parler, *Le Fumier* de Saint-Pol-Roux et *Les Aubes* d'Émile Verhaeren. On peut également associer à cette définition la pièce d'Adolphe Retté, *La Forêt bruissante*, plus anarcho-socialiste que socialiste.

¹⁰² Aron. *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*. Op. cit., p. 130.

¹⁰³ Id., p. 123.

¹⁰⁴ Id., p. 124. L'histoire littéraire oppose d'ailleurs traditionnellement naturalisme et symbolisme au nom de cette distinction.

deux exigences non exclusives : « celle d'un enrichissement de l'art au contact de la vie sociale et celle de la modification de la vie sociale au moyen de l'art »¹⁰⁵. L'analyse qu'entreprend Gustave Kahn en 1902 des évolutions du mouvement symboliste dans son ouvrage *Symbolistes et Décadents*, rend parfaitement compte de ces interrogations à l'intérieur du mouvement symboliste, et de l'évolution du mouvement à l'égard des questions sociales. L'auteur pose dans un premier temps la « parfaite imperméabilité des masses populaires vis-à-vis de la littérature de nos aînés »¹⁰⁶. Le constat de la disjonction manifeste des masses et de l'art en amène un second : « [...] l'art devait être social », il devait « négliger les habitudes et les prétentions de la bourgeoisie », pour s'adresser « en attendant que le peuple s'y intéressât, aux prolétaires intellectuels, à ceux de demain, pas à ceux d'hier »¹⁰⁷. En refusant le public bourgeois, le mouvement symboliste se tourne vers un public idéalement « populaire », qu'il voudrait régénérer au spectacle de la beauté. Ce refus du public bourgeois s'inscrit de nouveau dans la prise d'autonomie du champ de l'art à l'égard du pouvoir économique que la classe montante de la société républicaine incarne parfaitement. L'acharnement de l'artiste symboliste à l'égard du bourgeois peut fort bien s'interpréter comme une autre manifestation du phénomène observé par Pierre Bourdieu. Le choix du peuple comme image du public idéal contre celui du public bourgeois fait du choix de l'art social le paradoxal garant de la préservation de l'autonomie du champ de l'art. D'où la nécessité pour le mouvement symboliste de « comparer [son] développement particulier à la marche du monde », que Kahn résout par la nécessité de donner « une prééminence à l'art social, mais sans rien aliéner des droits de la synthèse et du style »¹⁰⁸.

La caractéristique majeure des tentatives sociales des symbolistes dans le domaine théâtral est la difficile, voire paradoxale, conciliation entre l'exaltation de la liberté individuelle et l'aspiration au collectif, le plus souvent résolu par le recours au religieux. Ce paradoxe a sans doute masqué pendant longtemps les aspirations communautaires des symbolistes en matière théâtrale, mais il ne nous paraît pas insurmontable. L'exaltation de l'individualité (artiste ou héroïque) et de la subjectivité prend un tout autre sens à partir du moment où elle est érigée, même virtuellement, en spectacle. En adoptant ce double point de vue interne et externe, dont nous avons parlé

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Gustave Kahn. *Symbolistes et décadents*. Paris: Mercure de France, 1902. P. 32.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Id., p. 70.

plus haut par rapport à l'objet théâtral symboliste, il est possible de penser de manière complémentaire et non plus exclusive, cette apparente opposition.

Certes, l'utopie théâtrale symboliste sort rarement du livre, volontairement dans le cas extrême de Mallarmé ou involontairement pour tous les auteurs qui se sont confrontés non sans douleur à la réalité de la scène. Néanmoins, de la même manière que Mireille Losco étudie la façon dont « la scène symboliste s'était élaborée pour une large part à l'intérieur des textes »¹⁰⁹, nous nous proposons de chercher, dans l'espace des textes dramatiques et des textes théoriques, les signes de l'élaboration d'un projet théâtral à visée sociale au sens large, tourné vers un public idéalement populaire. La visée universelle et synthétique de ce théâtre est de constituer autour du spectacle de l'individu une communauté consciente d'elle-même, de son identité et de sa valeur, une fois libérée de l'asservissement de la vie moderne.

5. Jeux de pistes

C'est sur le mode de la variation des points de vue que nous nous proposons d'explorer le théâtre symboliste dans ses relations avec les questionnements sociaux, politiques, artistiques et théâtraux de son époque.

Le premier moment de notre étude s'attachera à remettre en perspective le mouvement symboliste au théâtre et son époque afin de déceler les répercussions que les grands débats idéologiques de la fin du siècle ont pu avoir sur ses conceptions artistiques et sur les fictions théâtrales. L'artiste symboliste apparaît excentré par rapport aux débats politiques, position qu'il déplore tout autant qu'il revendique. Cette position décalée, extérieure, n'interdit cependant pas la prise de parole et la contestation de l'idéologie dominante, dont le signe le plus visible est le lien profond qui s'établit entre anarchisme et symbolisme. La posture critique de l'artiste symboliste passe à la fois par une vindicte politique et sociale, aisément décelable dans les œuvres non fictionnelles, les articles des petites revues, conférences, préfaces et postfaces, mais également dans les pièces de théâtre. Si l'idéologie anarchiste prend en charge l'exaltation de l'individu, l'appel au religieux, dans une société tournée de plus en plus vers la science et la laïcité, constitue le versant collectif de la pensée symboliste. Insatisfait par le spectacle de la collectivité républicaine ou nationale, l'artiste symboliste rêve d'une véritable communion artistique dans le culte de la Beauté.

¹⁰⁹ Losco. « La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste ». Op. cit., p. 21.

Le second axe de notre réflexion étudiera dans quelle mesure les fictions théâtrales symbolistes proposent une alternative d'ordre utopique à la société, à partir des dysfonctionnements qu'ils y ont constatés. Les pièces opposent à la représentation naturaliste du monde et de l'homme tels qu'ils sont, la représentation symboliste de l'individu et de la cité tels qu'ils devraient être. Le mouvement de cette étude partira des pièces qui font le plus explicitement référence à la réalité, dans lesquelles la dialectique du mythe et de l'histoire propose une réflexion intéressante sur la mise en fiction de problématiques de l'époque, dans une perspective révolutionnaire. L'appel à la reconstitution d'une communauté religieuse au cœur de la cité permet de mettre en place le rêve d'un théâtre à la fois civique et liturgique, qui marque l'ambivalence de constructions utopiques faisant appel à des structurations passées plus que projectives. Enfin, l'exaltation du pouvoir de la fiction et la représentation d'une révolution d'ordre artistique, portées par des héros du verbe, poussent dans ses ultimes conséquences l'élaboration d'une utopie d'un nouveau genre, sise au cœur de l'individu, dont la conjonction de la question du lieu et de celle de l'identité achève de rendre compte.

Le troisième moment de notre étude cherchera à rendre compte de la démarche que l'on pourrait presque qualifier de « pédagogique » du mouvement symboliste. Les dramaturgies de l'âme et du sujet, qui extériorisent la représentation de l'intériorité humaine sur l'espace de la scène, nous sont apparues comme le point d'aboutissement des fictions symbolistes de l'homme, tout autant que le soubassement d'une réflexion sur la place du théâtre dans la cité et ses modalités idéales. Investi d'une mission éducatrice, régénératrice, le théâtre tel que rêvé par les symbolistes apparaît comme le foyer de rassemblement idéal d'une communauté enfin unie autour du spectacle de sa grandeur, spectacle médiatisé par le regard singulier de l'artiste.

1^{ère} PARTIE : ENTRE IDÉOLOGIE ET UTOPIE

« Le drame est une révélation humaine, une occasion de liberté, un jaillissement multiple des expressivités, rêve, éloquence, plastique, appareil décoratif – un cérémonial en un mot, une des grandes conjonctures où se peut réfugier la pompe, bannie de nos temps utilitaires. »

Camille Mauclair,
Éleusis, causeries sur la cité intérieure.

Introduction

Il faut surtout voir dans l'anarchisme intellectuel une manière de refuser le jeu politique et républicain, au nom d'une politique utopiste d'un autre type¹.

Les historiens datent traditionnellement de 1885 la fin de l'époque fondatrice de la République, qui correspond à la chute du ministère Ferry. La crise du 16 mai 1877, puis la démission de Mac Mahon en 1879, avaient déjà écarté pour un temps la menace de restauration du pouvoir royal. En 1885, la République n'est plus un régime révolutionnaire mais un régime bien établi qui cherche de nouvelles orientations. Pourtant, cette même année ouvre une ère d'instabilité gouvernementale, et les tensions sociales, quatorze ans après la fin de la Commune, réapparaissent, sans pour autant que les gouvernements successifs s'attaquent sérieusement à la question. Si les luttes entre catholiques et républicains sont relativement apaisées depuis le ralliement catholique à la République en 1892², si le spectre du pouvoir personnel semble avoir disparu avec l'échec du boulangisme en 1889, si, à l'aube des années 1890, le régime républicain apparaît débarrassé des menaces contre-révolutionnaires, la République se découvre d'autres adversaires, anarchistes et socialistes d'un côté, droite réactionnaire et révolutionnaire de l'autre.

Contestataire, le discours symboliste sur la société de son temps s'inscrit dans une logique d'opposition à l'égard de l'idéologie véhiculée par la Troisième République. L'originalité de ce discours tient cependant dans le fait qu'il semble aller à rebours de la logique progressiste qui préside à l'idée que l'on se fait de la dynamique utopique³. En s'opposant au système républicain et démocratique, le mouvement symboliste n'apparaît pas tourné vers le futur, comme l'est l'idéologie socialiste, mais vers le passé, dans une logique réactionnaire. Les utopies socio-politiques du XIX^e siècle se situent traditionnellement dans une idéologie proche du socialisme émergent,

¹ Christophe Charle. *Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle, essai d'histoire comparée*. Paris: Seuil, L'univers historique, 1996. P. 261.

² La détente s'était amorcée dès 1890, lors du toast d'Alger du cardinal Lavignerie. En 1892, l'encyclique *Inter Sollicitudines* de Léon XIII accepte le ralliement de l'Église à la République au nom de la nécessité d'une représentation politique des catholiques.

³ Karl Mannheim définit l'idéologie comme les idées politiques inspirées ou soutenues par le système au pouvoir, et l'utopie comme le moyen de contester le pouvoir et de le contraindre à la transformation. Pour lui, le système utopique apparaît alors comme un facteur de progrès, en tant que force de contestation d'une idéologie incapable de penser sa propre alternative. L'utopie devient un moyen d'explorer les possibles. Si l'idéologie apparaît dans la définition de Mannheim comme « statique et réactionnaire », l'utopie quant à elle est « dynamique et progressiste ». Cité in Trousson. *Voyages au pays de nulle part, histoire littéraire de la pensée utopique*. Op. cit., p. 12.

considéré comme un facteur possible de progrès pour une classe laborieuse écrasée par le libéralisme. Sans être du côté des dominants économiques, les symbolistes ne sont que minoritairement du côté du socialisme. Néanmoins, la défense de l'individu face à la montée en puissance du pouvoir des masses les situe majoritairement dans les rangs d'un anarchisme dont il s'agira d'étudier les caractéristiques. D'où ce curieux mélange d'énergie révolutionnaire et d'idéologie réactionnaire qui fait de l'utopie symboliste un objet complexe, entre respect des traditions passées et volonté de rupture radicale avec le présent. A ce titre, les déclarations de Péladan dans *Le Manifeste de la Rose+Croix* publié dans le Figaro le 2 septembre 1891 sont tout à fait représentatives de la majorité des opinions du mouvement. Au « Tout-Paris », Péladan oppose « le Tout-Passé », comme moyen de faire des personnalités symbolistes des personnalités « réfractaires au milieu où elles se meuvent ». Puisqu'il est impossible de croire « ni au progrès, ni au salut », il apparaît alors difficile d'envisager une possible construction utopique.

Le traitement des opinions politiques symbolistes est délicat à cause même de cette ambivalence idéologique. Un certain nombre de traits les classe indubitablement du côté de « la droite révolutionnaire », qui a par la suite nourri le fascisme français, dont la particularité est justement cette curieuse fusion entre révolution et conservatisme. Voici comment Zeev Sternhell définit ce mouvement de réaction :

C'est aussi une attitude de refus : de la praxis de la démocratie parlementaire et du libéralisme politique, d'abord, de la prépondérance bourgeoise, ensuite. Mais, cette fois-ci, la révolte est déjà dirigée contre l'ensemble des valeurs léguées par les Lumières et la Révolution Française. Pour la première fois, l'ordre nouveau préconisé par les révoltes de la fin du siècle ne se place plus dans une même ligne ascendante dont la direction semblait jusqu'alors fixée par les lois mêmes du progrès⁴.

Cette définition répond parfaitement à l'étrange nature des utopies symbolistes, dont l'idéologie n'apparaît pas dans un premier temps progressiste, mais réactionnaire. Nous y trouvons également un certain nombre de thèmes que le mouvement symboliste éreinte au fil des petites revues et des pièces. La représentation politique par le biais du parlementarisme apparaît comme l'illusion de la souveraineté du peuple et la garantie d'un pouvoir faible et inefficace. Le mouvement symboliste fait siennes les idées d'un Déroulède qui refuse la « dictature collective » du législatif et cherche à « arracher la république au joug des parlementaires » pour instaurer une « démocratie véritable »⁵. L'illusion de souveraineté se double pour les symbolistes de l'illusion de l'égalité, que

⁴ Sternhell. *La Droite révolutionnaire, 1885-1914, les origines françaises du fascisme*. Op. cit., p. 23.

⁵ Cité par Sternhell, Id., p. 93.

le libéralisme économique rend impossible dans la pratique sociale. La critique du libéralisme économique est également un thème partagé par les symbolistes et la droite révolutionnaire.

Enfin, ces deux courants déplorent avec une égale véhémence la perte du lien social et l'atomisation de la société française. Mais là où Barrès et Drumont voient dans la dissolution des liens sociaux une conséquence de la société libérale⁶, le mouvement symboliste met en cause l'idéologie égalitaire de la République, dont le suffrage universel, considéré comme une aberration, est le signe le plus visible. L'égalitarisme, servi par une démocratie qui ne se donne pas les moyens de fonctionner, mène selon eux au nivellement social, à l'avènement du règne de la médiocrité et à la déliquescence de la cohésion sociale. En déplorant la perte du lien social, et en proposant du même coup une alternative utopique pour refonder ce lien par le biais de l'art, ils donnent à leur projection utopique la forme même du discours idéologique, en lui empruntant ce que Ricœur appelle sa fonction « intégratrice, au sens où elle préserve l'identité sociale »⁷ que l'idéologie républicaine n'a, à leurs yeux, pas su conserver. Pour Ricœur, l'idéologie est alors la « médiation symbolique [...] constitutive de l'existence sociale »⁸. Si l'idéologie est « un thème indépassable de l'existence sociale », parce qu'elle est représentation entre autres du « lien social lui-même », la difficulté majeure de la Troisième République réside dans cette impossibilité de trouver un mode de représentation adéquat. Le mouvement symboliste répond à une angoisse fondamentale de la société républicaine, incarnée par la question de la représentation, doublement en crise. Institutionnellement d'abord, puisque le système représentatif est fortement remis en cause, en ce qu'il affaiblit le pouvoir politique tout en le rendant parfaitement abstrait. Symboliquement ensuite, puisque le défaut d'incarnation du régime républicain en compromet la représentation et le prive d'un élément central autour duquel l'ensemble du corps social pourrait se fédérer. Le mouvement symboliste s'élève contre ce qui constitue à ses yeux une double carence du régime républicain en matière de représentation, au niveau de la visibilité du pouvoir et au niveau de la visibilité de la collectivité.

La question de la restauration nécessaire du lien communautaire est le cadre de la première divergence décelable entre l'idéologie de la droite révolutionnaire et celle des symbolistes. Les révolutionnaires de droite cherchent dans le sentiment national et

⁶ Id., p. 16.

⁷ Ricœur. *L'Idéologie et l'Utopie*. Op. cit., p. 9.

⁸ Ibid.

patriotique la résurrection du lien communautaire. Ils veulent incarner la nation dans la notion de patrie. Les symbolistes tentent quant à eux de restaurer ce lien par le truchement de l'art, élevé pour l'occasion non au rang d'art patriotique, très rarement au rang d'art national, mais au rang de religion. Si l'objet du culte n'est pas le même, la nécessité de ce dernier est en revanche indéniable. Comme la droite révolutionnaire, les symbolistes constatent la vacance des cieux. En 1894, Gustave Le Bon, sociologue des foules idéologiquement très marqué à droite⁹, souligne la situation transitoire de l'époque contemporaine :

La naissance de dieux nouveaux a toujours marqué l'aurore d'une civilisation nouvelle, et leur disparition a toujours marqué son déclin. Nous sommes à une de ces périodes de l'histoire où, pour un instant, les cieux restent vides. Par ce fait seul, le monde doit changer¹⁰.

Le régime républicain est accusé de ne soulever aucune ferveur qui permettrait de cimenter la société autour de valeurs communes et tangibles, opinion partagée par les symbolistes. La ferveur quasi religieuse avec laquelle les nationalistes prêchent l'amour de la Patrie est semblable dans ses modalités à la ferveur artistique des symbolistes. Cette ferveur s'oppose dans les deux cas à une démarche analytique, synonyme d'un positivisme triomphant que symbolistes et nationalistes lient étroitement avec l'idéologie républicaine :

Elle remplace la démarche analytique hésitante et incertaine de l'intellect par l'intuition infaillible de la foule ; elle propage le culte de l'élan, glorifie l'instinct qui pousse à l'action et juge l'émotivité supérieure à la raison¹¹.

« Culte de l'élan », glorification de « l'instinct » et de l'émotion, voilà des thèmes communs aux deux courants, qui s'opposent de conserve à la représentation rationnelle du monde. Le choix de la communauté artistique au détriment de la communauté nationale confirme cependant l'idée que les symbolistes sont à même de tenir un discours sur la société de leur temps et les idéologies qui la traversent, sans pour autant sortir du champ de l'art.

⁹ En 1894 déjà, les *Lois psychologiques de l'évolution des peuples* de Le Bon remportent un succès inégalé. L'œuvre de Le Bon est un des plus grands succès scientifiques de tous les temps. Après la mort de son auteur en 1931, un silence total tombe sur l'œuvre, à cause de ses sympathies fascistes, de son apologie de Mussolini et de l'éloge dont ce dernier avait gratifié l'œuvre. D'innombrables formules de *Mein Kampf* semblent directement tirées de cet ouvrage. (Voir Sternhell. *La Droite révolutionnaire, 1885-1914, les origines françaises du fascisme*. Op. cit., p. 148).

¹⁰ Gustave Le Bon. *Les Lois psychologiques de l'évolution des peuples*. Paris: Alcan, 1894. P. 5.

¹¹ Sternhell. *La Droite révolutionnaire, 1885-1914, les origines françaises du fascisme*. Op. cit., p. 174.

Une autre distinction de taille oppose le courant révolutionnaire de droite et le courant symboliste, concernant la place de l'individu au sein de la société. Le mouvement symboliste partage certes avec la droite la nécessité de compenser l'abstraction du régime républicain par l'appel à l'homme providentiel, dont le général Boulanger est la manifestation historique. Mais les deux idéologies divergent complètement dès qu'il s'agit de prendre en compte la place et la valeur de l'individu au regard des masses. Pour les hommes de la génération de 1890, que ce soient Le Bon ou Drumont, Barrès, Sorel ou Vacher de Lapouge, c'est-à-dire pour les hommes clairement identifiés au regard de l'histoire des idées comme étant représentatifs de la droite révolutionnaire et nationaliste, « l'individu n'a pas de valeur en soi et la collectivité n'est jamais conçue comme la somme numérique des individus la constituant »¹². Or, l'opposition farouche de la plupart des symbolistes au nationalisme et au socialisme ne fait qu'ajouter à l'impossibilité de voir, dans un mouvement qui se définit comme l'« expression de l'individualisme dans l'art »¹³, une défense des intérêts de la masse au détriment des valeurs individuelles. L'étude détaillée des idéaux anarchistes et de l'attitude du mouvement symboliste lors de l'Affaire Dreyfus permettra de rendre compte de cette distinction fondamentale qui les oppose en grande partie au courant de la droite révolutionnaire. La défense de la spécificité contre la tyrannie des masses, les tendances élitistes du mouvement, et les réflexions sur la place de l'artiste symboliste au sein de la société éloignent d'autant les symbolistes de l'idéologie de l'extrême droite.

Cet individualisme est cependant fortement nuancé par ce que Jacques Robichez appelle « l'énigme de la génération 1890 », à la fois « tenté[e] par une anarchie destructrice de toute tradition et par un mysticisme sensible aux séductions du passé »¹⁴, mysticisme qui sert la fondation d'un nouveau lien social. Cette énigme recoupe le paradoxe qui fait sans cesse osciller la pensée socio-politique symboliste entre utopie et idéologie. Il nous appartient d'analyser la manière dont s'articule dans l'univers symboliste l'exaltation de l'individu, le grand désir de le soustraire au despotisme du nombre et de la médiocrité, et le besoin de recréer une communauté liée organiquement, pour répondre au sentiment de désagrégation de la société française. A ce paradoxe

¹² Id., p. 16. Pour Valois en 1927, l'essence du fascisme réside dans la fusion « des deux grandes tendances, le nationalisme et le socialisme », et peut s'entendre comme « la première réalisation anti-individualiste des nations européennes » (G. Valois. *Le Fascisme*, Paris : Nouvelle librairie nationale. 1927. P. 24).

¹³ Remy de Gourmont. *Promenades littéraires, IVème série: Souvenirs du symbolisme et autres études*. Paris: Mercure de France, 1912. P. 13.

¹⁴ Robichez. *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Pœ et les Débuts de l'Œuvre*. Op. cit., p. 225.

s'ajoute la complexité idéologique du mouvement, qui oscille sans cesse entre un traditionalisme nostalgique (pour la restauration d'un pouvoir fort en réponse à l'instabilité gouvernementale et d'une communauté autour de valeurs pérennes et immuables, de nature religieuse, contre l'égalité et le jeu démocratique et parlementaire) et un esprit révolutionnaire inspiré de l'anarchisme, animé d'une soif de justice sociale et de l'exaltation de la liberté individuelle. Cette double appartenance, réactionnaire et visionnaire, constitue toute l'originalité de la position symboliste. Cette oscillation interdit de penser le théâtre symboliste comme la vitrine propagandiste d'un fascisme de la première heure, tout en permettant de l'ancrer dans un courant idéologique qui en fait un courant littéraire de son temps.

La critique symboliste commence par une remise en cause radicale de la capacité de la République à honorer sa devise. Pour l'ensemble du mouvement, la République Française et le régime démocratique ne sont pas à même de satisfaire l'idéal de Liberté, d'Égalité et de Fraternité qu'ils érigent pourtant en valeur fondatrice. La critique du principe d'Égalité, dégénéré aux yeux des artistes symbolistes en nivellement de la société par le refus de prendre en compte la nécessité de conserver des individus d'exception au-dessus des masses, amène dans un second temps un questionnement sur la place de l'artiste au sein de la société qui lui est contemporaine. De marginale, qu'elle soit assumée ou de fait, la position symboliste évolue au cours de la décennie, pour finir par revendiquer la nécessité de prendre la parole. La marginalité peut alors s'interpréter comme une position excentrée et critique, d'où il est possible d'agir. C'est depuis cette position que le mouvement propose des solutions pour refonder le lien social, non pas à l'aide des valeurs autour desquelles l'idéologie républicaine cherche à fédérer la communauté nationale, mais autour d'une véritable religion de l'art, nécessaire à la prise de conscience d'une appartenance sinon à la nation, du moins à une civilisation commune.

Chapitre I : Déception et contestation

Introduction : Un peu d'histoire¹⁵

Les principes de souveraineté populaire et d'égalité matérialisés par le suffrage universel et l'instauration de la démocratie constituent une rupture majeure dans l'histoire politique et sociale française. Le suffrage universel, symbole de l'égalité politique entre tous les citoyens masculins, est instauré en France en 1848, remis en cause en 1850, rétabli par Louis-Napoléon Bonaparte et le Second Empire en 1851. On pourrait donc penser que ces acquis de la Deuxième République sont entrés dans les mœurs du pays. Cependant, les interrogations concernant l'égalité politique ne cessent de réapparaître lors de l'établissement et de la consolidation du régime républicain, tout simplement parce que celle-ci ne va pas de soi. Avec la Troisième République, une égalité de fait s'inscrit dans la constitution d'un régime politique durable, établie par la mise en place du suffrage universel. Cette égalité politique devant les urnes bouleverse la représentation traditionnelle de la société. Pierre Rosanvallon, qui a analysé l'impact idéologique et sociologique de l'instauration du suffrage universel tout au long du XIX^e siècle, voit dans l'introduction de l'égalité politique « une rupture intellectuelle », l'établissement d'« un type inédit de rapports entre les hommes »¹⁶, qui met en place une équivalence de fait entre les citoyens dans des domaines qui jusqu'ici n'entraient pas dans un principe égalitaire. En effet, si « l'égalité politique rapproche et annule ce qu'il y a de plus naturellement différent entre les hommes : le savoir et le pouvoir »¹⁷, en d'autres termes, les capacités intellectuelles et le pouvoir politique, l'instauration du suffrage universel bouleverse, au moins dans son principe, la représentation traditionnelle de la société, constituée jusqu'alors de trois grands ensembles. La Révolution, en abolissant les trois ordres de la société, met les hommes dans une situation d'équivalence que le mouvement symboliste juge « innaturelle », ayant pour résultat non pas l'ordre républicain mais la « cohue démocratique »¹⁸. L'égalité apparaît d'autant plus problématique qu'elle ne s'accompagne pas d'une égalité sociale.

¹⁵ Pour une chronologie détaillée des événements mentionnés et une mise en perspective synthétique, voir la chronologie en Annexe.

¹⁶ Pierre Rosanvallon. *Le Sacre du citoyen (histoire du suffrage universel)*. Paris: Gallimard, NRF, 1992. P.13-14.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ François Clerget. « La littérature de tout à l'heure par Charles Morice ». *La Plume*. 1er juin 1889, n° 4. P. 37.

Les interrogations concernant l'égalité politique et la validité du suffrage universel sont essentiellement, dans les premiers temps de la République c'est-à-dire jusqu'en 1877, le fait des partisans de la Restauration dont l'Ordre Moral est un des derniers avatars. Après la crise du 16 mai et la victoire des Républicains, les institutions politiques s'interrogent non plus sur la validité de tels principes, considérés comme acquis et constituant le régime politique français, mais sur la manière de pallier l'écart entre les capacités et le pouvoir démocratique. Comment concilier le pouvoir égal de chacun devant les urnes avec des capacités divergentes et inégales ? La République s'est dotée d'institutions qui sont en avance sur l'entreprise démopédique à laquelle elle s'attelle avec le grand cycle des lois scolaires qui débute au début des années 1880¹⁹. En instaurant une « République d'égaux »²⁰, en effaçant d'un point de vue institutionnel les disparités entre les hommes, le régime politique démocratique s'expose à la nécessité de résoudre cette « quadrature du cercle de la démocratie », ainsi définie par Alfred Fouillé dans *La Revue des Deux Mondes* en 1884 :

Le suffrage universel a ses contradictions intimes, ses « antinomies », qui sont autant d'énigmes que la démocratie doit résoudre [...]. Toutes ces contradictions reviennent à l'antinomie fondamentale du *droit* de suffrage, accordé à tous, et de la *capacité*, qui n'appartient réellement qu'à un certain nombre [...]. Réconcilier la supériorité numérique avec la supériorité intellectuelle, voilà la « quadrature du cercle » de la démocratie²¹.

Voilà le fondement même de la politique sur l'école menée par la Troisième République à partir de 1880²², l'école républicaine étant le moyen de former des électeurs capables de discernement dans leurs choix politiques et d'émancipation à l'égard des notables établis. L'école serait le berceau de cette « réconciliation nécessaire » entre « la supériorité numérique » et « la supériorité intellectuelle », entre le pouvoir du nombre et la capacité des élites. L'éducation devient alors un « processus compensateur et correcteur de l'immaturation du peuple »²³.

¹⁹ Le cycle des lois scolaires est indéniablement entrepris dans un souci idéologique d'asseoir les institutions républicaines : former des électeurs capables de discernement, des citoyens attachés à la Patrie, mais aussi forger une conscience républicaine pour l'ensemble de la population. Ceci dit, on ne peut passer outre le fait que ces réformes sont aussi entreprises pour éviter de s'atteler aux réformes sociales nécessaires, que le gouvernement évite le plus longtemps possible.

²⁰ Claudel. *La Ville*. Op. cit., p. 347.

²¹ Alfred Fouillé. « La philosophie du suffrage universel ». *La Revue des Deux Mondes*. 1er septembre 1884. P. 104-119.

²² La première loi laïque de Jules Ferry date de 1880 et concerne les grades universitaires. Sont promulguées : en 1881 la loi sur la gratuité de l'enseignement primaire ; en 1882 celle sur l'enseignement obligatoire et laïque ; en 1886 celle sur la laïcisation du personnel enseignant.

²³ Rosanvallon. *Le Sacre du citoyen (histoire du suffrage universel)*. Op. cit., p. 351.

1885 est, pour l'ensemble des historiens de la période, le théâtre d'une crise du régime politique d'un nouveau genre. L'instabilité et les scandales parlementaires ébranlent l'image du pouvoir politique issu du suffrage universel ; le boulangisme, quelques années plus tard, exalte un instant la figure de l'homme fort et providentiel face à la faiblesse supposée des gouvernements successifs ; les inégalités socio-économiques, de plus en plus visibles à mesure que les grèves se multiplient, contredisent fortement le principe d'égalité politique instauré par la République et favorisent l'émergence de partis à visée sociale. L'unanimité républicaine autour d'un régime à défendre n'est plus de mise. Le pluralisme des opinions n'entraîne plus systématiquement une opposition radicale au régime. Les termes de la devise républicaine sont critiqués, et le régime lui-même apparaît comme incapable de tenir ses promesses de liberté, d'égalité et de fraternité.

Dans la très républicaine *Revue bleue*, en 1890, Jules Bois s'exprime sur le danger de l'égalité instaurée par le régime démocratique :

Ne croyez-vous pas que bientôt nous serons accablés d'une lassitude immense provenant de l'infusion exagérée de l'égalitarisme dans notre système de gouvernement ? Si nos organes physiques ont une certaine ressemblance, quelle différence pour les organes moraux et quelles divergences d'aptitudes ! Le règne de l'injustice, qu'elle vienne d'en haut ou d'en bas, ne saurait durer longtemps. Et n'avons-nous pas fait, nous les contemporains, l'expérience de brusques engouements des foules et de leurs détachements plus brusques encore ? Sans doute, nous devons nous résigner à abdiquer l'impossible prétention à une universelle égalité, et nous nous réunirons tous autour des libertés et des fraternités réciproques²⁴.

L'opinion ici développée par Jules Bois reflète la position de l'ensemble du mouvement symboliste à l'égard de l'instauration de l'égalité politique. Considérée comme aberrante au regard de la « divergence d'aptitudes » entre les hommes, elle mène « au règne de l'injustice », puisqu'elle met sur le même plan des hommes diversement capables d'exercer leur souveraineté et leurs droits politiques. Souhaitant l'avènement des « libertés » et des « fraternités réciproques », Jules Bois pose comme acquis que celles-ci n'apparaissent pas dans le régime démocrate et républicain dont il est le contemporain. La critique des dramaturges symbolistes s'inscrit donc dans un mouvement d'opposition au régime en place, les classant ainsi dans les forces politiques et sociales opposées au régime instauré par la Troisième République. L'égalitarisme issu du suffrage universel est considéré comme aberrant au regard des capacités, la

²⁴ Jules Bois. « Villiers de l'Isle-Adam et l'occultisme moderne ». *La Revue bleue*. 8 mars 1890. P. 308-311. P.311.

liberté ne s'exerce pas dans une République soumise à la loi du nombre et au règne de l'argent, et la fraternité n'est pas effective dans un monde où l'individu est roi, où la société ne peut avoir conscience de son unité.

Ainsi, les artistes symbolistes, fidèles à leur réputation, entrent en politique par la porte de la protestation, du rejet et de la réaction. Le discours idéologique proféré par la plupart des artistes du mouvement trouve sa source dans les idéologies contre-révolutionnaires de Joseph de Maistre et de Louis de Bonald, dont les écrits de Taine et de Renan se font l'écho désabusé. Ainsi, les symbolistes se placent dans un courant idéologique réactionnaire, fondé sur un discours liminaire de la décadence. Critique de « l'infusion exagérée de l'égalitarisme », déploration de la perte du lien social, antiparlementarisme, anti-libéralisme, voilà des thèmes issus d'une droite traditionnelle, généralement catholique, dont l'idéal politique est constitué par la restauration de la royauté, ou par toute forme de pouvoir personnel.

Cependant, si ces thèmes sont indéniablement des arguments de droite (repris par les Liges, l'Action Française, Barrès et Maurras à la toute fin du siècle), antiparlementarisme, anti-libéralisme et volonté de fédérer la nation sont aussi des thèmes de l'idéologie anarcho-socialiste, dont on ne peut négliger l'influence, dans un premier temps idéologique, sur le courant symboliste. La complexité de l'histoire des idées de la dernière décennie du siècle, jointe à la multiplicité des courants qui traversent le mouvement symboliste, nécessite, par l'examen des opinions proférées à l'égard de la République, un exposé détaillé des positions et oppositions des uns et des autres. Cette étude permet d'une part de replacer le courant symboliste dans un courant idéologique essentiellement réactionnaire, mais aussi d'en dégager la spécificité par l'étude d'apports idéologiques variés, qui vont du socialisme à la droite révolutionnaire. Ces extrêmes idéologiques, loin de s'opposer, se rejoignent la plupart du temps sur la nécessité d'un changement radical.

La critique du régime n'est pas tant une critique qui rejetterait le système démocratique en soi que le résultat d'une immense déception. Le constat désabusé et virulent du mouvement à l'égard de l'époque tient plus de la mise en lumière de l'inadéquation des idéaux républicains que de leur véritable remise en cause. Le contraste entre la réalité sociale et la déclaration de principe de la devise républicaine, Liberté, Égalité, Fraternité, est inacceptable pour les symbolistes. Leur critique du

libéralisme économique²⁵ incarne le hiatus entre l'Égalité de principe du régime républicain, d'ordre éthique et politique, et l'inégalité sociale flagrante qui transparait violemment dans la dernière décennie du siècle et favorise l'émergence des courants socialistes et anarchistes. L'égalité de principe est la seule des trois devises républicaines que le mouvement symboliste rejette pour elle-même, au nom de la croyance en l'inégalité naturelle et fondamentale entre les hommes, que le système du suffrage universel démocratique tend à nier de manière parfaitement scandaleuse pour ces tenants de la disparité humaine. L'égalité mène à la tyrannie du nombre, dont l'Affaire Dreyfus constitue le point d'orgue. La diversité des opinions des symbolistes lors de l'Affaire est représentative de la complexité de leur pensée politique.

Liberté et Fraternité sont des valeurs par contre partagées et défendues par nos auteurs, mais la République n'est à leurs yeux que servitude individuelle et morcellement du tissu social : la République est un immense tableau manqué, critiqué non pas tant dans son principe que dans son exercice, ses réalisations et ses contradictions. Les symbolistes, en soulignant « l'écart entre l'idéal initial et la réalité sociale »²⁶, émettent, à l'égard du politique et du social, un discours de la déception et de la frustration.

²⁵ Nous verrons dans le deuxième chapitre comment les symbolistes défendent *a contrario* le libéralisme politique, par la défense des libertés individuelles. Rappelons que le libéralisme économique traite des lois du marché. L'État n'intervient pas dans les transactions économiques qui sont censées se réguler d'elles-mêmes au gré des fluctuations économiques et de la santé ou non du marché. Le libéralisme politique clame la souveraineté de l'individu sur le collectif et prévoit une organisation de l'État de telle sorte que soient préservées les libertés individuelles.

²⁶ Christophe Charle. *Histoire sociale de la France au XIXe*. Paris: Seuil, Points histoire, 1991. P. 274.

A. « "La femme sans tête", qui a nom République »²⁷

La critique du mouvement symboliste est dans un premier temps fondée sur une critique de l'égalité politique, considérée comme aberrante et contre-nature. Dénoncer le scandale d'une égalité institutionnalisée, c'est également dénoncer le recours au suffrage universel, qui signe pour la majorité de nos auteurs²⁸ le règne de la médiocratie et la dictature du nombre, tout en posant le problème de la lisibilité de la société. En instaurant une république d'égaux, le régime politique a « atomisé » la société, et supprimé les structures qui en permettaient la cohésion.

1. L'égalité comme facteur de décadence sociale

La difficulté de concevoir l'égalité politique découle pour les symbolistes du fait que celle-ci est considérée comme parfaitement contre-nature. Donner le même pouvoir politique à des hommes dont les savoirs sont différents et inégaux, voilà pour eux le grand scandale. En 1898, Retté, d'abord anarchiste, puis tenté un instant par le socialisme avant d'opérer une spectaculaire conversion au catholicisme et aux thèses proches de l'Action Française²⁹, considère « l'égalité conçue au sens démocratique » comme « une des trouvailles les plus absurdes que l'esprit humain, pourtant fertile en sottises, ait jamais faite »³⁰. Pour la majorité des auteurs qui nous occupent, l'état naturel de l'homme en société est un état d'inégalité, soumis à une hiérarchie stricte et légitime. Chaque homme a une fonction et occupe une place dans le grand corps social³¹. Le refus de l'égalité institutionnelle au nom d'une inégalité naturelle entre les

²⁷ Retté. *La Maison en ordre, comment un révolutionnaire devint royaliste*. Op. cit., p. 8.

²⁸ Nous réservons l'étude des quelques auteurs idéologiquement marqués par le socialisme et l'anarchisme de gauche pour le troisième point de ce chapitre. Ces auteurs, minoritaires dans notre corpus, prônent une égalité naturelle ou consentie.

²⁹ C'est dans *La Maison en ordre* qu'il rend compte de son évolution idéologique. Op. cit.

³⁰ Adolphe Retté. « Égalité ». *La Plume*. 15 novembre 1898, n°230. P.642.

³¹ A ce titre, les opinions des symbolistes concernant l'égalité sont à rapprocher des théories de Hobbes. En effet, pour l'auteur du *Léviathan*, l'état naturel de la société est un état de terreur permanente, de danger et de solitude, qui illustre la célèbre formule : « l'homme est un loup pour l'homme ». La socialisation de l'individu à l'état naturel nécessite l'instauration d'une hiérarchie et un partage des fonctions qui assignent à chacun une place dans la société, dont la tête est le roi.

La conception organiciste de la société renvoie également aux conceptions développées dans *La République* de Platon. Socrate estime en effet que puisque « la nature n'a pas fait chacun de nous semblable à chacun, mais différent d'aptitudes », chaque homme est « propre à telle fonction » et doit occuper une place déterminée dans la société (Platon. *La République*. Paris: Garnier Flammarion, 1966. Livre II, p. 118.). Une société humaine ne peut donc survivre sur le principe de l'égalité au regard des

hommes pousse un auteur comme Péladan à conseiller à ses disciples de « déchirer le pacte social » :

Mon frère, désobéis à ton temps et à ton pays pour obéir à l'Éternel et à la lumière d'où tu es sorti.

Déchire le pacte social sinon jamais tu n'auras le complet épanouissement de ton éternité. Je ne peux te promettre de devenir un disciple de Pythagore et de Platon que si tu cesses d'être un Français de 1891, un Occidental³².

Ainsi, l'épanouissement du potentiel de l'être d'exception ne peut se faire qu'au détriment du pacte social, qui instaure une égalité de droit entre les individus.

Une égalité contre-nature

Ce premier argument à l'encontre de l'égalité n'est pas l'apanage des symbolistes en cette fin de siècle, et permet une curieuse rencontre entre le mouvement symboliste de la première heure, représenté par Villiers, et le mouvement naturaliste. Même si Villiers est antérieur à la période délimitée pour notre étude, il constitue un point de départ pour notre réflexion : il a d'une part beaucoup influencé l'idéologie symboliste en matière politique et sociale³³ ; il incarne d'autre part le courant de la restauration, et la volonté de revenir à un régime antérieur à la Révolution Française, par ses opinions royalistes.

Dans les années 1880, lorsque Villiers de l'Isle-Adam élabore *Axël*, ses idées politiques transparaissent plus nettement dans les premières esquisses que dans les versions postérieures. Rappelons rapidement l'intrigue : le drame retrace le parcours parallèle d'Axël et de Sara, qui refusent également la religion et les sciences occultes, avant de rejeter amour, pouvoir et richesse, fuyant par le suicide le monde réel. Dans un

différentes aptitudes des membres qui la composent. S'établit ainsi un lien d'un autre genre entre la pensée platonicienne et le symbolisme, qui n'était étudié jusqu'à présent que sous l'angle de l'idéalisme.

³² Joséphin Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Comment on devient mage, éthique*. Paris: Chamuel, 1892. P. 74.

Péladan se rapproche ici de l'argument rousseauiste qui préside au *Contrat social*, refusant la nécessité d'instaurer une égalité « morale » entre les hommes. Réfutant l'argument selon lequel le « pacte fondamental » détruit l'égalité naturelle, Rousseau entend « substituer au contraire une égalité morale et légitime à ce que la nature avait pu mettre d'inégalité physique entre les hommes » (Jean-Jacques Rousseau. *Du Contrat social*. Paris: Garnier Flammarion, 2001. P. 64). L'égalité de « convention et de droit » prônée par le philosophe des Lumières permet de corriger les inégalités « de force ou de génie », argument dont les symbolistes réfutent la validité et le bien fondé.

³³ Voir à ce titre l'étude d'Alain Néry sur la pensée politique de Villiers : Alain Néry. *Les Idées politiques et sociales de Villiers de l'Isle-Adam*. Lille: Atelier de reproduction des thèses, 1981. Thèse présentée à l'Université de Paris IV, le 20 mai 1978.

fragment rapporté par Alain Néry, Kaspar d’Auërsperg, double négatif d’Axël, tient sur l’égalité les propos suivants :

C’est ainsi que plusieurs personnes ont décrété que tous les hommes étaient égaux. Ceci flattant les imbéciles, l’opinion fut partagée par le plus grand nombre ; elle forma vite une sorte de courant magnétique duquel il est difficile de se préserver aujourd’hui [...] Le moyen d’égaliser les intelligences ? – Et quand même il pourrait être découvert, il n’y aurait plus personne ce jour-là, il y aurait une masse informe d’un gras polype, roulant, comme Polyphème, ou Cacus, ou Argus, un même regard de cyclope ou de monstre ou d’espion dans plusieurs yeux³⁴.

Il est aisé de reconnaître, dans le questionnement autour du « moyen d’égaliser les intelligences », l’argumentaire de la « quadrature du cercle de la démocratie ». Si la société reste ainsi dans ce régime égalitaire contre-nature, elle disparaîtra, se fondra en une masse informe et primaire. L’argumentaire repose ici sur l’idée que l’instauration de l’égalité entre les hommes annule littéralement le principe d’évolution de la race humaine, en la ramenant à un stade primitif. En aucun cas, l’égalité entre les hommes n’est considérée comme un progrès pour l’humanité.

Cet argument est exactement le même que l’argument naturaliste développé par Zola à l’encontre de l’égalité . Ce dernier se refuse en effet à voir dans le peuple « une addition dont tous les chiffres se valent »³⁵, s’inscrivant dans la lignée de « tous les esprits scientifiques de ce siècle », qui « se sont montrés plein d’hésitation et de défiance devant le suffrage universel ». C’est au nom de « l’observation et de l’expérimentation » qu’il condamne le suffrage universel comme aberrant, parce qu’il instaure une égalité qui n’existe pas, rejoignant curieusement les déclarations de Kaspar d’Auërsperg. En prenant appui sur Taine, Renan³⁶ et Littré, Zola condamne le suffrage universel au nom de la théorie de l’évolution :

Ils refusent l’absolu, ils étudient l’homme en dehors des dogmes et ils trouvent que l’égalité physiologique n’existe pas, qu’un homme n’en vaut pas un autre, qu’il y a une élimination continue et nécessaire de presque toute une moitié

³⁴ Cité in Alain Néry, id., p. 483.

³⁵ Cité in Bertrand Marchal. *La Religion de Mallarmé (poésie, mythologie et religion)*. Paris: Corti, 1988. P. 377.

³⁶ Voici comment Renan expose quant à lui son opposition à l’égalité de droit :

« Le suffrage universel ne comprend pas la nécessité de la science, la supériorité du noble et du savant [...]. Il est incontestable que, s’il fallait s’en tenir à un moyen de sélection unique, la naissance vaudrait mieux que l’élection. Le hasard de la naissance est moindre que le hasard du scrutin. »

Renan va jusqu’à préférer au « hasard du scrutin » le « hasard de la naissance », afin de renforcer par cette image, qui contredit un des grands acquis de la Révolution que la nuit du 4 août a entériné, la nécessité d’une élite qui corrigerait les aberrations du suffrage universel. (*La Réforme intellectuelle et morale*, cité in Rosanvallon. *Le Sacre du citoyen (histoire du suffrage universel)*. Op. cit., p. 308.

de l'humanité. Si bien que le suffrage universel n'est plus une réalité basée sur le vrai, mais qu'il devient une idéalité s'appuyant sur la conception religieuse d'une égalité des âmes. Nos terribles intransigeants, nos athées se doutent-ils qu'ils sont de simples catholiques, lorsqu'ils appellent au scrutin jusqu'aux idiots et aux goitreux³⁷ ?

La croyance en une égalité politique possible et naturelle contredit jusqu'aux lois de l'évolution humaine, qui, en toute logique darwinienne, élimine les faibles au profit des forts. L'égalité politique prend alors les dimensions d'un dogme laïque tout aussi aberrant pour les esprits scientifiques que ceux de la religion chrétienne, et ouvre la porte à l'expression de tout une partie de la population jugée « acculturée », qui votera pour le curé ou le châtelain local, sans comprendre les enjeux idéologiques d'un tel vote³⁸.

Dans *Psychologie des foules*, Gustave Le Bon souligne le caractère mouvant des opinions populaires, incapables de conscience politique :

Toujours prête à se soulever contre une autorité faible, la foule se courbe avec servilité devant une autorité forte. Si l'action de l'autorité est intermittente, la foule, obéissant toujours à ses sentiments extrêmes, passe alternativement de l'anarchie à la servitude, et de la servitude à l'anarchie³⁹.

Cette image est corroborée par la comparaison de l'individu en foule à un grain de sable, « que le vent soulève à son gré »⁴⁰. La représentation d'un peuple inconstant et versatile est développée dans *Les Enfants de Lucifer* de Schuré. Le peuple est ballotté entre diverses autorités, incapable de se faire lui-même une opinion, toujours du côté du plus fort. A l'acte III, lorsque l'oracle de Lycophron est soumis au peuple, celui-ci ne sait comment l'interpréter, il n'est capable que de poser des questions⁴¹, sans trouver lui-même de réponses. Il se dirige alors tout naturellement vers les sources d'autorité, le Temple de Dionysos, puis l'église romaine. Le désarroi et l'errance spirituelle du peuple, qui s'en remet totalement à l'évêque, aboutissent à une absence totale de conscience politique :

³⁷ Marchal. *La Religion de Mallarmé (poésie, mythologie et religion)*. Op. cit., p.377.

³⁸ Il n'est qu'à rappeler les surprises des élections de 1848 et de 1871, qui voient le triomphe des partis conservateurs au lendemain d'un mouvement révolutionnaire plus populaire, les pressions électorales du Second Empire qui, sans supprimer le suffrage universel, en font un outil en faveur du « candidat officiel », les dérives populistes amenant à l'élection d'un Boulanger à Paris en 1889, pour expliquer ces réactions négatives en défaveur de l'octroi du droit de vote sans que le peuple soit au préalable doté d'une conscience politique.

³⁹ Gustave Le Bon. *Psychologie des foules*. Paris: PUF, Quadrige, 1981. [1895]. P.28.

⁴⁰ Id., p.14.

⁴¹ Edouard Schuré. *Les Enfants de Lucifer (drame antique)*. In: *Le Théâtre de l'âme I*. Paris: Perrin, 1900. [1896]. P. 2-159. P. 79 et suiv.

Très saint évêque, notre concitoyen Phosphoros va être mis au jugement. Il est accusé de conspirer contre César et les derniers outrages le menacent. Pourtant la voix de Dionysos nous promet un miracle et un libérateur. Quel est-il ? Tu dois le savoir, toi, le détenteur de la vérité unique. (84)

A cette question, l'évêque répond par un anathème contre Dionysos, humilie et effraie le peuple avec la menace de châtements divins, afin de mieux pouvoir le contrôler. Seul le miracle de la constitution du couple héroïque permet à la conjuration d'avoir l'aval du peuple (97). A l'acte IV, sous la menace des armées césariennes, la peur fait retourner la foule dans le giron de l'église chrétienne. La conjuration de l'évêque renverse une nouvelle fois l'opinion du peuple, qui « furieux, conduit par son évêque, se lève contre [Phosphoros] » (122). Cette confrontation entre le peuple et son héros montre à quel point le peuple n'est pas capable de discerner son bien, préférant d'illusoires divertissements à la liberté :

LE VIEILLARD : [...] César marche sur nous et menace de détruire la ville.
Rends-nous la paix et protège nos vies !
LE JEUNE HOMME : Rends-nous nos plaisirs !
LA FEMME : Rends-nous les sacrements qui sauvent !
LE VIEILLARD : A quoi nous sert ton dieu, si la Cité va périr ? (126)

Le peuple préfère donc à la liberté et à l'indépendance les plaisirs et les sacrements. Il ne voit pas plus loin que son bonheur immédiat et la pérennité historique de la Cité. La réponse de Phosphoros propose en négatif l'image idéale d'un peuple conscient de ses capacités et de sa valeur :

A quoi vous sert le dernier né des dieux ? A être des hommes libres ; à ne ramper ni devant César ni devant la croix ; à savoir que la Beauté, la Vérité et la Justice sont en vous ; à conclure avec eux un pacte qui vous rende maîtres de vous-mêmes et des autres. Si chacun de vous ne se sent pas un Lucifer pour braver et César et l'Église, vous n'êtes pas dignes de mourir avec moi pour Dionysia, la mère des héros et la cité des âmes libres. (126)

Mais ce n'est encore une fois qu'à la réapparition de Cléonice que le peuple se calme et se retire, sur injonction de l'évêque (131), qui a bien compris le pouvoir de séduction du héros. La peur du châtement divin et la menace armée finissent par avoir raison de l'âme de ce peuple que Phosphoros avait réussi à éveiller. L'entreprise révolutionnaire est alors sanctionnée, dans le domaine du collectif, par un échec.

Le règne de la médiocrité

L'instauration du suffrage universel et de l'égalité entre les citoyens peut aboutir au règne de la médiocrité. Même une revue républicaine comme la *Revue bleue* fait état de cette inquiétude, et opère un lien entre l'instauration du suffrage universel et le nivellement vers le bas de la société. En 1883 déjà, Pressensé, dans un article intitulé « Les périls de la démocratie », sans contester le moins du monde la nécessité du suffrage universel et sa légitimité au niveau du droit, doute de sa légitimité dans la pratique :

parce que le suffrage universel place le pouvoir en bas, dans les masses ignorantes, avides de bien être plus que de culture, il peut avoir pour effet la souveraineté brute du plus grand nombre, c'est-à-dire de la médiocrité⁴².

Occupé à contenter ses besoins matériels pour atteindre un bien-être érigé en valeur dans la société industrielle, le peuple ne s'occupe pas des biens culturels et entraîne la société vers le bas dans sa course au confort et à l'aisance, au détriment de la culture.

Le règne de la majorité amène Retté et Villiers à constater celui de la médiocrité, et à poser l'équivalence démocratie / médiocratie. Cette égalité aberrante aboutit pour Retté à la théorie des moyennes, « cette tortue aveugle [qui] vante le juste milieu »⁴³. Le système démocratique place l'époque dans un mouvement de « désagrégation universelle »⁴⁴, et partant dans une dynamique de décadence irrémédiable. La fin de siècle est vécue comme l'âge de bronze de l'humanité et du système social. Villiers en brosse un tableau caustique :

[...] comment ne pas comprendre qu'étant donné *la loi de l'innée disproportion des intelligences*, et leur diversité d'aptitudes, le prétendu règne d'une Justice purement humaine ne saurait être jamais que *la tyrannie du Médiocre*, s'autorisant, gaiement, de quoi ? du nombre ! pour imposer l'abaissement à ceux dont le génie, constituant seul, l'entité même de l'Esprit-Humain, a, seul, de droit divin, qualité pour en déterminer et diriger les légitimes tendances⁴⁵.

⁴² M.-E. de Pressensé. « Les périls de la démocratie ». *La Revue bleue*. Juillet-décembre 1883. P. 705-709. Un autre article dans la même revue reprend des arguments sensiblement identiques quelques années plus tard. Voir M.-T. Colani. « Le régime actuel, ses périls ». *La Revue bleue*. Juin 1887. P. 705-713.

⁴³ Adolphe Retté. « Réflexions sur l'anarchie, promenades subversives ». *La Brochure mensuelle*. Septembre 1932 [1890], n° 117. P.8.

⁴⁴ Id., p.4.

⁴⁵ Cité in Néry. *Les Idées politiques et sociales de Villiers de l'Isle-Adam*. Op. cit., p. 400. C'est moi qui souligne.

Il est impossible à un royaliste catholique comme Villiers de l'Isle-Adam de concevoir le règne du nombre au détriment de ceux qui ont « de droit divin », par leur génie et leurs capacités, le droit légitime de régner. Les « légitimes tendances » dont il est question à la fin du passage sont une allusion à la restauration du pouvoir légitime, c'est-à-dire du pouvoir de la royauté et de l'aristocratie, seules à même pour Villiers de diriger correctement les masses. La figure de Sergius dans *Le Prétendant*, publié en 1875⁴⁶, met en lumière les options légitimistes de Villiers. La Révolution de Sicile dont il est question dans le drame est un anti-1789, son annulation fictionnelle, puisqu'elle cherche à remettre sur le trône le légitime prétendant à la couronne.

Dans *Le Livre du sceptre*, Péladan développe un argument similaire et soutient que la Constitution Française inscrit dans sa devise un ordre du monde qui n'est pas naturel, amenant l'aberration selon laquelle « dans la constitution française, l'égalité veut dire supériorité du nombre sur l'élite, de la passion sur la raison, et rien d'autre »⁴⁷. Le suffrage universel est classé dans la catégorie des « folies humaines »⁴⁸, en vertu de quoi « Aristote et Platon, de nos jours, représenteraient deux bulletins de vote, dans les destins du pays, tout comme le cabaretier et son garçon de salle, étant électeurs, sont éligibles »⁴⁹. Péladan défend une société de castes, car il ne peut y avoir d'égalité qu'entre « gens de même exaction [sic] ou de même valeur »⁵⁰. L'instauration de l'égalité amène pour le Sâr le règne de l'anarchie, un état d'« insubordination des citoyens entre eux »⁵¹, un état de « désharmonie ».

Un argumentaire similaire constitue le propos d'*Un Ennemi du peuple* de Ibsen. Le succès que cette pièce rencontre dans les rangs symbolistes lors de sa représentation au Théâtre de l'Œuvre le 10 novembre 1893, s'explique par la similitude des opinions exposées. Les discours de Stockmann fustigeant « la majorité compacte » au quatrième acte sont l'exacte traduction des opinions symbolistes à cet égard :

La majorité n'a jamais le droit pour elle. Jamais, vous-dis-je ! C'est là un de ces mensonges sociaux contre lesquels un homme libre et capable de penser doit nécessairement s'insurger. Qui est-ce qui constitue la majorité des habitants d'un pays ? Les gens intelligents ou les imbéciles ? Nous sommes, je pense, tous d'accord pour affirmer que, si l'on considère le globe terrestre dans son ensemble,

⁴⁶ Auguste Villiers de l'Isle-Adam. *Le Prétendant*. In: *Œuvres Complètes, I*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex, et al. (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. [1874]. P. 249-373.

⁴⁷ Joséphin Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre : Politique*. Paris: Chamuel, 1895. P. 251.

⁴⁸ Id., p. 97.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Id., p. 251.

⁵¹ Id., p. 30.

les imbéciles y forment une écrasante majorité. Mais alors, quand le diable y serait, il n'y a pas de droit au monde qui mette les gens intelligents sous la dépendance des imbéciles⁵² !

Ainsi, la prééminence de l'opinion erronée de la majorité sur celle, exacte et scientifique, de l'individu, aboutit à inverser ce que Stockmann considère comme une hiérarchie naturelle, celle qui met le droit « toujours du côté de la minorité ».

2. Le poids de la majorité et de l'État

Le courant symboliste est caractérisé par un individualisme sans concession, que la réflexion anarchiste nourrit. Parce que la société écrase l'individu sous la puissance illégitime du nombre, l'exaltation de la liberté individuelle constitue le remède face à cette contrainte collective.

Dans la dernière décennie du siècle, deux grands moments traduisent historiquement le malaise de l'individu face à l'État et à son fonctionnement. La vague d'attentats anarchistes, de la répression des manifestations de Clichy en 1891 au « Procès des Trente » en août 1894, frappe violemment l'opinion tout autant qu'elle témoigne d'une rupture grandissante entre une partie du peuple et ses représentants. Les manifestations anarchistes posent le problème de la représentation, que le recours à la bombe manifeste violemment.

L'Affaire Dreyfus pose également la question des droits de l'individu face à ceux de la communauté. Dreyfus est condamné dès 1894 pour espionnage, mais ce n'est véritablement qu'en novembre 1896 que le scandale commence à éclater dans l'opinion. L'Affaire prend une ampleur décisive en janvier 1898, avec le virulent « J'accuse » de Zola et le début de la révision des procès. Si ces deux épisodes expriment de manière différente la défense de l'individu et de ses droits face à un appareil étatique et / ou économique jugé aliénant, ils sont intéressants pour notre propos dans la mesure où ils inaugurent une forme d'engagement, sinon politique, du moins social, qui peut ne pas sortir du domaine de la littérature. Tout en partageant les opinions contestataires à l'encontre du régime, les artistes symbolistes ne sont pas pour autant, sauf exception, des auteurs engagés, au sens où Zola pouvait l'être. Mais la revendication de la liberté de parole et de l'exaltation de la singularité, ne peut manquer de faire écho aux options idéologiques des symbolistes.

⁵² Henrik Ibsen. *Un Ennemi du peuple*. In: *Drames contemporains*. Introduction et arguments de Michel Meyer (éd.). Paris: Le Livre de Poche, La Pochothèque, 2005. [1883]. P. 365-484. P. 446.

La Tyrannie de la foule

La foule, à l'âge de la souveraineté populaire, devient un acteur historique prépondérant. Si « l'avènement des foules marquera peut-être une des dernières étapes des civilisations de l'Occident »⁵³, s'il est le signe d'une décadence sociale, marquée dans les analyses de Gustave Le Bon par le paradigme du microbe et de la maladie, cet avènement n'en est pas moins une réalité.

Ibsen ajoute à la représentation de la médiocrité de la masse celle de la tyrannie que le nombre peut infliger à l'individu mettant « les gens intelligents sous la dépendance des imbéciles »⁵⁴, image également développée par Édouard Schuré et Paul Claudel. Dans la préface à l'ouvrage qui lui est consacré en 1914, Schuré revient sur l'époque qui nous intéresse, et déplore

l'adulation des foules et le mépris de l'élite, la stupidité des niveleurs et la tyrannie des masses, la glorification de l'instinct et de la force brutale, l'absence de l'autorité intellectuelle et morale, la menace de l'anarchie complète et de l'effondrement social⁵⁵.

L'instauration de l'égalité amène pour Schuré le despotisme du nombre au détriment des élites cultivées et menace l'ordre politique. L'égalisation de la société ouvre la porte à l'anarchie⁵⁶ et à la décadence. La société n'ayant plus d'armatures, elle est vouée à l'effondrement et à la disparition.

Lorsque Michel Lioure analyse les versions de *Tête d'Or*, il en fait « la revendication des droits de l'individu contre la tyrannie de la masse et l'exaltation de la volonté personnelle au sein de l'inertie collective »⁵⁷. Pendant tout le second acte, *Tête d'Or* est le symbole de « la lutte du héros écrasé par le nombre »⁵⁸. Voici comment *Tête d'Or* s'exprime dans la première version du drame :

⁵³ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre*. Op. cit., p. 30.

⁵⁴ Ibsen. *Un Ennemi du peuple*. Op. cit., p. 446.

⁵⁵ Alphonse Roux et Robert Veyssié. *Edouard Schuré, son œuvre et sa pensée*. Paris: Perrin et Cie, 1914. Etude précédée de la "confession philosophique". P. XIX.

⁵⁶ Le terme « anarchie » est ambivalent chez les auteurs symbolistes. Nous verrons à la fin de ce chapitre et dans le chapitre suivant à quel point l'individualisme des symbolistes est ambigu. Dans un sens, l'individu est considéré comme étant asservi au nombre et son particularisme est exalté, dans l'autre, les symbolistes déplorent l'éclatement de la société en autant d'individus qui la composent, toujours en quête d'une société organiquement liée. L'ambiguïté autour de la notion d'individu rend plus complexes qu'on ne le pense les positions symbolistes à cet égard, complexité que nous ne cesserons de questionner tout au long de ce travail.

⁵⁷ Michel Lioure. *Tête d'Or de Paul Claudel, introduction, inédits, variantes et notes*. Paris: Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Centre de recherches Jacques-Petit (littérature française des XIXe et XXe siècles), vol. 39, 1984. P. 30.

⁵⁸ Lettre à G. Batault, 28 janvier 1907, cité in Michel Lioure, *Tête d'Or de Paul Claudel*, Op. cit., p. 30.

O énorme charge d'hommes ignorants, je me lève malgré vous ! Vous plierez devant moi, ou je mourrai, et je ne supporterai pas plus longtemps les lois de votre abrutissement !

Que craignez-vous ! Infâmes, écrasez-moi sous votre masse⁵⁹ !

L'image est ici claire : le héros singulier se dresse contre le pouvoir de la foule dont la légitimité est contestée. La figure du conquérant partage avec celle de l'anarchiste Avare développée dans *La Ville* « une même horreur de l'asservissement social »⁶⁰. Avare n'a d'autre souci que de se rendre « libre » et de se délivrer de la « tyrannie de ses semblables »⁶¹. Il est intéressant de noter que chez ces deux personnages, la volonté de s'élever au-dessus de la masse va de pair avec le développement d'une image qu'ils rejettent tous les deux, associant l'homme à l'outil :

TÊTE D'OR. – Servir ?

Et moi, à quoi suis-je fait pour servir ? Quel outil suis-je ?

Je ne suis pas la bêche, ni le sac, ni la balance. Mais je suis le feu et l'épée !

Je n'ai point de place parmi vous, mais voici que je m'en ferai une, [...] (II, 240)

AVARE. – [...] Je ne suis pas la dent d'une roue. Je ne suis pas fait pour être manié comme une pelle.

Je me rendrai libre. J'ai juré. (I, 309)

Tête d'Or et Avare ne veulent pas être asservis au groupe dont ils contestent la légitimité⁶². La loi de la majorité n'est absolument pas jugée comme légitime par l'ensemble du mouvement. Cette idée les rapproche de la pensée anarchiste. Proudhon n'exprime pas autre chose quand il dit que « la loi de la majorité n'est pas ma loi, c'est la loi de la force ; par conséquent, le gouvernement qui en résulte n'est pas mon gouvernement, c'est le gouvernement de la force »⁶³.

La critique des lois et de l'État

L'absence de hiérarchie qui préside à toute pensée anarchiste n'admet pas la présence d'une superstructure comme l'État au-dessus des individus. Proudhon est très

⁵⁹ Paul Claudel. *Tête d'Or*. In: *Théâtre I*. Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1992. [1ère version : 1890 ; 2nde version : 1894]. P. 38-302. P. 102.

⁶⁰ Lioure. *Tête d'Or de Paul Claudel, introduction, inédits, variantes et notes*. Op. cit., p. 30.

⁶¹ Claudel. *La Ville*. Op. cit., p. 309

⁶² Nous verrons dans le deuxième chapitre comment se prolonge cette réflexion sur l'asservissement de l'individu par rapport à la masse, dans les analyses symbolistes faisant de la démocratie un principe parfaitement antinomique de l'art, opposé à l'épanouissement de l'individu.

⁶³ Cité in Jean Maitron. *Le Mouvement anarchiste en France. Des origines à 1914*. Paris: Gallimard, Tell, Tome 1, 1975. P. 36.

clair sur ce point : « Quiconque met la main sur moi pour me gouverner, est un usurpateur et un tyran, je le déclare mon ennemi. »⁶⁴. L'anti-autoritarisme est le trait le plus visible de l'anarchisme. Si celui-ci se développe parallèlement à la consolidation du régime républicain, on peut alors penser que la complexification de l'appareil d'État, le développement de la machine administrative de plus en plus lourde, favorisent un discours anti-étatique dans la mesure où l'État devient de plus en plus présent politiquement, tout en étant partisan du laisser-faire économique dans un système ultra-libéral qui ne s'embarrasse guère de politique sociale.

Le régime républicain est un régime impersonnel puisque démocratique. Il n'a d'autre visage que ses lois. Ce sont ces lois qui enchaînent les hommes à eux-mêmes en un mouvement de servitude volontaire dans l'illusion d'une liberté maintenue, comme le constatait déjà Rousseau dans le *Discours* : « Croyant assurer leur liberté », « tous coururent au devant de leurs fers »⁶⁵. En instaurant des lois et le régime de la propriété, les hommes ont instauré un système qui détruit « sans retour la liberté naturelle », fixe « pour jamais la loi de la propriété et de l'inégalité », et « pour le profit de quelques ambitieux assujetti[t] désormais tout le genre humain au travail, à la servitude et à la misère »⁶⁶. Voilà comment Rousseau définit les origines de l'inégalité et de la perte de la liberté, institutionnalisées par le règne de la loi, elle-même faite pour servir les intérêts économiques des propriétaires et soumettre l'ensemble de l'humanité à ce joug dont l'origine est politique. Le mouvement anarchiste ne dit pas autre chose quand il condamne l'existence de la propriété, en fait un vol perpétré massivement contre l'ensemble des hommes, et en demande l'abolition, comme condition nécessaire à l'accession à la liberté pour tous. Lois, propriété et argent sont les trois ennemis des anarchistes, position dont la théorie de la « reprise individuelle »⁶⁷ est l'illustration. Cette opposition au légalisme transparait chez certains de nos auteurs.

La posture du révolté, du proscrit, du marginal, corrobore ce rejet de la loi, dans un univers où le pouvoir est trop loin ou trop abstrait pour présenter autre chose qu'un visage légaliste. Dans *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam, dès 1889, le héros éponyme refuse toute légitimité au pouvoir incarné par le roi, préférant ses prérogatives féodales

⁶⁴ Id., p. 35.

⁶⁵ Rousseau. *Du Contrat social*. Op. cit., p. 239.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ En 1886, un nommé Duval pille un hôtel particulier rue Monceau appartenant à Madame Herbelin. Il justifie son acte par la nécessité de restituer des richesses produites collectivement et indûment accaparées par quelques-uns. En 1890, le procès de Pini soulevait les mêmes questions et le même argumentaire de la part de l'accusé. Voir Maitron. *Le Mouvement anarchiste en France*. Op. cit., p. 185.

liées à la possession de la terre. Il ne consent pas à descendre sur le « terrain légal »⁶⁸ sur lequel voudrait l'entraîner le Commandeur lorsqu'il s'agit de débattre de la nécessité ou non de restituer le trésor. Il refuse à l'État la légitimité d'une de ses manifestations les plus visibles : l'exercice de la loi. Il refuse de reconnaître le droit de justice que l'État s'est octroyé, invoquant le « droit de justice basse et haute » (620) conféré par le droit féodal. Au duel proposé par Axël pour conserver ses droits au regard d'un État dont il ne reconnaît pas la légitimité, le Commandeur oppose la force policière de ce même État, qui « s'en viendrait, incontinent, le garrotter en cette mesure et l'emporter, muselé, dans une forteresse » (621). A l'argument de Kaspar invoquant « l'intérêt de tous » pour la restitution du trésor, Axël répond en des termes assez similaires à ceux de Rousseau :

L'intérêt de tous ! But généreux, dont, au cri des siècles, les princiers spoliateurs sanctionnèrent, par tous pays, les exactions de leur bon plaisir et qui permet encore d'extorquer la bénédiction des plèbes en les dépouillant froidement au nom même de leurs intérêts. (615)

Ainsi, « les champions ordinaires des intérêts de tous », légiférant censément au nom de cet intérêt, ne servent que leur cause personnelle. Opposant ses « droits au silence et à l'oubli » (620) aux lois invoquées par Kaspar, Axël refuse la tutelle étatique sur son territoire d'exil, estimant que le manquement fait à la mémoire de son père suffit à le soustraire à l'autorité de l'État considéré comme un usurpateur et un faussaire. Il ne se sent qu'« à peine coupable de légitime défense, de silence et de liberté » (624).

Dans *Les Enfants de Lucifer*, Phosphoros / Théoklès refuse de voir dans l'État, ici représenté comme un envahisseur venu assujettir la cité de Dionysia, une force légitime capable d'offrir la liberté à ses membres. Lors de son voyage à la recherche de la vérité, Théoklès n'a vu que de « chétifs pygmées [...] rampant devant leurs idoles d'or ou de fer ». Si « César est leur dieu »⁶⁹, les hommes se fourvoient dans une servitude volontaire. La figure du héros, devenant fils de Lucifer, prend symboliquement les traits du révolté suprême, contre la Loi, mais aussi contre toutes les servitudes. Le but de Théoklès est bien de rendre la liberté aux villes (37) en libérant les âmes. C'est l'exemple d'une « ville affranchie » que la conjuration veut laisser au monde. Détenteur d'une « âme qui agit par elle-même et non sous le joug des autres » (42), âme « infrangible [qui] peut soulever un monde », Théoklès est le seul capable de libérer la cité, parce qu'il en est « le seul homme libre » (96).

⁶⁸ Villiers de l'Isle-Adam. *Axël*. Op. cit., p. 613.

⁶⁹ Schuré. *Les Enfants de Lucifer*. Op. cit., p. 21.

Une critique des lois légèrement différente est exposée par Péladan, dans *Le Livre du sceptre*. Le Sâr refuse en effet de considérer les lois comme un principe naturel, condamnant du même coup la société qui fonctionne selon ces principes :

Les lois n'ont jamais généré ni la gloire, ni le bonheur d'un peuple ; elles ont été faites sous la pression d'une nécessité par des hommes d'un esprit médiocre, et seulement pratique. Ce sont les mœurs qui sont les vraies lois et qui décident de la valeur et de la prospérité d'un État ; elles doivent être composées d'après l'âme d'un peuple⁷⁰.

Les lois ne constituent pas la grandeur d'un pays, et sont généralement faites à rebours de l'esprit du peuple. Une telle critique donne l'image d'une structure étatique surimposée à la collectivité nationale, sans aucune relation avec elle et avec ses valeurs intrinsèques. Les lois ne semblent pas être représentatives de l'esprit d'une nation, alors que les mœurs le sont. D'esprit « pratique », les lois n'ont aucune relation d'identité avec le principe de nation, elles ne sont qu'un cadre nécessaire à l'administration de l'État, et en ce sens, peuvent être considérées comme arbitraires et illégitimes.

Ainsi, l'individu ne peut être mis au service de la société et souffrir la domination de la collectivité sur lui-même. On peut considérer l'Affaire Dreyfus comme l'illustration de cette opinion.

L'Affaire Dreyfus, comme exemple du paradoxe symboliste

L'Affaire Dreyfus radicalise dans le paysage politique et intellectuel un clivage sans précédent, qui contribue à redonner à la République un esprit de combat. Le clivage entre les deux camps se fait autour du rapport qui doit s'instaurer entre l'État et l'individu. Les anti-dreyfusards privilégient la cohésion de la nation dans son ensemble face aux droits de l'individu, selon la raison d'État. Les dreyfusards revendiquent au contraire la nullité de la raison d'État pour peu que la liberté d'un innocent soit en jeu, et s'élèvent contre l'opinion populaire, encline à faire de Dreyfus le coupable idéal, notamment parce qu'il est juif. Il est assez significatif que pendant l'Affaire, les écrivains de la *Revue blanche* décident de remonter *Un Ennemi du peuple*, pour protester contre le traitement infligé à Zola.

L'attitude de la mouvance symboliste dans l'Affaire Dreyfus est discrète et partagée. Si la plupart des anarchistes du début de la décennie furent les dreyfusards de

⁷⁰ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre*. Op. cit., p. 26.

la fin, certains autres, minoritaires, à l'instar de Barrès, se retrouvent dans le camp adverse. C'est au nom de la défense de l'individu et contre le despotisme de la masse que les symbolistes se rangent du côté du capitaine et de ses intérêts. L'Affaire cristallise, sur le terrain politique et social, toutes les contradictions symbolistes idéologiquement parlant et fait surgir deux questions chères à nos auteurs. D'une part, elle réactive les principes fondamentaux de la République et constitue en quelque sorte un sursaut des valeurs républicaines. Dans *L'Affaire Dreyfus et les écrivains français*, Cécile Delhorbe souligne que tous les dreyfusards de la première heure sont des « personnalités sans mandat »⁷¹, c'est-à-dire des gens qui ne sont pas impliqués dans la vie politique à proprement parler. D'autre part et surtout, l'Affaire met en avant la nécessaire défense de l'individu face à l'État. Enfin, si le dreyfusisme attire les élites artistiques hors du champ de l'art pour l'art, au moment même où les positions à l'égard de la nécessité d'un art social et engagé se font de plus en plus visibles, c'est à la fois parce qu'il satisfait à l'idéal d'une intervention politique en dehors des canaux officiels, et qu'il permet l'expression du non-conformisme de ces élites, qui s'exprimaient jusqu'alors dans des mouvements extrêmes comme l'anarchisme. Cette thèse, accréditée par Christophe Charle dans son *Histoire sociale*⁷², et effleurée par Pascal Ory et Jean-François Sirinelli dans *Les Intellectuels en France*⁷³, permet de situer les auteurs symbolistes au sein de l'Affaire, même s'il est difficile de trouver les preuves d'un ferme engagement dans le corpus. La plupart des historiens s'accordent à dire que les avant-gardes littéraires se situent plus dans le camp dreyfusard que dans le camp adverse, malgré quelques exceptions notables. L'engagement résolu de *La Revue blanche*, entraînée par celui qui a déclenché l'Affaire, Bernard-Lazare, montre cette tendance⁷⁴.

C'est à partir de l'article de Brunetière, « Après le procès », paru le 15 mars 1898 dans la *Revue des Deux Mondes* que la lutte est transposée sur le terrain de la défense de l'individu face à la machine étatique. Brunetière refuse aux intellectuels la capacité de pouvoir juger de faits qui ne les concernent pas, et dénonce leur individualisme, leur incapacité à se hisser à hauteur de la compréhension de l'impératif

⁷¹ Cécile Delhorbe. *L'Affaire Dreyfus et les écrivains Français*. Paris: Editions Victor Attinger, 1932. P. 19.

⁷² Charle. *Histoire sociale de la France au XIXe*. Op. cit., p. 271.

⁷³ Pascal Ory et Jean-François Sirinelli. *Les Intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1986.

⁷⁴ Ce parti-pris politique de la revue la prive d'ailleurs de son collaborateur Barrès, dont les opinions étaient, on le sait, contraires.

social. L'individualisme est pour les anti-dreyfusards, dont Brunetière fait partie, un dissolvant de l'unité nationale :

le lien social, la survie de la nation, passent par la prééminence des institutions dont la vocation est d'assurer la survie collective, au détriment, s'il le faut, des droits individuels. L'individu n'existe que par la société ; la défense de celle-ci exige au besoin le sacrifice de l'individu⁷⁵.

Il rejoint par là les positions de Barrès, antisémitisme en moins, et s'oppose très exactement à la conception claudélienne de l'individu au sein de la société. Dans ses *Mémoires improvisés*, Claudel explique ses sympathies anarchistes par la conviction de « la primauté de l'individu sur tout ». Il refuse ce qui pour lui constitue un scandale, à savoir l'idée qu'une « personnalité vivante, faite à l'image de dieu, [soit] soumise à une abstraction, à une idée sociale quelle qu'elle soit »⁷⁶. Le primat de l'individu sur la société est revendiqué : « la société existe pour l'individu, et non pas l'individu pour la société », opinion qui apparaît dans *Tête d'Or* et dans *La Ville*, par le biais de l'image de l'homme / outil.

Émile Durkheim réplique à l'article de Brunetière dans *La Revue bleue* du 2 juillet 1898, dans un article intitulé « L'individualisme et les intellectuels ». Pour les individualistes, l'unité nationale doit être le fruit de la liberté, d'une union des volontés, et non le résultat d'une autorité, fût-ce au nom de la défense nationale. Toute vie commune n'est certes possible que s'il existe des intérêts supérieurs aux intérêts individuels. Mais il existe un autre individualisme, défendu par la Déclaration des Droits de l'homme. Michel Winock résume les positions des uns et des autres :

Le goût de la servitude volontaire était celui des esprits les plus soucieux d'homogénéité sociale ; le goût de la liberté distinguait leurs adversaires, moins appliqués à la défense de l'espèce qu'à l'autonomie de la personne⁷⁷.

Les auteurs symbolistes, en revendiquant la nécessité de la liberté individuelle, se reconnaissent beaucoup plus dans le camp dreyfusard que dans le camp adverse⁷⁸.

Les positions symbolistes à l'égard de l'Affaire Dreyfus ne sont ni sans ambiguïté ni sans nuance. Les « identités opposées »⁷⁹ que Christophe Charle dessine

⁷⁵ Ferdinand Brunetière. « Après le procès ». *La Revue des Deux Mondes*. 15 mars 1898.

⁷⁶ Paul Claudel. *Mémoires improvisés (quarante et un entretiens avec Jean Amrouche)*. Paris: Gallimard, 2001. [1954]. P. 105.

⁷⁷ Michel Winock. *Les Voix de la liberté: les écrivains engagés au XIXe siècle*. Paris: Seuil, 2002. P. 65.

⁷⁸ Dans *L'Aurore*, les listes de protestations, régulièrement publiées à partir du 18 janvier 1898, ont deux destinations : les unes demandent la révision du procès, et les autres demandent la garantie de la justice, des « garanties légales des citoyens contre tout arbitraire ».

⁷⁹ Charle. *Histoire sociale de la France au XIXe*. Op. cit., p. 273.

entre l'intellectuel de gauche défendant les valeurs de vérité et de justice et celui de droite soutenant les emblèmes de l'ordre et de la nation s'opposent au sein même du courant symboliste.

Parmi nos auteurs, peu ont manifesté un réel engagement comparable à celui de Zola. La difficulté de trouver des informations concernant cet engagement prouve d'ailleurs la discrétion avec laquelle ils se sont prononcés sur la question. Il est évident que les symbolistes ne sont pas, à l'exception de Quillard, des protagonistes majeurs de la campagne en faveur ou en défaveur de Dreyfus.

Certains optent pour un silence discret, estimant que l'artiste n'a pas à se compromettre dans des querelles politico-sociales. On pourrait classer dans cette catégorie Paul Claudel : sa profession dans la haute fonction publique et la diplomatie ne lui permettent guère de se prononcer sur un tel sujet. Le haut diplomate est tenu par le devoir de réserve propre à sa fonction. De même, Retté déclare s'être borné à son rôle de critique littéraire pendant cette période « d'imbroglie-Dreyfus qui semait la discorde entre les Français, au profit de la juiverie internationale et des étrangers »⁸⁰. Si Retté se refuse à marquer clairement ses positions, on peut estimer cependant, au regard de ces déclarations, qu'il n'était pas franchement dreyfusard. Dénonçant dans *La Maison en ordre* « l'exaltation sans limite des droits de l'individu au grand dommage de l'esprit social »⁸¹, il rejoint d'ailleurs au début du XX^e siècle le clan maurassien des néo-royalistes, en même temps qu'il se convertit au catholicisme. Les déclarations de Retté sur cette période peuvent néanmoins être le fait d'une auto-réécriture, puisqu'il a réinterprété toute son histoire à la lumière de sa conversion, y compris ses années anarchisantes. Remy de Gourmont se serait également prononcé en défaveur du Capitaine⁸².

Les autres auteurs épousent la cause révisionniste. Quillard, anarchiste farouchement dévoué à la cause de Dreyfus, participe à la création de la Ligue des Droits de l'homme, et publie en 1899 *Le Monument Henry*, liste de tous les souscripteurs qui, suite au suicide du Capitaine, ont aidé sa veuve⁸³. Verhaeren, Maeterlinck, Hérold, Polti, Kahn, Mauclair, Lugné-Poe, Fort, Saint-Pol-Roux et

⁸⁰ Retté. *La Maison en ordre, comment un révolutionnaire devint royaliste*. Op. cit., p. 194.

⁸¹ Id., p. 66.

⁸² *Les Écrivains et l'affaire Dreyfus*. Géraldi Leroy (éd.). Orléans: 1983. Actes du colloque organisé par l'Université d'Orléans et le Centre Péguy les 29-30 et 31 octobre 1981. N. Guyen. « Maurras et l'affaire : une crise de l'identité française ? », p. 137-146. Voir également, Jacques Le Rider. *Nietzsche en France, de la fin du XIXe siècle au temps présent*. Paris: PUF, Perspectives germaniques, 1999. P. 65.

⁸³ Pierre Quillard. *Le Monument Henry: listes des souscripteurs classés méthodiquement selon l'ordre alphabétique*. Paris: Stock, 1899.

Péladan signent chacun une des nombreuses pétitions publiées par *L'Aurore* entre le 20 janvier 1898 et le mois de décembre. Lugné-Poe, dans ses Mémoires, se prononce clairement en faveur de Dreyfus :

Pouvais-je faire autrement, et parmi les premiers, que de croire à l'innocence de Dreyfus, comment ne pas manifester mon sentiment ? Malheureusement, même ma certitude de cette innocence devait me retirer des clients, et quels !... Nous en avions dans les deux camps... Les scènes qui se déroulaient valaient bien toutes nos pièces. Les échos des alternatives de ce grand drame ne nous manquaient pas puisque nous vivions en marge, dans le champ de la minorité du Dr. Stockmann...⁸⁴

Le biographe de Péladan nous informe que ce dernier s'est fait discrètement dreyfusard, par rancune contre l'armée, malgré son antisémitisme notoire⁸⁵. Dans le journal *Le Soleil* du 18 juillet 1906, il écrit un article intitulé « Zola au Panthéon », dans lequel il fait un éloge de ce dernier, en tant qu'auteur du « J'accuse », qualifié d'acte « grandiose et méritoire » qui « sonnait la trompette de la justice ». Mallarmé est dreyfusard, mais il meurt en 1898, au tout début de l'Affaire⁸⁶. Quant à Schuré, nous n'avons pas trouvé trace de son engagement dans un camp ou dans l'autre.

L'Affaire ne pouvait pas laisser indifférents les symbolistes. L'analyse que fait Bourdieu de l'Affaire reprend la notion de perméabilité du champ littéraire et du champ politique. L'indépendance du champ littéraire constatée par le sociologue permet de « réaffirmer, contre toutes les raisons d'État, l'irréductibilité des valeurs de vérité et de justice, et, du même coup, l'indépendance des gardiens de ces valeurs par rapport aux normes de la politique et aux contraintes de la vie économique »⁸⁷. Face à la contingence de la vie politique, les intellectuels se placent du côté de la défense de valeurs universelles. L'engagement des écrivains dans l'Affaire constitue une « rupture prophétique avec l'ordre établi »⁸⁸, qui permet d'une part de formuler une défense des droits individuels face à la collectivité et d'achever en quelque sorte la critique de la suprématie du nombre sur l'individu ; d'autre part d'affirmer la légitimité de la parole de l'intellectuel. Ce dernier parle depuis un ciel platonicien idéologique, dans lequel il puise les valeurs universelles au nom desquelles il sort de son isolement.

⁸⁴ Lugné-Pœ. *La Parade: Souvenirs et impressions de théâtre. Acrobaties*. Op. cit., p. 199.

⁸⁵ Christophe Beaufils. *Joséphin Péladan, (1858-1918), Essai sur une maladie du lyrisme*. Grenoble: Édition Jérôme Billon, 1993. P. 394.

⁸⁶ Christophe Prochasson. *Les Années électriques, 1880-1910*. Paris: Editions La Découverte, 1991. P. 164.

⁸⁷ Bourdieu. *Les Règles de l'art (Genèse et structure du champ littéraire)*. Op. cit., p. 216.

⁸⁸ Ibid.

3. L'idéologie de la hiérarchie naturelle

Si l'idéologie anarchiste est très répandue dans les rangs symbolistes, elle est rarement développée jusqu'à son terme quand il s'agit de penser un nouveau modèle social. Certes, un petit nombre de textes envisage la communauté anarchiste comme une solution. Néanmoins, la plupart des auteurs optent pour une vision hiérarchique de l'édifice social. L'idéologie anarchiste n'est là que pour penser la destruction de la société contemporaine, vue comme un amas informe d'individus, que seule une hiérarchie restaurée pourrait organiser.

« *Toutes choses étaient mises en tas* »⁸⁹

L'image d'une société informe, développée entre autres dans *Tête d'Or*, amène un double constat. L'instauration de l'égalité rend illisible la société française et ne mène qu'au chaos.

La *Psychologie des foules* de Gustave Le Bon rend compte de la nécessité de trouver une nouvelle grille de lecture sociale, afin de mieux gouverner ce grand inconnu qu'est devenu le peuple :

La connaissance de la psychologie des foules constitue la ressource de l'homme d'État qui veut, non pas les gouverner – la chose est devenue aujourd'hui bien difficile – mais tout au moins ne pas être trop complètement gouverné par elles⁹⁰.

Le Bon propose une représentation de la foule qui permettra de la rendre lisible pour la constituer en peuple, sans quoi il apparaît impossible de la contrôler : « Les foules sont comme le sphinx de la fable antique : il faut savoir résoudre les problèmes que leur psychologie nous pose, ou se résigner à être dévoré par elle »⁹¹. L'objet foule devient alors un sujet d'étude à part entière. *La Psychologie des foules* rend compte de l'émergence d'une sociologie collective, d'une « psychologie sociale » qui est « une façon de donner consistance à la vieille interrogation sur l'âme des peuples »⁹². Le règne des foules, qui va de pair avec la montée de la démocratie, est un phénomène nouveau que la sociologie cherche à comprendre, afin de mieux le canaliser. Puisqu'au

⁸⁹ Claudel. *Tête d'Or*. Op. cit., p. 233.

⁹⁰ Le Bon. *Psychologie des foules*. Op. cit., p. 5.

⁹¹ Id., p.59.

⁹² Pierre Rosanvallon. *Le Peuple introuvable (histoire de la représentation démocratique en France)*. Paris: Gallimard, NRF, 1998. P. 109.

« droit divin des rois » succède « le droit divin des foules »⁹³, il incombe au sociologue de chercher à représenter le collectif. Aplanissant toute différence entre les hommes, l'instauration de l'égalité engendre un problème de lisibilité de la société. Du nivellement et de l'égalitarisme injectés dans le tissu social découle un problème de représentation, que l'apparition de la sociologie tente de résoudre.

L'instauration de l'égalité amène également l'image d'une société civile assimilée à un « tas de sable, sans cohésion ni rapport fixe entre les atomes »⁹⁴. Si la société est composée d'égaux, elle devient une réunion abstraite d'individualités qui se valent toutes et que rien n'organise. Rosanvallon analyse comme suit ce phénomène :

L'égalité politique marque l'entrée définitive dans le monde des individus. Elle introduit un point de non retour. Elle affirme un type d'équivalence de qualité entre les hommes, en rupture complète avec les visions traditionnelles du corps politique. Elle ne peut se formuler que dans le cadre d'une *vision atomistique et abstraite* de la formation du lien social. L'égalité politique, en d'autres termes, n'est pensable que dans la perspective d'un *individualisme radical*, contrairement aux autres formes d'égalité, qui peuvent parfaitement s'accommoder d'une organisation hiérarchique ou différenciée du social⁹⁵.

Ce processus, enclenché au lendemain de la Révolution par le démembrement de la société d'Ancien Régime, considérée comme un grand corps dont le roi était la tête, est au cœur des interrogations inquiètes des élites intellectuelles. Sous quelle forme reconstruire une société perçue comme étant morcelée, « atomisée » ? Comment retrouver un esprit national, le sentiment d'appartenance à une même nation dans un processus égalitaire où chaque personne a le même pouvoir que son voisin, au moins devant l'urne ? La nostalgie d'un grand corps social, dont chaque membre, à divers niveaux mais toujours à sa place, fait marcher la société, hante une partie des élites de la Troisième République et notamment les partis conservateurs. L'idée d'une désorganisation délétère de la société montre bien la perplexité ressentie face à la masse démocratique dont on ne trouve plus le principe organisateur et fédérateur, la cohérence intrinsèque.

La consécration de la puissance du nombre ôte à l'élément populaire toute forme de représentation possible :

⁹³ Le Bon. *Psychologie des foules*. Op. cit., p. 3.

⁹⁴ Renan. *La Réforme intellectuelle et morale de la France*, cité in Rosanvallon. *Le Sacre du citoyen (histoire du suffrage universel)*. Op. cit., p. 210.

⁹⁵ Id., p. 14. C'est moi qui souligne.

Dans la démocratie, le peuple n'a plus de forme : il perd toute densité corporelle et devient positivement *nombre*, c'est-à-dire force composée d'égaux, d'individualités purement équivalentes sous le règne de la loi⁹⁶.

Cette impossible représentation du peuple, qui découle de l'instauration de la démocratie, trouve sa source dans la Révolution Française. En abolissant la notion d'états, qui recoupaient les trois grandes fonctions sociales des producteurs, intellectuels et dirigeants, la Révolution a mis fin à une représentation du corps social qui ne correspondait plus à ses réalités, ne serait-ce que par l'émergence de la bourgeoisie. Passer d'une représentation sociale organique, dont chaque membre fonctionne de conserve, dans laquelle le roi est l'incarnation de la nation tout entière, à une représentation arithmétique de la société en brouille la représentation :

Le nombre, ce n'est pas seulement la foule, puissance anonyme et incontrôlable, avec le cortège de fantasmes que fait naître sa seule évocation chez les gouvernants et les possédants. Le nombre emporte aussi *l'idée de ce que l'on ne peut plus nommer ou décrire, de ce qui est sans forme, littéralement irréprésentable*, de ce qui menace au plus profond l'identité⁹⁷.

Face à cette crise de représentation, une grande partie des auteurs symbolistes plaide un retour à la hiérarchie sociale, seule capable de redonner à la société sa lisibilité.

« *La liberté dans la hiérarchie* »⁹⁸

Pour éviter que « La hiérarchie / [ne] Rampe vers le niveau [...] »⁹⁹, il faut instaurer « la liberté dans la hiérarchie » et « la fraternité par l'aristocratie »¹⁰⁰. C'est ainsi que Bérenger analyse les options politiques et sociales de Schuré exprimées dans ses deux drames, *Les Enfants de Lucifer* et *La Sœur gardienne*. La présence d'un chef, incarné par les figures héroïques, Phosphoros et Cléonice dans *Les Enfants*, Maurice et Lucile dans *La Sœur gardienne*, apparaît comme nécessaire au déclenchement de la révolution ou à la stabilisation de la situation après la période de rupture. Il en va de même dans *Tête d'Or* et dans *La Ville*. L'anarchie apparaît alors comme un stade intermédiaire, nécessaire à la destruction de l'ancien monde, une sorte de *tabula rasa*,

⁹⁶ Rosanvallon. *Le Peuple introuvable (histoire de la représentation démocratique en France)*. Op. cit., p. 14.

⁹⁷ Id., p. 15, c'est moi qui souligne. Le problème de l'identité de la communauté nationale sera abordé dans le troisième chapitre de cette partie.

⁹⁸ Henry Bérenger. « Le théâtre d'Edouard Schuré ». *Revue d'art dramatique*. Janvier-juillet 1900. P. 481-529.

⁹⁹ Claudel. *La Ville*. Op. cit., p. 342.

¹⁰⁰ Bérenger. « Le théâtre d'Edouard Schuré ». Art. cit., p. 509.

sur laquelle peut s'édifier une hiérarchie nouvelle. C'est aussi la condition sine qua non de l'émergence d'une personnalité d'exception, seule capable de prendre en charge la reconstruction sociale.

Dans *L'Endehors*, Camille Mauclair signe le 20 mars 1892 un article intitulé « Petits théorèmes d'art social »¹⁰¹, qui démontre pourquoi l'artiste symboliste ne peut être qu'anarchiste, en résumant tous les griefs des symbolistes à l'égard de la collectivité. « En face d'un gouvernement despotique », « d'un pouvoir constitutionnel où les responsabilités se divisent et s'atténuent », « d'un socialisme partageur et tyrannisant l'individu sous le droit de la masse, notre conscience de personnalité supérieure nous soulève ». La conclusion est sans appel : « Ainsi nous ne pouvons être qu'anarchistes ». La tâche de l'artiste est alors « d'approfondir ou d'héroïser l'individu », et de militer pour « le règne du Moi », qui constitue la « seule indubitable certitude, seul bonheur et seul refuge ». Dans *Servitude et Grandeur littéraires*, Mauclair avoue une égale aversion pour « le parti des ventres », « le socialisme niveleur » autant que celui des « ventrus », les « parlementaires dégénérés », « les bourgeois »¹⁰². Sa préférence va à un « aristocratie anarchiste et pourtant ami du peuple ». Il conclut ce développement en émettant cette distinction : « A ce moment-là on pouvait être, en qualité d'artistes, des anarchistes pareils à des socialos d'avant-garde, n'admettant pas l'égalitarisme mais aimant le peuple »¹⁰³. L'égalité n'est pas une valeur en soi, elle est même néfaste au regard des différences naturelles entre les hommes. Il faut donc trouver un moyen d'instaurer la liberté de quelqu'un pour le bien de tous.

Péladan et Claudel développent une idéologie de la hiérarchie naturelle. Ces conceptions sont à rapprocher d'une structuration organique de la société dont les racines remontent à l'Antiquité et au Moyen-Âge. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si bon nombre d'actions dramatiques se passent avant la Révolution Française, de manière plus ou moins explicite. L'essentiel des drames de Péladan se passe dans l'Antiquité, les drames de Schuré dans l'Antiquité ou bien juste avant la Révolution, ceux de Villiers de l'Isle-Adam mettent en scène un Moyen-Âge idéal ou une société d'Ancien Régime, de même que *La Dame à la Faulx* de Saint-Pol-Roux.

Dans *Le Livre du sceptre*, Péladan condamne le règne de l'égalité, non pas au nom d'une aristocratie de naissance, mais en faveur d'une aristocratie de la pensée et de

¹⁰¹ Camille Mauclair. « Petits théorèmes d'art social ». *L'Endehors*. 20 mars 1892, n° 46.

¹⁰² Mauclair. *Servitude et grandeur littéraires*. Op. cit., p. 114.

¹⁰³ Id., p. 116.

la connaissance, qui ne serait pas issue de la méritocratie mais élue par la force de son génie. Une société harmonieuse est une société hiérarchisée : « le nom social de l'harmonie est hiérarchie, c'est-à-dire classement des citoyens, suivant non leur naissance ou leur fortune, mais leurs facultés et leurs œuvres »¹⁰⁴ ; « la nature crée des castes par la distribution inégale des facultés, et chaque fois que l'on disconvient à ces catégorisations, on produit un malheur et du désordre »¹⁰⁵. Pour que la société soit harmonieuse, il faut « la subordination des parties entre elles ». L'égalité instaurée par le suffrage universel propose une vision quantitative et non qualitative de la société. Or, « la grande affaire de la cité n'est pas que tous les citoyens aient quantitativement le même heur, mais qualitativement ce qui leur convient »¹⁰⁶. Péladan va même jusqu'à avancer l'idée que le peuple fait son malheur en réclamant l'égalité, puisqu'il se coupe ainsi de toute possibilité de recours à la charité et à la protection :

Comme le peuple se trompe, en réclamant l'égalité ! C'est au contraire, au nom de l'inégalité qu'on lui doit aide et secours, parce qu'il est ignare et faible. Il n'y a que la charité qui fasse l'égalité ¹⁰⁷.

Cette dernière analyse amène donc la nécessité de garder le peuple dans un état d'infériorité et de minorité. Le paternalisme de Péladan est patent, et le classe sans conteste dans une vision traditionaliste de la société¹⁰⁸. C'est justement parce qu'il est « ignare et faible » que le peuple peut demander aide et secours aux castes supérieures, qui détiennent pouvoir et savoir. Le peuple ne peut plus légitimement faire appel aux classes supérieures, s'il est avéré qu'il est l'égal de celui à qui il tend la main.

Péladan propose alors une représentation de la société construite sur le modèle familial : « La société n'est que la famille agrandie. L'homme s'y appelle aristocratie ; la femme bourgeoise et l'enfant inconscient correspondent au peuple, cet éternel mineur »¹⁰⁹. Passons sur la phallocratie et la misogynie manifestes d'une telle déclaration, pour nous arrêter à cette image du peuple enfant, en perpétuelle minorité. Le peuple s'apparente ainsi à « un immense pensionnat de mineurs qu'on n'émancipera jamais ». La minorité du peuple justifie ainsi la prééminence d'une élite politique puisqu'« il faut une tutelle aux mineurs, or le peuple, même en cheveux blancs reste

¹⁰⁴ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre*. Op. cit., p. 10.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Id., p. 88.

¹⁰⁷ Id., p. 263.

¹⁰⁸ Il rejoint Villiers de l'Isle-Adam sur ces questions, notamment lorsque celui-ci réhabilite la figure du pauvre et de l'aumône. Voir à ce propos les analyses d'Alain Néry. *Les Idées politiques et sociales de Villiers de l'Isle-Adam*. Op. cit., p. 628 et suiv.

¹⁰⁹ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre*. Op. cit., p. 81.

mineur, c'est-à-dire incapable de discerner son propre bien »¹¹⁰. La minorité populaire condamne pour Péladan le bien-fondé d'un système démocratique, ce qu'il démontre sous la forme d'un syllogisme :

La démocratie s'appelle le gouvernement par le peuple : on appelle peuple la catégorie sociale qui vit de son travail manuel. Or, l'instruction ne peut s'acquérir sans qu'on s'y consacre entièrement : donc le peuple ne peut pas être instruit, ni compétent. Comment les ignares gouverneront-ils ? En déléguant au pouvoir les plus instruits. Mais comment les ignorants discernent-ils les instruits ? Donc il est impossible que le peuple gouverne, ni même qu'il choisisse ses gouvernants¹¹¹.

Cette analyse amène plusieurs constats : chez Péladan, le peuple se définit par son travail manuel. L'acception du mot « peuple » est donc restreinte à la catégorie des travailleurs. La nature même de ses moyens de subsistance empêche le peuple de parvenir à l'éducation nécessaire à l'exercice de la souveraineté. Le caractère mineur et irresponsable du peuple condamne du même coup la légitimité de la démocratie, non seulement dans le principe de souveraineté populaire, mais aussi dans celui de la représentativité et de la délégation du pouvoir, dans la mesure où le peuple est incapable de discerner ce qui est bon pour lui. Pour Péladan, la « quadrature du cercle de la démocratie » est insoluble.

Pour Claudel, dans le contexte catholique qui préside à sa pensée, l'égalité constitue aussi quelque chose d'aberrant. Dans une lettre à Frizeau, en 1908, postérieure à notre période mais qui semble tout de même refléter la position de l'auteur une fois revenu de ses débuts anarchistes, il s'exprime ainsi :

[...] on n'enfreindra pas la loi sacrée de l'inégalité parce qu'elle est celle de la vie. Toute civilisation est fondée sur la lutte, et sur la prédominance juste et nécessaire qui doit appartenir aux meilleurs¹¹².

La loi du plus fort et de l'inégalité naturelle est évoquée, comme chez Zola. Opposant sa vision hiérarchisée de la société à celle du socialisme, qualifié de « paradis de bêtes châtrées », il exprime la « joie immense à voir des êtres supérieurs à soi », capables de gouverner le peuple de par leur supériorité même. Cœuvre, à la fin de la seconde version de *La Ville*, que Claudel commence à remanier à partir de 1895 et qu'il livre au public en 1898, exprime le rêve d'une société hiérarchisée, fondée sur la vision traditionnelle et organique de la cité corps, dont chaque homme constitue à son niveau

¹¹⁰ Id., p. 10.

¹¹¹ Id., p. 169.

¹¹² Lettre à Frizeau, 1^{er} mai 1908, cité in Christopher Flood. *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel*. Paris: Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1991. P. 82.

un organe ou une fonction : la « société est un corps », qui doit « être complet avec tous ses organes », les hommes sont « comme les pieds diligents et les mains, et comme les yeux qui cherchent et examinent, et comme la cervelle, et l'univers entier est la matière de leur industrie »¹¹³. Le « corps social absorbe, élimine, digère », et ces fonctions servent au bon fonctionnement de celui-ci. Le roi constitue évidemment « le cœur dans le milieu des organes » dispensateur de « la vie jusqu'aux extrémités des organes ». Ainsi Claudel rêve d'une société qui serait « un ensemble d'organes complémentaires, un corps, une église »¹¹⁴, rejoignant la mécanique extrêmement structurée de l'État Léviathan de Hobbes. Cette image d'une société organique s'oppose à une société régie par l'arithmétique du nombre qui fait fi des différences entre les hommes pour les poser comme des entités équivalentes.

Le rêve d'une société organique expose a contrario les griefs d'une large partie du mouvement symboliste à l'égard d'une société constituée d'individus qui sont tous égaux. Il renvoie de plus à une société d'avant la Révolution, en rejetant du même coup celle-ci dans les erreurs de l'histoire. Cette conception organique idéale de la société permet de rapprocher ces auteurs d'une pensée proche des courants traditionalistes de droite de l'époque, qui déplorent la dissolution du lien social et voient dans la réhabilitation de la hiérarchie la possibilité de recréer ce lien. Elle mène inévitablement à la critique du système démocratique.

B. La critique de la démocratie

Les attaques contre le principe démocratique apparaissent dans un contexte historique où le régime républicain n'est plus guère contesté en lui-même, mais dans son fonctionnement. L'épisode Boulanger de 1886 à 1890, le scandale de Panama qui éclate au grand jour en 1892, les prémisses de l'Affaire Dreyfus qui débute en 1894, ainsi que l'instabilité gouvernementale¹¹⁵, constituent autant d'étapes au développement d'un anti-parlementarisme accru, qu'il vienne de droite ou de gauche, remettant en cause la notion de représentation politique. Devenu « régime conservateur »¹¹⁶ dont le

¹¹³ Claudel. *La Ville*. Op. cit., p. 488.

¹¹⁴ Cité in Flood. *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel*. Op. cit., p. 87.

¹¹⁵ Pas moins de huit gouvernements se succèdent entre 1885 et 1890, et il faut attendre 1896 et le ministère Méline pour atteindre une relative stabilité.

¹¹⁶ Maurice Agulhon. *La République, 1880-1932*. Paris: Hachette, Histoire de France, 1990. Tome I. P. 89.

seul but est maintenant de renforcer les institutions républicaines qui ne sont plus menacées, la République n'est plus portée par une dynamique de revendication et de lutte. Le temps des révolutions est passé et laisse la place à celui des réformes et des discussions parlementaires, donnant l'image d'un pouvoir sans relief, noyé dans les arguties politiques et favorisant l'émergence d'un nouveau type d'homme : le politicien, défini par Péladan comme « dispensé de toute instruction, de tout diplôme », dont la profession est assimilée, avec celle de journaliste, à « la prostitution masculine », « refuge des ignorants, des paresseux, des vaniteux »¹¹⁷. Régime sans tête, la République ne propose en matière de dirigeants politiques que l'avènement d'une « médiocratie intellectuelle »¹¹⁸, qui ne représente rien d'autre aux yeux de nos auteurs que la médiocrité de la masse qui l'a élue.

Le tableau pour le moins négatif du collectif rend d'autant plus acerbe la critique à l'égard du suffrage universel et de la notion de représentativité. Comment légitimer, à partir d'une image si négative du peuple, le pouvoir issu des urnes ? Comment concilier l'évidente minorité populaire et le pouvoir accordé à la majorité ? L'incapacité populaire amène pour les symbolistes l'avènement au pouvoir d'une classe de médiocres, tout aussi critiquée que le peuple dont elle est issue. Le principe de la représentation politique est éreinté des deux côtés des urnes. Cette critique inscrit le mouvement symboliste dans le courant de l'anti-parlementarisme dont l'aventure de Boulanger et l'Affaire Dreyfus constituent historiquement les points culminants. Contrairement à la critique de l'égalité qui opère une ligne de partage entre tenants d'une idéologie de droite traditionnelle et partisans de l'anarchie ou du socialisme, la critique du pouvoir parlementaire et de la notion de représentativité politique est unanime, reflétant les deux mouvements anti-parlementaires qui se font entendre tout au long de la décennie, les anarchistes et socialistes au temps des attentats, les factions de droite autour de la figure de Boulanger et de l'Affaire Dreyfus.

1. « Le peuple introuvable »

Le peuple, au sens large de société, est représenté dans un petit nombre de pièces. *Tête d'Or* et *La Ville* (et encore, seulement dans sa première version) nous en proposent une représentation, de même que *Les Enfants de Lucifer*. On peut y ajouter *Le*

¹¹⁷ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre*. Op. cit., p. 98 et 133.

¹¹⁸ Jean Delville. *La Mission de l'art, étude d'esthétique idéaliste*. Bruxelles: G. Balat, 1900. P. 110.

Fumier de Saint-Pol-Roux, et *Les Aubes* de Verhaeren. Cette absence souligne l'impossible représentation du collectif, non seulement parce qu'il ne constitue pas à proprement parler le sujet des fictions symbolistes, mais également parce qu'il est « introuvable »¹¹⁹. Les quelques représentations dans les pièces sus-citées donnent l'image négative d'un peuple mu par l'instinct et peu enclin à manifester l'énergie nécessaire à la transformation du monde.

Nouvel acteur de l'histoire ?

Depuis la Révolution, l'image du peuple a sans cesse oscillé entre une approche sociologique qui connote négativement le peuple et une définition politique de valence positive : d'un côté « la populace livrée aux passions, la foule inculte, le nombre menaçant », de l'autre « le sage sujet de la souveraineté, la forme tranquille de la volonté générale »¹²⁰. Le peuple, dans le cadre de l'institution démocratique, est d'abord « un peuple principe », qui renvoie à « une proposition politique avant d'être un fait sociologique »¹²¹. C'est ce décalage perpétuel entre le peuple qui fonde la démocratie et son pouvoir au sein des institutions et le peuple visible dans la rue qui en brouille la représentation. Le grand danger induit par ce décalage est la transformation de la souveraineté populaire en tyrannie du nombre, « la puissance du peuple [qui] se dégrade en brutalité de la foule »¹²².

Dans un article intitulé « L'art et l'anarchie », Adolphe Retté fait du peuple « une brute massive qui souffre », « son effroyable malheur [n'ayant] d'égal que son effroyable bêtise »¹²³. La bêtise du peuple apparaît comme une conséquence de sa misère et de son asservissement. Dans *Le Livre du sceptre*, Péladan définit le peuple comme « un total de besoins »¹²⁴, que l'homme du sceptre doit prendre en compte parce qu'ils sont légitimes. Le peuple constitue « l'organisme »¹²⁵ de la société, il en est la partie animale, vitale mais inférieure. L'image d'un peuple impulsif, dominé par ses instincts apparaît à la fin de l'ouvrage :

¹¹⁹ Rosanvallon. *Le Peuple introuvable (histoire de la représentation démocratique en France)*. Op. cit. Voir notamment l'introduction, dans laquelle l'historien des idées propose une définition du terme « peuple ».

¹²⁰ Id., p. 32.

¹²¹ Id., p. 31.

¹²² Rosanvallon. *Le Sacre du citoyen (histoire du suffrage universel)*. Op. cit., p. 377.

¹²³ Adolphe Retté. « L'art et l'anarchie ». *La Plume*. 1er février 1893, n° 93. P. 45-46.

¹²⁴ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre*. Op. cit., p. 10.

¹²⁵ Id., p. 11.

La fatalité des hommes inférieurs veut qu'ils concrétisent par l'action immédiate l'idée la plus abstraite, et ils se croient logiques parce qu'ils sont brutes. Le contraire de l'intellectuel, c'est l'impulsif, le simpliste, *la bête humaine* ; si vous lui livrez une idée, elle la transformera en crime, comme un chien auquel vous abandonnez une écharpe la mettra en loque. Ce qui passe d'abord dans l'œil du paysan, de l'ouvrier et du militaire, à la moindre contradiction, c'est l'éclair d'estimation de sa force par rapport à la vôtre. L'idée de cogner ; voilà la réplique instinctive, en tous désaccord. *Lorsque l'homme impulsif est en nombre il devient plus féroce encore, féroce comme l'espèce*¹²⁶.

Si l'individu issu du peuple est guidé par son instinct, le peuple en tant que collectif devient horde sauvage.

La représentation du peuple dans *Le Fumier* corrobore cette image d'un peuple que les besoins inassouvis mènent à la férocité. Ces « fresques » comme les désigne Saint-Pol-Roux sont introduites par une citation de La Bruyère qui place d'emblée le peuple dans une représentation animale :

L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible ; ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine ; et, en effet, ils sont des hommes ; ils se retirent la nuit dans des tanières où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines ; ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé¹²⁷.

La métaphore filée de l'animalité est ici évidente, et place la représentation du peuple sous le signe d'une sous-humanité, subie plus que de nature. L'idée que le peuple est un total de besoins apparaît dans son « incarnation » théâtrale si l'on peut dire, puisque c'est une horde de « Squelettes sur lesquels persistent des yeux, un peu de viande et de la peau » (74) qui finissent en « symphonie d'os » (121) par se lever pour la révolution.

Cependant, il est accordé au collectif une force qu'aucun individu isolé ne pourrait avoir. Tout en déniaut au peuple l'exercice de sa raison dès qu'il est constitué en collectivité, il lui est cependant concédé le rôle d'acteur historique majeur, non dans l'exercice de la souveraineté nationale, mais comme force révolutionnaire. Pour Le Bon, les foules sont dotées d'une puissance de destruction, d'un pouvoir anarchique inégalable :

Par leur puissance uniquement destructive, elles agissent comme ces microbes qui activent la dissolution des corps débilités ou des cadavres. Quand

¹²⁶ Id., p. 286. C'est moi qui souligne.

¹²⁷ Saint-Pol-Roux. *Le Fumier (fresque)*. In: *Le Tragique dans l'homme, Monodrames II*. Jacques Goorma (éd.). Mortemart: Rougerie, 1984. [1894]. P. 73-128. P. 73.

l'édifice d'une civilisation est vermoulu, les foules en amènent l'écroulement. C'est alors qu'apparaît leur rôle. Pour un instant, la force aveugle du nombre devient la seule philosophie de l'histoire¹²⁸.

La puissance de destruction des foules intervient ainsi au moment où l'édifice social est tout prêt de s'écrouler, sans qu'elles aient forcément conscience du travail qu'elles opèrent, et sans qu'elles puissent de toute façon instaurer par la suite un autre régime qui remplacerait celui qu'elles ont contribué à ruiner. Si Le Bon concède que les foules sont les principales actrices de l'histoire et de l'évolution historique, il leur refuse la conscience de cet acte et surtout la possibilité pour elles d'installer un nouveau régime et d'instaurer un nouveau type de société. La foule agit comme une « force aveugle » mais qui seule peut constituer un moteur historique propre à tout changement d'envergure du cours de l'histoire. Péladan développe exactement la même idée :

La caractéristique de la démagogie, c'est l'infantilité ; le sans-culotte est un mioche pervers, cruel, terrible, mais un mioche : il peut casser comme un jouet une institution, faire des décombres, mais dès que cette furie s'arrête, l'homme d'ordre, bourgeois ou noble, viendra pour reconstruire. *Le peuple ne peut rien pour lui-même, jamais il ne discernera ses vrais intérêts.* Mû sans cesse par des idées féériques qu'il veut concrétiser par la violence, son effort ne lui profite pas ; il désire le pouvoir, il n'a droit qu'à la protection, car *s'il est le nombre, il n'est pas la force*¹²⁹.

Le peuple est, dans la dynamique révolutionnaire, employé pour son pouvoir de destruction, pour son énergie anarchique, mais il est incapable de reconstruire sur les décombres de la société qu'il a renversée une autre société, parce qu'il ne sait pas ce qui est bon pour lui. Il faut à chaque fois l'intervention de « l'homme d'ordre », qui sera seul capable de reconstruire ce que le peuple a détruit.

Les héros symbolistes ne s'y sont pas trompés, qui ont toujours besoin de l'aide populaire, même inconsciente, afin de mener à bien leurs projets révolutionnaires. Dans *Les Enfants de Lucifer* de Schuré, l'adhésion du peuple est la condition sine qua non de la réussite de la révolution à Dionysia. Sans « miracle », le peuple « ne [...] suivra pas »¹³⁰ les conjurés. Pour que « le peuple se soulève » et que « la révolte [prenne] des ailes », il faut lui donner un signe clair : ce sera le ralliement de la chrétienne Cléonice au luciférien Phosphoros. Dans la seconde version de *La Ville*, l'anarchiste Avare refuse de prendre en charge le processus de reconstruction de la ville et de ses institutions. Il disparaît de la scène au moment où se pose la question du pouvoir, apparaissant comme

¹²⁸ Le Bon. *Psychologie des foules*. Op. cit., p. 4.

¹²⁹ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre*. Op. cit., p. 171. C'est moi qui souligne.

¹³⁰ Schuré. *Les Enfants de Lucifer*. Op. cit., p. 88.

un pur principe de destruction : « Je t'ai détruite, Cité ! »¹³¹. Ivors, à qui échoit le commandement, s'interroge sur « la fonction du Prince ». Ce n'est que l'arrivée de l'instance religieuse qui permet de sortir de l'indécision. Cœuvre relit le processus révolutionnaire à la lumière d'une interprétation biblique de l'histoire. Il fait de la destruction de la ville l'apocalypse nécessaire à l'avènement d'un ordre nouveau. Ainsi, le peuple est représenté comme un « sacrificateur », « abattant la Bête qui était assise entre les collines, la cité d'Hénoch, le monstre du Rêve horrible et laborieux » (II, 486). Au « cri informe » de la dynamique révolutionnaire répond « la révélation de la parole proférée », que seule l'élite religieuse est à même d'apporter au peuple.

Le peuple est ainsi présenté comme l'acteur nécessaire des grands changements historiques, mais il ne peut se conduire seul. Au temps du suffrage universel et de la délégation des volontés, alors que celui des révolutions semble révolu, il se caractérise par son apathie, soumis à une servitude qu'il s'inflige à lui-même, dont seul le héros symboliste est capable de le sortir.

Une société en sommeil

Dans la *Revue blanche*, Léon Blum livre aux lecteurs en 1892 une réflexion sur l'état d'apathie de la société. Il oppose cet état de fait avec les temps révolutionnaires, cet « éveil soudain, ce grand frisson répercuté, cette instinctive communion d'action et de rêve », seul principe capable d'apporter « une justification esthétique à ces revêches notions abstraites dont on construit les programmes électoraux »¹³². Déplorant cet état d'apathie imputable aux molles institutions de la République, il constate un désintérêt croissant du peuple pour la politique :

Aujourd'hui chaque citoyen est indifférent à la vie politique, et la nation, prise en masse, est indifférente à son gouvernement. C'est là précisément l'état d'esprit qu'on est convenu de nommer « l'Individualisme ». mais cet annihilation [sic] de toute volonté générale, cette langueur torpide où se perd et s'abolit peu à peu la conscience de la nation, n'a pas servi seulement à encourager le libre développement, l'épanouissement spontané et sans obstacles des désirs individuels et des volontés particulières ; peu à peu s'est fortifiée cette conviction que l'ensemble des désirs individuels et des volontés particulières suffisait à assurer la vie commune¹³³.

¹³¹ Claudel. *La Ville*. Op. cit., p. 473.

¹³² Léon Blum. « Les progrès de l'apolitisme en France ». *La Revue blanche*. Juillet 1892. P. 10-21. P.12.

¹³³ Id., p.20.

La lassitude politique constatée par Léon Blum en juillet 1892 suit de peu les premiers attentats de Ravachol inaugurant en mars la vague d'attentats anarchistes qui constitue le symbole extrême du déni des institutions politiques de la Troisième République et de leur efficacité.

Outre ce désintérêt pour les affaires politiques qui marquent la désaffection du peuple dans le système représentatif, la délégation de pouvoir induite par le système démocratique endort le peuple dans l'illusion de sa liberté. La société est comparée par Tête d'Or à des « troupeaux [...] épars » et à des « chiens qui [croient] être des bergers »¹³⁴. Cette image fait de la souveraineté populaire une vaste duperie. La démocratie réduit l'homme à l'esclavage et l'asservit à la décision du plus grand nombre sous couvert d'une égalité et d'une liberté fictives. Souscrire au contrat social est devenu une servitude volontaire, « un acte d'abdication » pour reprendre un terme de Pouget, anarchiste notoire et militant, directeur du *Père Peinard*. Dans *Tête d'Or*, le pédagogue définit la société comme le cadre nécessaire aux hommes pour qu'ils puissent « vivre en paix des fruits de leur travail ». Il définit alors la société comme un regroupement nécessaire « afin que chacun puisse *servir* aux autres ». Cette notion de service, Tête d'Or la rejette, refusant d'être considéré comme un « outil » (II, 240).

Retté, dans sa période anarchiste, déclare quant à lui de manière encore plus explicite que

quiconque vote se reconnaît incapable de se conduire soi-même. Quiconque obéit, sans répugnance, aux gouvernements qu'il se donna, ressemble à un mouton qui viendrait s'offrir bénévolement au couteau du boucher¹³⁵.

Le vote est considéré comme une démission, une servitude volontaire à laquelle l'homme se soumet avec l'illusion d'exercer sa liberté. Le droit de vote, pilier de la démocratie, n'est rien d'autre qu'une illusion de pouvoir. Le terrain anarchiste sur lequel se rencontrent artistes symbolistes et anarchistes activistes et militants, se situe au carrefour d'un double rejet que Proudhon expose. D'une part, l'État est un pouvoir limitant la liberté individuelle et en cela insupportable, d'autre part, il apparaît aberrant, au sein d'une pensée anarchiste, que l'avis du plus grand nombre prime sur la liberté individuelle¹³⁶.

¹³⁴ Claudel. *Tête d'Or*. Op. cit., p. 238.

¹³⁵ Retté. « Réflexions sur l'anarchie, promenades subversives ». Art. cit., p. 20.

¹³⁶ La critique de la représentativité politique se fait dans les mêmes termes que celle de Rousseau dans *Le Contrat social*. Pour lui, « à l'instant qu'un Peuple se donne des Représentants, il n'est plus libre ; il n'est plus » (Rousseau. *Du Contrat social*. Op. cit., p. 136). Les députés et représentants du peuple ne sont pas des garants de l'exercice de la liberté populaire. C'est sur ce point que Rousseau rejoint curieusement et

A chaque fois que les pièces symbolistes s'attachent à rendre compte d'un processus de libération individuelle ou collective, selon une dynamique de révolution, ce processus est précédé de l'image d'une société en sommeil, apathique, enfermée dans les servitudes du bien-être. Dans *La Forêt bruissante* de Retté, Jacques Simple regrette au chant III sa vie passée, marquant une étape de doute dans son initiation et son accession à la liberté. Il s'exprime ainsi :

Ah ! maintenant je me souviens de la ville :
J'allais paître mes brebis sous ses remparts
D'où le maître descendait magnifique et tranquille ;
Il louait mon troupeau... puis il me faisait part
D'un vin sombre et doré qui m'emplissait la tête
 D'une rumeur de bataille et de fête.
 Puis alors il m'allouait quelque fille
A large croupe qui me devait obéir
Et aussi des deniers d'or fin que j'amassais
 Pour m'en réjouir
 Tout seul en quelque coin...
Puis encore il me permettait de ne rien faire
Et de m'étendre aux bosquets de son jardin
Et de manger de la viande en un large festin
 Durant toute une semaine.
 Si quelqu'un des ruelles serviles
 Me venait alors conter sa peine,
Je le frappais, je le chassais aux champs stériles
 Car je t'avais en grande haine
 O race humaine¹³⁷.

Le maître supplée au plaisir de son serviteur, lui offre l'oubli par le vin, la volupté et l'argent. Le peuple est ici représenté comme contenté par un bien-être illusoire, sans se douter qu'il l'achète au prix de la liberté et de la fraternité. La servitude à l'égard du maître s'accompagne d'un individualisme hargneux qui empêche toute solidarité entre les hommes. Dans *Les Enfants de Lucifer* de Schuré, lorsque la révolution périclite et que la victoire apparaît moins assurée, le peuple réclame à Phosphoros le rétablissement de « ses plaisirs » et de « la paix »¹³⁸, au détriment de sa liberté.

Cette image d'un peuple préférant le repos et la tranquillité à l'exercice plein et entier de sa liberté est symbolisée par l'image d'un peuple en sommeil, léthargique. L'image récurrente illustre cette apathie qui fait des hommes des esclaves volontaires du système social dans lequel ils évoluent. Peuple en sommeil, peuple au bord de la mort,

momentanément les opinions anarchistes qui, parce que Rousseau est un fervent défenseur de l'État qu'il juge nécessaire, lui préféreront Diderot ou Voltaire. Cette nouvelle allusion à la pensée rousseauiste place encore une fois le mouvement symboliste dans une perspective nostalgique à l'égard de l'idée de la République.

¹³⁷ Adolphe Retté. *La Forêt bruissante*. Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1896. P. 49.

¹³⁸ Schuré. *Les Enfants de Lucifer*. Op. cit., p. 126.

arrivé par l'apathie au terme de son développement, voilà les thèmes abordés par les symbolistes qui estiment ainsi que les hommes ne sont pas à même d'exercer leur liberté. Les « nécropoles » de Mallarmé, largement étudiées par Bertrand Marchal¹³⁹, mettent en place cette image d'une société sans âme, sans élan vital. S'il s'agit de tout ramener « au niveau élémentaire de la politique », alors la cité, loin de se transformer en paradis sur terre, devient une « nécropole ». Associée à la rêverie mallarméenne sur la nécessité d'une religion dans la Cité, l'image de la nécropole montre bien l'apathie, la mort symbolique de la Cité quand celle-ci n'est pas animée d'idéaux.

L'image d'une cité endormie trouve un écho dans la description de *La Ville* de Claudel dont Besme souligne la torpeur :

Sache que parfois je descends d'ici la nuit et je m'en vais dans la ville, et par
les rues désertes, au milieu d'un peuple qui dort, j'erre comme un homme perdu.
O pierres !
O habitation funèbre et dérisoire ! ô lieu humain où l'homme s'est ménagé
d'être seul avec lui-même ! ô tombeau, que tes voies me paraissent inextricables !
L'homme ne sortira point du sépulcre qu'il s'est construit¹⁴⁰.

La ville prend ici le visage d'un vaste cimetière d'âmes mortes, dans lequel l'homme s'est lui-même enfermé, acquiesçant à son propre esclavage. L'énergie, celle qui engendre les révolutions, a disparu des villes. La société est prise dans une torpeur à laquelle seul le héros peut mettre fin.

Dans *Les Enfants de Lucifer*, l'image est largement développée. La pièce débute en pleine nuit, dans la ville endormie, « la cité muette », dans laquelle seules résonnent les trompettes annonçant la venue du pouvoir impérial dans la Cité, dont « chacune de[s] notes stridentes étouffe une vertu dans l'âme des lâches dormeurs »¹⁴¹. L'engourdissement de la Cité au bord de la décadence et de la perte de la liberté est symbolisée par l'image du sommeil et l'ouverture de la pièce la nuit. Lorsque « les légions de l'empereur de Rome et de Byzance vont prendre possession de la citadelle », « [...] la liberté de l'antique cité de Dionysia aura rendu son dernier soupir ». La cité endormie assiste sans broncher à la perte de son autonomie et à ce que Schuré appelle la fin de l'ère hellénique. Ce n'est pas un hasard si la ville est représentée par ses plaisirs et ses distractions, si César vient s'y marier en amenant son cortège de jeux et de festins, et si le héros est tenté par un fac-similé de Bacchus au moment de se lancer dans le réveil de sa cité. Divertissements, jeux et fêtes sont là pour endormir le peuple, prêt à

¹³⁹ Marchal. *La Religion de Mallarmé (poésie, mythologie et religion)*. Op. cit., p. 378 et suiv.

¹⁴⁰ Claudel. *La Ville*. Op. cit., p. 432.

¹⁴¹ Schuré. *Les Enfants de Lucifer*. Op. cit., p. 8.

« sacrifier [son] espérance pour [sa] fureur de jouir » (21). Les errances de Lycophon à la recherche « d'une âme vivante dans la ville morte » (12) renforcent l'image de la cité endormie par les sirènes du pouvoir impérial. Toutes les personnes rencontrées par le devin sont « des ombres sans vie, des larves sans volonté, dignes de peupler le Tartare, mais non des hommes libres dont se réjouit le soleil d'Apollon ». Il ajoute :

Si vous étiez des âmes vivantes, vous porteriez votre lumière en vous-mêmes et vous marcheriez avec elle. – Mais tous, vous attendez pour faire un pas qu'on vous montre le chemin. Vous voulez qu'on vous éblouisse et qu'on vous fouaille. Vous êtes *les ombres d'autres ombres, des copies de copies*. Ah ! les fantoches de théâtre ! pour agir il leur faut le picotement de la vanité ou le fouet de la peur ! ôtez donc vos masques, histrions, pour qu'on voie vos faces de singes et de moutons.
(12)

Ainsi l'homme est présenté comme incapable de se conduire lui-même, sans qu'on lui « montre le chemin » parce qu'il manque de volonté et de courage. Il ne peut que suivre ou imiter, mais il est incapable de créer. La double métaphore théâtrale et animalière renforce cet instinct grégaire des foules qui ne peuvent se conduire seules, qui n'ont d'autre énergie que la peur ou la vanité. Ainsi, « l'âme dormante » (33) de la Cité a besoin d'un héros capable de la conduire jusqu'à la libération, et lorsque Phosphoros se retrouve face à ses accusateurs, confronté à la veulerie populaire, il ne peut qu'entamer « un chant funèbre en l'honneur de Dionysia » (93). La métaphore du sommeil et de l'éveil se prolonge jusqu'à la prise de pouvoir de Phosphoros et sa harangue à la foule : « C'est le feu divin que je veux réveiller en vous, malgré la hache de César qui accable les corps, malgré la crosse de l'Église qui accable les âmes » (102). Une représentation similaire du peuple apparaît au début du second acte de *Tête d'Or*. Le palais est comme plongé dans une léthargie mortifère, symbolisée par la représentation de ces « veilleurs qui dorment tous »¹⁴², dans l'attente d'un héros capable de les sortir de leur léthargie.

Seule une individualité forte est capable de sortir le peuple de cet engourdissement. C'est Phosphoros, sous le signe de « Lucifer Libérateur ! », « le Génie de la cité nouvelle », qui sort le peuple de Dionysia de sa torpeur. Il suffit à Tête d'Or de paraître sur la place publique « dans la région abîmée, chez ce peuple flétri ramenant l'énergie de l'espérance » à « celui qui sommeillait », pour insuffler au peuple son énergie guerrière et le sortir de « ces vêtements d'esclaves »¹⁴³. La métaphore du feu sous la cendre réactive cette image d'une société en sommeil qui n'attend plus que

¹⁴² Claudel. *Tête d'Or*. Op. cit., p. 192 et 195.

¹⁴³ Id., p. 233 et 247.

l'étincelle héroïque et la conscience de sa grandeur pour sortir de son apathie et s'élever contre la vocation du service :

[...] l'homme est comme le feu insatiable qui dévorera le monde au dernier jour,
Et qui dort maintenant sous la cendre et dont on se sert pour cuire les aliments.
Mais voici que je parais devant eux comme une flamme grondante,
Qui se dresse sous la bouche du vent. (240)

Face à une société composée d'hommes moutons ou d'hommes singes, dont les seules vertus sont l'attentisme, l'imitation et la soumission, les symbolistes dressent un héros capable de réveiller les hommes de la servitude volontaire qu'ils prennent pour l'exercice de leur liberté. La République n'offre pas à son peuple la liberté promise. Le processus révolutionnaire peut seul arracher à son engourdissement la communauté politique. L'esclavage est intérieur et le peuple en reconnaît lui-même la légitimité, trompé par l'illusion de la liberté que le régime parlementaire induit.

2. Impuissance du nombre et vacance du pouvoir

La critique du régime républicain, loin d'être l'apanage des symbolistes, se fonde sur son inefficacité et s'effectue soit par une critique directe du système parlementaire, soit par la représentation d'un pouvoir faible ou vacant à force d'impuissance. Revenant dans *La Maison en ordre* sur sa période anarchiste, Adolphe Retté explique cet engouement pour la doctrine par les déceptions inhérentes à l'échec boulangiste et au scandale de Panama¹⁴⁴. Pour le réactionnaire qu'il est devenu, l'anarchisme devient non pas tant une revendication positive, que le symptôme d'une démocratie qui tourne mal :

L'idée anarchiste n'est pas un produit de la génération spontanée, [...] elle a une mère : la démocratie, une aïeule : la Révolution, des bisaïeux : Rousseau et les Encyclopédistes. [...]

Les anarchistes ne font donc que pousser à leurs conséquences extrêmes les faux principes qui régissent notre état social depuis 1789¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Retté. *La Maison en ordre, comment un révolutionnaire devint royaliste*. Op. cit., p. 172.

¹⁴⁵ Id., p. 181.

Une contestation grandissante

Pour bien comprendre le contexte de la critique du parlementarisme par les symbolistes, il est nécessaire de faire un rapide détour par le paysage politique et affairiste des années 1890.

L'affaire Wilson en 1887, qui implique entre autres le gendre du président Grévy, le scandale de Panama en 1892 (pour ne citer que les affaires les plus connues), exposent au grand jour la collusion entre les intérêts économiques et la gestion politique, déclenchant un antiparlementarisme populaire, relayé par la presse. Les débats à la Chambre y sont présentés comme des discussions de marchands de tapis, qui ne prennent en compte que les intérêts personnels ou des lobbies économiques. Voici par exemple comment Paul Adam décrit les discussions parlementaires dans les *Entretiens politiques et littéraires* :

Les parades des Deux Chambres, avec leurs scandales quotidiens, leurs syndicats de fabricants de sucre, de bouilleurs de cru, de vendeurs de bière, de faiseurs de vin, de courtiers en céréales et d'éleveurs de bestiaux nous révèlent, à maintes reprises, les mobiles du suffrage universel¹⁴⁶.

Les « mobiles du suffrage universel » se réduisent aux questions économiques et aux intérêts de la bourgeoisie¹⁴⁷. La représentation politique, dont le principe même est déjà largement éreinté, s'en trouve corrompue, puisque les parlementaires ne siègent pas au nom de l'intérêt général, mais au nom d'intérêts économiques et particuliers. Dans *La Revue des Deux Mondes*, dont le public est pourtant largement composé de la bourgeoisie libérale et cultivée, Charles Benoist développe une critique du suffrage universel, « inorganique », qui « fausse le régime représentatif, inaugure le règne des

¹⁴⁶ Paul Adam. « Eloge de Ravachol ». *Entretiens politiques et littéraires*. Juillet 1892, n° 28. P. 27-30. P. 27.

¹⁴⁷ Voilà pourquoi la figure du bourgeois est si malmenée par les symbolistes. « Une bête maligne, un être de proie retors et corrompu » pour Retté (Retté. « L'art et l'anarchie ». *La Plume*. Art. cit., p.45-46), voilà le tableau traditionnel de l'homme d'argent qui se confond volontiers avec le dirigeant. Cette critique a trouvé son expression la plus acerbe chez Villiers de l'Isle-Adam dans des pièces comme *La Révolte*, qui oppose le matérialiste Félix et l'idéaliste Elisabeth, ou encore dans ses nombreux écrits fustigeant le bourgeois, symbole vivant d'une société abhorrée parce que régie par le matérialisme, le bon sens et surtout l'argent. La figure repoussoir du bourgeois chez Villiers ayant été largement traitée, nous ne retiendrons que la conclusion d'Alain Néry concernant la pensée politique de celui-ci. Villiers condamne moins la bourgeoisie comme ordre que comme idéologie. (Néry. *Les Idées politiques et sociales de Villiers de l'Isle-Adam*. Op. cit., p. 580).

En Belgique, la critique est identique. En décembre 1891, lors de la soirée d'ouverture de la section d'art au Parti Ouvrier Belge, Verhaeren fait de la bourgeoisie réactionnaire l'ennemi commun de l'art et du peuple (Granier. « "Nous sommes des briseurs de formules". Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle ». Op. cit., « une autre configuration, le cas des écrivains belge »).

politiciens »¹⁴⁸, et marque la collusion du politique et de l'économique. Soit le suffrage universel est « séquestré, accaparé par les meneurs », constat qui alimente la thèse historique suivant laquelle le temps des notables et du clientélisme n'est pas tout à fait révolu ; soit il « est exposé aux tentations de l'argent », servant des intérêts économiques, et donc de classe. Dans les deux cas, « il ne donne jamais qu'une représentation adultérée ; une législation impulsive et incohérente ; un gouvernement précaire et contraint à de mesquines négociations de couloirs ; un état incertain, chancelant, à toute heure sur le point d'être bouleversé »¹⁴⁹. Ni « universel », ni « libre », le suffrage se réduit à n'être que « mystification et danger »¹⁵⁰.

Ainsi, la critique du parlementarisme, jusqu'alors l'apanage des opposants au régime et des partisans d'un retour à la Royauté ou à l'Empire, touche de plus en plus de mécontents et d'exclus du système. Les manifestations les plus évidentes de cet antiparlementarisme sont le boulangisme et l'émergence conjointe du socialisme et de l'anarchisme, trois mouvements que l'activité éditoriale traditionnellement rattachée au symbolisme répercute.

Le socialisme apparaît comme une réponse au malaise suscité par la collusion des questions politiques et des questions économiques. Le premier congrès socialiste a lieu à Marseille en 1879. En 1885, les écrits de Marx commencent à être diffusés, notamment par la traduction du *Manifeste du parti communiste* publié dans un journal ouvrier et inlassablement diffusé par Jules Guesdes et son compagnon Lafargue. En 1890, le premier parti ouvrier français voit le jour au congrès de Châtelleraut. Les succès socialistes aux élections municipales de 1892 et législatives de 1893 marquent l'avènement de cette nouvelle force politique. La pérennisation, la politisation et la légitimité de ce mouvement sont renforcées par l'apparition dans les rangs socialistes de leaders issus de la bourgeoisie, venus du radicalisme comme Millerand ou du ferrysme comme Jaurès. Ainsi, la reconnaissance de la classe ouvrière, de ses droits et de ses besoins met en place un contre-pouvoir face à la politique libérale de la Troisième République et à la classe dirigeante majoritairement bourgeoise. La question socialiste suscite réactions et discussions dans les milieux intellectuels et littéraires. En 1891, *La Plume* publie un article de Museux sur « L'art social »¹⁵¹, posant la question de la possibilité d'une sympathie entre les arts et le socialisme. En 1892, *L'Ermitage* publie

¹⁴⁸ Charles Benoist. « De l'organisation du suffrage universel, la crise de l'État moderne ». *La Revue des Deux Mondes*. 1er juillet 1895. P. 5-25. P. 18.

¹⁴⁹ Id., p. 20.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ R. Museux. « L'art social ». *La Plume*. 1er mai 1891, n° 49. P. 145-150.

« Faut-il être socialiste ? »¹⁵² par Saint-Antoine, alias Henry Mazel, *Les Entretiens politiques et littéraires* publient « Figarisme et socialisme »¹⁵³, compte-rendu de l'étude de Wyzewa sur *Le Mouvement socialiste en Europe*¹⁵⁴. Certains auteurs du corpus, notamment Verhaeren et Saint-Pol-Roux, manifestent des sympathies socialistes évidentes jusque dans leurs œuvres¹⁵⁵.

L'anarchisme fait exploser au visage des bourgeois et des nantis la colère d'une partie de la population. Branche dissidente du socialisme depuis le congrès de la Haye en 1872, qui marque la scission des autoritaires (socialistes) et des anti-autoritaires (libertaires), hostile à toute entrave à la liberté humaine, estimant que l'homme est capable de faire œuvre de société en toute liberté et sans les contraintes de l'État, l'anarchisme fustige toute forme d'autorité et dénonce la propriété comme la cause de toutes les inégalités. Les anarchistes ne reconnaissent aucune légitimité aux institutions et à la représentativité républicaine. Les exactions explosives de Ravachol tout au long de l'année 1892, l'attentat de Vaillant à la Chambre en 1893 et l'assassinat de Sadi Carnot à Lyon en 1894 par l'anarchiste Caserio font monter la pression du climat social et aboutissent au vote des « lois scélérates » en 1893 et 1894. La presse couvre avec horreur tous ces événements, et les petites revues des milieux littéraires accueillent débats et interrogations quant aux causes et à la légitimité de l'action anarchiste et libertaire. *La Revue blanche* publie en 1891 un article de Ludovic Malquin, ami d'Adolphe Retté, intitulé « A-narchie »¹⁵⁶, *Les Entretiens politiques et littéraires* sortent un numéro entièrement consacré à ce mouvement en 1892, *La Plume* publie tout au long de l'année une série de « Lettres sur l'anarchie ». En 1893, paraissent aux *Entretiens* « L'idée anarchique et ses développements » par Jean Graves¹⁵⁷, « L'idée anarchiste » dans *La Revue bleue* par Paul Desjardins¹⁵⁸, « L'art et l'anarchie » de Retté¹⁵⁹ dans *La Plume*. En 1895, Schuré publie dans *La Revue des Deux Mondes* un article sur « l'individualisme et l'anarchie dans la littérature »¹⁶⁰. Verhaeren, Saint-Pol-Roux,

¹⁵² [Henri Mazel] Saint-Antoine. « Faut-il être socialiste? ». *L'Ermitage*. Septembre 1891. P. 557-572.

¹⁵³ Théodore Randal. « Figarisme et socialisme ». *Entretiens politiques et littéraires*. Février 1892, n° 23. P. 74-79.

¹⁵⁴ On constate en Belgique un mouvement similaire. Voir à ce titre Aron. *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*. Op. cit.

¹⁵⁵ Voir l'étude des *Aubes* et du *Fumier* dans le C. de ce chapitre.

¹⁵⁶ Ludovic Malquin. « L'an-archie ». *La Revue blanche*. Novembre 1891. P. 97-106.

¹⁵⁷ Jean Graves. « L'idée anarchique et ses développements ». *Entretiens politiques et littéraires*. 10 mars 1893, n° 38. P. 228-233.

¹⁵⁸ Paul Desjardins. « L'idée anarchiste ». *La Revue bleue*. 23 décembre 1893. P. 801-806.

¹⁵⁹ Retté. « L'art et l'anarchie ». *La Plume*. Art. cit.

¹⁶⁰ Edouard Schuré. « L'individualisme et l'anarchisme en littérature. Friedrich Nietzsche et sa philosophie ». *La Revue des Deux Mondes*. 15 août 1895. P. 775-805.

Mauclair, Quillard, Vielé-Griffin, Roinart et Hérold, collaborent à *l'Endehors* de Zo d'Axa¹⁶¹.

L'idée anarchiste provoque un énorme retentissement, que ce soit dans les milieux d'analyse politique et sociale ou dans les milieux littéraires. Les manifestations anarchistes qui se produisirent au Théâtre de l'Œuvre en 1893 et 1894, lors des représentations de *Solness le Constructeur* et d'*Un Ennemi du peuple* montrent, s'il est encore besoin, la diffusion de l'idée anarchiste dans tous les milieux artistiques et intellectuels de la capitale et l'écho qu'elle a pu y rencontrer. Une telle effervescence donne la mesure de la réflexion engendrée par le mouvement, dont nous étudierons les conséquences artistiques dans le second chapitre¹⁶². Seule *La Forêt bruissante* de Retté se réclame explicitement de l'idéologie anarchiste¹⁶³.

Le boulangisme constitue un mouvement différent par rapport aux deux courants que nous venons de dégager, tout en répondant aux mêmes syndromes antiparlementaires. La chute du gouvernement Ferry en 1885 et l'engouement croissant des foules pour le Général à partir de 1886 rendent compte d'un malaise social qui se traduit par un appel à l'homme providentiel face à une situation apparemment bloquée. En 1887, les manifestations anti-gouvernementales se déroulent aux cris de « A bas Ferry ! » et « Vive Boulanger ! ». Son élection à Paris en 1889 inquiète profondément le gouvernement et provoque la fuite du Général à Bruxelles. Refusant de prendre le pouvoir, Boulanger termine piteusement son aventure en se donnant la mort sur la tombe de sa maîtresse en 1890. Malgré l'échec de ce mouvement, celui-ci traduit un réel malaise à l'égard des institutions. L'appel à l'homme providentiel constitue une alternative au parlementarisme dénigré. A la « pathologie du pluralisme » qui démultiplie à l'envi les courants d'opinion, perdant la démocratie dans les discussions sans fin, répond la « pathologie de l'incarnation », qui fait souhaiter l'apparition de « cet

¹⁶¹ Pour une liste des articles qu'ils y ont écrits, voir bibliographie, et pour une étude détaillée de leur collaboration avec *L'Endehors*, voir René Bianco. « Ecrivains et littérateurs dans la presse anarchiste de langue française ». In: *Littérature et anarchie*. Alain Pessin et Patrice Terrone (éd.). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998. P. 139-153.

¹⁶² De ces deux mouvements, porte-parole d'une population ouvrière en mal de représentation, naît le syndicalisme, qui constitue un symptôme de l'absence de réponse politique à la question sociale. Voir à ce titre les analyses de Pierre Rosanvallon in Rosanvallon. *Le Peuple introuvable (histoire de la représentation démocratique en France)*. Op. cit., p. 225 et suiv.

¹⁶³ Les positions initiales de Retté en faveur de l'anarchie ne sont pas incompatibles avec son revirement autour de l'année 1898, qui en font un monarchiste profondément catholique. Il rentre dans cette catégorie des anarchistes de droite, mise en lumière par Sternhell dans son ouvrage sur la naissance de l'extrême-droite en France. Sternhell. *La Droite révolutionnaire, 1885-1914, les origines françaises du fascisme*. Op. cit.

homme unique aux dimensions gigantesques »¹⁶⁴ investi de toutes les potentialités et de tous les pouvoirs. L'individualisme prôné par l'anarchisme n'est d'ailleurs pas exempt de cette dérive totalitaire, de même que l'exaltation de l'individualité héroïque chez les symbolistes. Des figures comme Tête d'Or empruntent indéniablement à la figure du Général, auquel Claudel vouait, aux dires de Michel Lioure « une sympathie passionnée » : « *Tête d'Or* apparaît comme l'expression d'un idéal héroïque inassouvi, dont le boulangisme avait été le simulacre éphémère et l'ébauche avortée »¹⁶⁵. La figure du chef charismatique est également développée chez Péladan, Schuré, et, dans un contexte différent, Villiers.

Ces trois courants d'opinion rendent compte du malaise institutionnel, et seule l'Affaire Dreyfus sera capable de refonder l'unité de la République autour de ses valeurs initiales.

La critique symboliste du parlementarisme

Les quelques représentations symbolistes du pouvoir parlementaire mettent en place l'image d'un pouvoir faible dont les décisions sont noyées dans d'interminables arguties. Nous en retiendrons deux, celle de Villiers de l'Isle-Adam, diffuse dans l'ensemble de son œuvre, et celle de Claudel dans *Tête d'Or* à partir de 1889.

L'œuvre de Villiers se situe chronologiquement en amont de notre période, mais permet de mettre en perspective les critiques postérieures, dans un contexte où les velléités de restauration n'étaient pas encore définitivement condamnées. La teneur des critiques n'est guère différente chez Villiers et chez Claudel, à la solution envisagée près.

Villiers, dès 1875 dans *Le Nouveau Monde*, met dans la bouche de Lord Cecil, représentant de la noblesse d'épée chère à l'auteur, un sombre tableau du parlement anglais qui ne peut manquer de rappeler son homologue français aux débuts difficiles :

¹⁶⁴ Rosanvallon. *Le Peuple introuvable (histoire de la représentation démocratique en France)*. Op. cit., p. 306.

¹⁶⁵ Lioure. *Tête d'Or de Paul Claudel, introduction, inédits, variantes et notes*. Op. cit., p. 23.

Claudel, ainsi que son père, furent boulangistes pendant un temps, comme nous l'indique Christopher Flood dans son ouvrage sur sa pensée politique. Ces opinions sont considérées par le critique comme une source secondaire de *Tête d'Or*, « le héros guerrier de la pièce – rédempteur d'une nation humiliée, régicide, usurpateur dictatorial mais charismatique, ambitionnant de conquérir le monde – était Boulanger, dans une transfiguration sublime » (Flood. *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel*. Op. cit., p. 24).

Au parlement siègent des hommes qui perdent, en huit jours, plus de comtés que nos ancêtres n'en ont conquis en huit siècles. Pendant les discussions vaines, nos possessions en Amérique, dont l'avenir devait élever l'Angleterre au rang de la plus riche et de la plus puissante nation du monde, vont échapper à la couronne¹⁶⁶.

Les opinions de Villiers sont celles d'un homme qui en 1875 n'a pas encore renoncé à la restauration d'une royauté. Son antiparlementarisme s'inscrit dans l'espoir de voir restauré un régime politique personnel. La critique porte essentiellement sur l'inefficacité d'un pouvoir collectif représentant, et s'oppose à l'efficacité de la noblesse. Comme dans *Axël*, le pouvoir politique moderne, élu, n'a pas la légitimité ni l'efficacité du pouvoir d'Ancien Régime, conféré par la naissance.

La critique devient franchement acerbe mais beaucoup plus drôle dans les nouvelles de Villiers, et notamment « le socle de la statue », rédigé en 1881 contre Gambetta, et publié en février 1882¹⁶⁷. Dans la lettre adressée par Pantaléon Gambade à ses parents¹⁶⁸, celui-ci dresse un portrait ironique de la charge de député qui vient de lui échoir. Pour lui, tout bon parlementaire doit savoir s'entourer « d'hommes secondaires ou nuls », d'un « état-major médiocre » afin de pouvoir faire ressortir sa propre valeur. Il se fait fort de « laisser tout écrire » de ce qu'il aura à dire, puisque tout discours de « bon parlementarisme » n'est rien d'autre qu'« une réclame ». Raillant la propension des Républicains à « n'aimer que l'humanité future en méprisant la présente », Gambade fait là une critique acerbe des opportunistes du gouvernement, qui reportent sans arrêt les réformes sociales nécessaires, afin de satisfaire la classe bourgeoise dominante. L'inanité du discours parlementaire est jugée à la pauvreté de son vocabulaire, dont le fond lexical serait composé de « deux cent cinquante sept mots », qu'il suffit de « jeter dans un chapeau et de [...] remuer ensuite, d'une main légère, pour qu'ils donnent des combinaisons de phrases à perte de vue, sans qu'il soit besoin d'aucune idée autre que *celles qu'ils ont l'air de représenter par eux-mêmes* »¹⁶⁹. Ajoutons à ce discours creux une bonne dose d'aplomb, et l'individu qui les prononce passera pour « l'un des plus miraculeux orateurs qui aient jamais transpiré devant un auditoire. » Doté à la naissance d'un organe vocal hors du commun, le fier Pantaléon Gambade sera inévitablement celui que l'on entend le plus, indépendamment du

¹⁶⁶ Auguste Villiers de l'Isle-Adam. *Le Nouveau Monde*. In: *Œuvres Complètes, I*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex, et al. (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. [1875]. P. 409-541. P. 428.

¹⁶⁷ Auguste Villiers de l'Isle-Adam. « Le socle de la statue ». In: *Chez les passants, Œuvres Complètes II*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex, et al. (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. P. 481-500.

¹⁶⁸ Id., p. 488 et suiv.

¹⁶⁹ Ibid., souligné dans le texte.

contenu de son discours. La critique se poursuit de manière tout aussi caustique à la lecture du compte-rendu des discussions de la Chambre dans la salle de la Redoute¹⁷⁰, notamment en ce qui concerne l'érection d'une statue à Simon, le gardien du petit Louis XVII, qui a débarrassé la France d'une « graine de tyrans ». La discussion se finit en pugilat, rires et cris, sanctionnés par le président de séance Gambade d'un « ceci n'est plus du parlementarisme », alors même que Villiers ne voit dans l'exercice de la députation rien d'autre qu'une foire d'empoigne.

La critique des travers du régime parlementaire et de ses acteurs trouve dans *Tête d'Or* une représentation largement développée. Jean-Louis Barrault y voyait une acerbe critique de la démocratie :

Démagogie, scandales, querelles, intrigues, effritement de l'autorité, désordre et anarchie, voici toute la démocratie, j'entends la mauvaise démocratie, ridiculisée, caricaturée¹⁷¹.

Rappelons que *Tête d'Or* est paru sans nom d'auteur¹⁷², en 1889 pour la première version et en 1894 pour la seconde. Nous nous attarderons sur la seconde version¹⁷³ parce qu'elle est beaucoup plus explicite que la première pour ce qui est de la critique du parlementarisme et de l'efficacité du pouvoir en démocratie. Rappelons également qu'à l'époque de la seconde version, les attentats anarchistes font rage, témoignant d'un rejet violent des institutions parlementaires et représentatives au profit de l'action directe. L'épilogue du scandale de Panama en 1893 contribue également à exacerber les ressentiments à l'encontre du pouvoir parlementaire.

Dans la seconde partie, le personnage du Moyen-Homme caricature ce médiocre héros du régime démocratique qu'est, aux yeux de Claudel, l'électeur de base. Le Tribun du peuple et l'Opposant personnifient le personnel politique critiqué. L'entrée en scène de ces trois types politiques illustre la paralysie du régime parlementaire, où chacun parle sans agir. Le mélange de discours proprement politiques et d'anecdotes sur les coulisses du pouvoir met en place l'image d'un corps politique grevé par les rumeurs, mélangeant la sphère publique et la sphère privée. L'évocation de l'adultère entre le Tribun du Peuple et la femme du Suprême-Préfet (230) place ainsi l'accession au pouvoir dans une logique, par ailleurs longuement décrite par Balzac et Stendhal : les batailles politiques se gagnent dans le secret des alcôves. L'opposition n'est guère

¹⁷⁰ Id., p. 492 et suiv.

¹⁷¹ Jean-Louis Barrault. « La leçon de *Tête d'Or* ». *Cahiers Renaud-Barrault*. n° 27. P. 41-48. P. 47.

¹⁷² La position de Claudel, haut fonctionnaire de la République, ne pouvait guère s'accorder avec la paternité de cette œuvre anarchisante et critique à l'égard du régime qu'il servait.

¹⁷³ Claudel. *Tête d'Or*. Op. cit., p. 171-302.

capable, en fait de programme, que de colporter ragots et attaques personnelles, abandonnant le champ politique au domaine privé.

De même, le Tribun du Peuple s'octroie la victoire de l'armée, alors qu'elle est le fait de Tête d'Or. Le Tribun prend alors la posture caricaturale du représentant populaire : « Je n'ai pas désespéré de mon pays ! C'est le Peuple qui a tout fait » (230). La translation effectuée entre l'homme de la victoire, Tête d'Or, et les représentants de l'institution politique, ne fait qu'ajouter à la critique et offre l'exemple d'un discours démagogique. Tout se fait au nom de la fonction et non par le mérite. La fonction de représentant de la souveraineté nationale est ainsi mise à mal parce que sa légitimité n'est pas fondée sur une action, mais par le seul fait de l'élection. La victoire de Tête d'Or est l'espace d'un instant transférée sur le peuple. Le grand homme est ainsi évincé de la scène politique au profit du collectif, qui acclame non celui qui a libéré la nation, mais le représentant du pouvoir politique et de la souveraineté populaire. Ainsi, c'est le Tribun du Peuple qui reçoit les acclamations dues à Tête d'Or. Il est poussé sur le devant de la scène politique par le Moyen-Homme : « Toute la ville est sur pieds ! Tout le monde crie après toi ! Il faut que tu leur parles du balcon » (230). Face à cet état de fait, Tête d'Or refuse toute légitimité au pouvoir fondé sur la représentation populaire :

Pour vous, je sais à peine qui vous êtes et quel est ce monde qui est ici.
Roi ! Est-ce ainsi que tu laisses monter sur toi ? Mais c'est bien, je parlerai
devant la cohue et ils entendront ce que j'ai à dire. (233)

La dépersonnalisation du pouvoir entraîne la faiblesse de celui-ci, puisque le roi se laisse totalement dépasser par l'assemblée des représentants de son peuple, qualifiée de « cohue ». Lorsque Tête d'Or demande pour lui la toute-puissance, au nom de sa victoire militaire, le Tribun du peuple refuse encore une fois au nom des prérogatives populaires, passant outre les capacités de rassemblement et de galvanisation dont Tête d'Or a fait preuve pour « réveiller » le collectif. L'Opposant invoque la liberté à préserver, et reprend même une phrase de la Déclaration des Droits de l'Homme pour appuyer ses dires : « tous les hommes sont égaux ». On connaît la valeur octroyée à cette liberté du collectif. La didascalie qui accompagne cette déclaration est d'ailleurs intéressante : « il fait un geste horizontal avec la main » (236-237). Pour Claudel, le régime parlementaire participe au nivellement de cette société vers la moyenne et vers le bas, investissant du pouvoir politique des hommes dont le mérite ne justifie pas leur accession au pouvoir et cherchant à évincer de la scène publique ceux qui agissent véritablement.

3. De la royauté absente à l'homme providentiel

Face à cette critique du pouvoir parlementaire se développent dans l'univers symboliste des figures de pouvoir personnel. S'il est fait référence à la royauté, c'est soit dans le but de plaider pour la restauration d'un pouvoir légitime face à l'illégitimité d'un pouvoir acquis par l'élection, soit pour souligner la faiblesse et la décadence de la figure royale, comme le symptôme d'un monde en pleine décadence. Si les symbolistes évoquent la possibilité d'un pouvoir personnel au sein de l'univers dramatique, celui-ci dérive vers un pouvoir totalitaire, dont la mise en fiction pourrait bien servir de catharsis politique.

Absence et impotence de la Royauté

La nostalgie d'un roi consubstantiel et naturel au peuple qu'il gouverne se retrouve chez Villiers. La thématique de la royauté absente, désirée autant qu'inaccessible, légitime et écartée du pouvoir, entre dans la problématique de la restauration que Villiers, antérieur aux autres auteurs, est le seul à développer. Dans ses pièces, la représentation de la figure royale permet de faire une critique indirecte du pouvoir en place, placée dans un contexte où la restauration reste un horizon d'attente.

Composé en 1875, *Le Prétendant* reprend, resserre et reconstruit la première version du drame intitulé *Morgane* écrit en 1866, que Villiers qualifiait dans une lettre au directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin de « mélodrame d'une couleur de 1830 »¹⁷⁴. Cette pièce est intéressante pour notre propos à plus d'un titre. Parce qu'elle rend compte du « royalisme désespéré »¹⁷⁵ de Villiers en développant la thématique de la royauté absente, elle apparaît comme une représentation de son légitimisme voué à l'échec. Lorsque Villiers remanie *Le Prétendant*, Mac Mahon et l'Ordre Moral sont encore au pouvoir, mais les possibilités d'une restauration légitimiste sont quasi nulles, après l'échec de 1873. La pièce rend compte de cette impossible restauration, par le seul fait que celle-ci reste au stade du possible tout au long de la pièce, sans jamais se

¹⁷⁴ Auguste Villiers de l'Isle-Adam. *Œuvres Complètes, I*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex, et al. (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. *La Révolte* [1870]. Op. cit., « notes et variantes », p. 1097.

¹⁷⁵ Néry. *Les Idées politiques et sociales de Villiers de l'Isle-Adam*. Op. cit., p. 592.

réaliser¹⁷⁶. Le héros de cette pièce est en effet le prétendant caché au trône et fait partie de la lignée de ces « Représentants des limbes de l'histoire, [qui] ne sont jamais que possibles, [parce que] ce sont des ombres royales ! »¹⁷⁷. Le thème de la royauté cachée ou en exil traduit les opinions légitimistes de Villiers et met en place l'image d'un trône vide, d'une vacance du pouvoir, matérialisant ainsi cette image de la République « sans tête », tout en exprimant la nostalgie d'une figure royale à restaurer. La filiation avec le mélodrame permet de voir dans *Le Prétendant* une sorte d'antidote fictionnel au scandale historique et idéologique que constitue pour lui la rupture révolutionnaire et de faire de la pièce, à un premier stade, une curieuse utopie réactionnaire qui cherche à restaurer une légitime autorité.

Lorsque les conjurés se rassemblent au début de l'acte II, Montecelli amorce une réflexion politique sur la validité du régime démocratique, faisant une nette allusion à la Révolution Française, « cet esprit inconnu qui a soufflé sur l'humanité en lui criant : “marche !” » (287), dont l'action du drame est significativement presque contemporaine¹⁷⁸. Monticelli commente l'éveil des tendances républicaines et démocratiques comme inévitables, la « Chose Universelle » est la conséquence logique de l'évolution de l'humanité, qui voue dès le début l'entreprise des conjurés à la vanité. La révolution menée par les conjurés vient d'un temps révolu, elle ne sera qu'« un tourbillon dans un fleuve » (288). Le temps présent est celui de l'interrègne, les « peuples actuels » étant « trop jeunes pour la liberté » et « trop vieux pour la monarchie » (id). La phalange aristocratique qui fomenta cette révolution est constituée « d'hommes du crépuscule » qui agissent soit « trop tard », soit trop tôt pour transformer radicalement une société qui n'est pas prête. Le processus révolutionnaire est ici attaqué dans son principe de rupture, de discontinuité historique. Le peuple n'est pas prêt à user de la liberté que la révolution lui offre. La seule action possible est de tenter par tous les moyens « de provoquer selon ses forces, la fin de l'ancien monde » (288), c'est-à-dire de précipiter la destruction de la société contemporaine. Le conservatisme de Villiers n'est, selon Decottignies, qu'une « protestation contre l'impérialisme d'un discours qui, dorénavant, se donne pour le seul historique, le discours sur l'évolution et la marche en avant de l'humanité »¹⁷⁹. La révolution de Sicile

¹⁷⁶ Voir à ce titre les analyses d'Alain Néry, et notamment les chapitres intitulés « Le temps des méditations politiques », p. 225-251 et « Villiers royaliste », p. 593-603.

¹⁷⁷ Id., et notamment les analyses p. 102 et suiv. et 598 et suiv.

¹⁷⁸ « *L'action se passe en 179...* » indique la première page du drame. P. 252.

¹⁷⁹ Jean Decottignies. « L'histoire et le secret : Villiers de l'Isle-Adam et Richard Wagner ». *Revue des sciences humaines*. Octobre-décembre 1978, n° 172. *L'histoire en question*. P. 62.

n'est qu'une révolution de carnaval¹⁸⁰, un renversement éphémère, et les figures héroïques ne sont que « des ombres royales », « des ombres, rien de plus » (311). *Le Prétendant* ferme la porte à toute possibilité d'action. Monticelli clôt le drame par le constat suivant :

Vous avez tué les deux seuls êtres qui pouvaient encore donner au monde
l'illusion de la royauté ! A nous, il ne doit rester de ce rêve que la gloire d'avoir
connu ces deux ombres et d'être emportés dans leur destin ! (373)

Le Prétendant est le seul drame de Villiers qui évoque à ce point cette thématique de la royauté absente et de sa restauration. L'action politique est rejetée dans une uchronie inatteignable parce que les valeurs que Villiers oppose au monde sont des valeurs du passé. A partir du moment où « Dieu et les rois s'en vont »¹⁸¹, il lui devient impossible de proposer une alternative historique valable. Les opinions légitimistes de Villiers placent sa pièce dans une perspective uchronique plutôt qu'utopique à proprement parler, les héros étant incapables de fonder un espace alternatif à la société, puisqu'ils ne coïncident pas avec leur époque, plongés dans le regret d'un passé qui ne peut pas revenir.

Dans *Le vieux Roi* de Remy de Gourmont¹⁸², publié en 1897, le roi est représenté comme incapable d'exercer son pouvoir. Le roi d'Andaine, Gildas, est totalement privé de son pouvoir par ses filles Guislaine, Germaine et Floraine, situation qui n'est pas sans rappeler celle du Roi Lear dans la pièce de Shakespeare. L'intrigue de la pièce est la suivante : Yoland, Prince de Locmaria, assiège le château du vieux roi, et parviendra au pouvoir avec l'aide des trois sœurs, qui ont toutes un intérêt à sa victoire. Floraine est animée d'un amour mystique pour Yoland, Guislaine veut le pouvoir, et Germaine est animée par l'amour incestueux qu'elle porte à sa sœur Floraine. Le pouvoir est ici menacé par la pulsion sexuelle qui anime les trois sœurs. Les considérations sur le

¹⁸⁰ Aux coups de cymbales du début de la fête de cour répondent les coups de canon de la révolte. Le carnaval introduit les thématiques de la dissimulation et du renversement, tout en discréditant totalement l'action révolutionnaire, par la mise en place d'un mouvement d'oscillation entre grotesque et sublime tout au long de l'acte II, qui rappelle l'esthétique propre au drame romantique telle que définie par Hugo. Les personnages de Saintos, bouffon loufoque qui, pour avoir cru reconnaître sa femme sous le masque du roi, manque de trahir la révolution avant même qu'elle ne commence, celui de Pembroke, « cet intrépide brouillon » dont la gaieté manque également de faire tomber la conjuration, sont des figures qui injectent par leur présence une dose de grotesque, et indexent la réussite de la révolution à l'aune des pitreries. La mise en marche de la Révolution se fait par un tomber de masque (321), montrant sous les costumes du divertissement les armes du renversement. Le dévoilement de l'identité et des intentions de Sergius est pris par Lord Acton, représentant du pouvoir en place, comme « une énigme de carnaval » (319). Villiers de l'Isle-Adam. *Le Prétendant*. Op. cit.

¹⁸¹ Néry. *Les Idées politiques et sociales de Villiers de l'Isle-Adam*. Op. cit., p. 193.

¹⁸² Remy de Gourmont. « Le Vieux Roi, tragédie nouvelle ». In: *Œuvres IV*. Paris: Mercure de France, 1932. [1897].

pouvoir apparaissent comme secondaires dans la pièce, au regard de l'exploration de ces pulsions. Elles soulignent néanmoins l'impossibilité de gouverner dans un univers régi par des instincts primaires. L'impuissance du roi et son incapacité à rassembler la nation autour de lui est patente : « partout où je ne suis pas, je ne règne plus » (143). La figure royale n'est plus qu'un mot dont personne ne comprend le sens, appartenant à un temps révolu :

Je suis le roi, je suis tout, toute la patrie, la forêt, la rivière, le château, la ville, la Tour, les hommes, les femmes et les enfants. Je suis tout et je ne suis rien : un vieux mot, un vieux roi, une torche qui va mourir. Ils ne veulent plus comprendre que les mots sont des coffrets plein de gemmes, de médailles de colliers... Ils verront, quand les coffrets seront brisés, quels trésors les hommes avaient cachés là, sous les syllabes sculptées par les siècles. (164)

Le roi pose une relation consubstantielle entre l'incarnation du pouvoir et le royaume, adéquation dont les hommes du XIX^e siècle sont, à l'époque du parlementarisme, nostalgiques. Si le mot ne signifie évidemment plus grand chose après la Révolution, ce n'est pas sans regrets que Gourmont exprime sa disparition. La perte du lien d'identité qui unissait le roi et son peuple est du même ordre que la perte de sens qui affecte le langage, selon une problématique mallarméenne largement répandue dans le mouvement symboliste¹⁸³. Le lien distendu entre un signifiant utilisé à mauvais escient et un signifié qui perd de sa valeur, fourvoyé dans la communication au détriment de la fonction poétique, est du même ordre que le hiatus entre le peuple et son souverain¹⁸⁴.

Dans les deux versions de *Tête d'Or*, le roi n'est plus qu'une « carcasse couronnée », « un Pierrot », « un vieux fantôme qui tient le pouvoir en ses mains [...] et qui ne sait pas s'en servir », exerçant une « puissance inerte »¹⁸⁵. L'image d'un pouvoir impuissant est doublée dans la première version par l'image de la terre Gaste, l'empereur ne régnant plus que « sur un empire ruiné » (I, 69), enfermant le roi dans la paralysie du roi pécheur. Le pouvoir se trouve alors pris dans l'immobilité et l'impuissance, comme le montre l'image du roi immobilisé sur l'échiquier, « qu'enferme la Tour, et que surveillent les Pions, et qu'insulte le Fou diagonal ! » (II, 241). A travers cette monarchie fantôme, Claudel « incrimine ostensiblement la faiblesse et l'impéritie du gouvernement républicain »¹⁸⁶, en montrant une royauté

¹⁸³ Nous développerons cet aspect dans la deuxième partie, en relation avec l'image du trésor que nous trouvons chez Gourmont, développée également chez Villiers et chez Saint-Pol-Roux.

¹⁸⁴ Maeterlinck développe dans *La Princesse Maleine* la thématique du roi fou, mais la question du pouvoir n'y est pas du tout abordée.

¹⁸⁵ Claudel. *Tête d'Or*. Op. cit., p. 195.

¹⁸⁶ Lioure. *Tête d'Or de Paul Claudel, introduction, inédits, variantes et notes*. Op. cit., p. 23.

parlementaire en pleine décadence. Cette représentation permet également de proposer une autre alternative de pouvoir personnel, qui évacue la figure royale au profit de celle du césarisme.

L'homme providentiel, ou la tentation du totalitarisme

A côté de ces tentations légitimistes illustrées par la représentation d'une lignée écartée du pouvoir, s'expriment les tentations du césarisme, dont la grande figure historique est Napoléon et l'avatar raté le Général Boulanger. La tentation du pouvoir personnel est très présente chez les auteurs symbolistes, et constitue la conséquence logique des critiques dirigées contre la représentation politique et la faiblesse d'un pouvoir non incarné. Les figures de Tête d'Or chez Claudel et de Phosphoros chez Schuré représentent cette tentation de l'avènement de « l'homme providentiel ». Celui-ci est une réponse à la vacance et à l'impuissance du pouvoir, tout autant qu'au défaut d'incarnation de la République¹⁸⁷.

Au culte de Marianne, qui, selon Maurice Agulhon, « convient mieux à l'idéal théorique de la démocratie républicaine », les symbolistes préfèrent l'héroïsation d'une « mâle figure de chef »¹⁸⁸. L'article de Henry Mazel, directeur de *L'Ermitage*, intitulé « Le danger »¹⁸⁹, illustre bien cette tentation de l'homme providentiel que certains héros symbolistes incarnent. Partant du principe que « le bien social est l'œuvre non de la masse mais de l'élite », il estime que la société actuelle a besoin de l'énergie de

¹⁸⁷ Dans son étude sur l'imagerie et la symbolique républicaine, Maurice Agulhon évoque dans un premier temps la Révolution et son cortège de déesses Raison, nécessaires à l'incarnation de la République. S'ensuit une réflexion sur la difficulté de représenter la République. Partant de la phrase jugée scandaleuse de Louis XIV, « l'État, c'est moi », Agulhon évoque la difficulté d'incarner l'État, la Nation et la Patrie, considérés comme « trop abstraits pour parler à l'imagination et échauffer un sentiment » (42). Si l'État devient « collectif et anonyme », la République se prive alors « des ressources de l'affectivité, à moins qu'on ne parvienne à faire resurgir l'affection en faveur de l'idéal qu'il inspirait : la Liberté, ou la République ». La nécessité de faire aimer ces idéaux revient à la nécessité de les personnifier, en dressant une statue de la Liberté en lieu et place de la statue du Roi, opérant « une substitution terme à terme ». D'où cette « statuomanie » de la Troisième République, qui tente de rendre présent l'idéal abstrait de la République, et le recours à l'allégorie féminine de Marianne. L'incarnation la plus « personnelle » de la République est la Marianne, allégorie d'un régime qui se cherche une image pour unifier le peuple autour de son principe. Voir les deux ouvrages de Maurice Agulhon sur cette question :

Maurice Agulhon. *Marianne au combat, l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. Paris: Flammarion, 1979. ; Maurice Agulhon. *Marianne au Pouvoir, l'imagerie de la symbolique républicaines de 1880 à 1914*. Paris: Flammarion, 1989.

¹⁸⁸ Agulhon. *Marianne au Pouvoir, l'imagerie de la symbolique républicaines de 1880 à 1914*. Op. cit., p. 345.

¹⁸⁹ Henri Mazel. « Le danger ». *L'Ermitage*. Novembre 1894. P. 209-216.

l'individu, énergie nécessaire pour faire avancer la société. Il découle de cette nécessité le devoir de « rétablir [...] une noblesse d'âme », le retour au « culte des héros », parce que « ce sont eux qui font progresser le monde, car la civilisation est fille des individualités puissantes et non des collectivités nombreuses ». Mazel prend appui sur la théorie de l'évolution pour instaurer la prééminence du destin de l'individu sur celui des peuples et souligner la nécessité d'avoir des individus en avant des pas de la foule :

L'essentiel est moins de produire des masses éclairées que de produire de grands génies et un public capable de les comprendre. Si l'ignorance des masses est une condition nécessaire pour cela, tant pis. La nature ne s'arrête pas devant de tels soucis : elle sacrifie des espèces entières pour que d'autres trouvent les conditions essentielles de leur vie.

La conclusion soulève la nécessité de revenir à un esprit de corps tel que le Moyen-Âge l'avait mis en place, imposant au plus grand nombre de « penser et jouir par procuration », et laissant à la société des instruits le soin de penser pour le peuple.

Dans ces années 1890, ce n'est pas le Christ qui menace Marianne sur la scène idéologique, mais la figure napoléonienne, la figure du soldat et du conquérant qui nourrit l'imaginaire réactionnaire des droites fin de siècle. Elle trouve sa plus belle incarnation dans le personnage de Tête d'Or de Claudel, qui prend tous les traits d'un Napoléon ou d'un « nouvel Alexandre ». Héros guerrier, capable de galvaniser les foules pour les sortir de leur apathie, Tête d'Or veut que tout lui soit soumis : « En cela que quelque chose ne m'est pas soumise, je ne suis pas libre » :

Je vous le dis, tuez-moi pendant qu'il est encore temps ! vous êtes toute une ville ici, et je suis seul. Tuez-moi donc !
Car si vous ne me tuez pas, je mettrai la main sur vous avec puissance¹⁹⁰.

En tuant le roi, qualifié de « Vieillard » (242), Tête d'Or marque la nécessité d'inventer une nouvelle forme de pouvoir personnel, qui ne doit rien plus rien à la tradition. L'exaltation de la volonté, de la force et du désir de possession sont des valeurs qui ne peuvent manquer de faire écho aux thématiques proto-fascistes, qui exaltent l'énergie et l'action au détriment de « l'esprit de parole et de langue » (244).

Dans *Les Entretiens Politiques et Littéraires* en avril 1892, Remy de Gourmont, lorsqu'il tente une définition de l'idéalisme, arrive à une double conclusion :

[...] l'idéalisme ne saurait donc admettre qu'un seul type de gouvernement, l'anarchie ; mais s'il pousse un peu plus avant l'analyse de sa théorie il admettra encore, avec la même logique (et avec plus de complaisance) la domination de tous

¹⁹⁰ Claudel. *Tête d'Or*. Op. cit., p. 238.

par quelques-uns, ce qui, d'après l'identité des contraires, est spéculativement homologue et pratiquement équivalent¹⁹¹.

Si la liberté de l'individu n'a pas de borne à son exercice, alors il est légitime que l'individu d'exception prenne le pouvoir. Tête d'Or qui, parce qu'il est « la force de la voix et l'énergie de la parole qui fait »¹⁹², demande à régner. Gourmont poursuit en ces termes : « en l'absence de toute loi, l'ascendant des hommes supérieurs serait la seule loi et leur juste despotisme incontesté ». Une fois la société détruite sous les coups de l'anarchisme qui prend des allures d'apocalypse, seul un homme fort est capable de régner. Pour Remy de Gourmont, si l'idéalisme

[...] condescend à la pratique, il conclut à des formes de gouvernement que tous les esprits sains et nourris de doctrines prudentes n'hésiteront pas à qualifier d'immorales, de subversives, d'incompatibles avec nos mœurs démocratiques, - et ces formes sont : l'anarchie, pour que l'influence intellectuelle soit exercée par ceux qui sont nés pour cette fonction ; le despotisme, pour qu'il pourvoie les imbéciles de bonnes muselières, car, sans intelligence, l'homme mord.

Parce que le développement ultime des options proprement politiques du mouvement symboliste mène à l'inacceptable en des temps démocratiques, il est préférable que celui-ci s'en tienne à la littérature, et n'entre pas dans l'action.

Les conséquences extrêmes de l'anarchisme, associées à une pensée de la hiérarchie, mènent à ce que Jacques Robichez appelle « l'anarchie supérieure »¹⁹³. Le sentiment anarchiste de la jeune génération en 1893 et 1894 n'est pas « un sentiment démocratique poussé à l'extrême », ni « la revendication égalitaire d'un instinct de bonheur », mais bien l'« exaltation de l'individu, ou mieux, de l'individualité héroïque »¹⁹⁴. A la tyrannie du nombre, inacceptable pour une bonne partie de nos auteurs, répond celle de l'individu. La fameuse conférence de Laurent Tailhade lors de la représentation d'*Un Ennemi du peuple* à l'Œuvre développe cette thématique : « l'individu seul existe : les groupes, les peuples, n'existent pas. Car le peuple n'est qu'un ramassis ignorant de forces mal éduquées »¹⁹⁵. Louis Lourmel, dans *L'Art Littéraire*, enfonce le clou, et, tout en glosant autour de cet événement anarcho-théâtral, défend l'avènement d'un « anarchisme aristocratique » et soutient que « l'Idéal individualiste de tout anarchiste devrait [...] être le Césarisme »¹⁹⁶. L'anarchisme est

¹⁹¹ Remy de Gourmont. « L'idéalisme ». *Entretiens politiques et littéraires*. Avril 1892, n° 25. P. 145-148.

¹⁹² Claudel. *Tête d'Or*. Op. cit. p. 235.

¹⁹³ Robichez. *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les Débuts de l'Œuvre*. Op. cit., p. 214.

¹⁹⁴ Id., p. 215.

¹⁹⁵ Laurent Tailhade. « Conférence sur *Un Ennemi du peuple* ». *Le Mercure de France*. Juin 1894.

¹⁹⁶ Louis Lourmel. « L'art et l'Anarchisme ». *L'Art Littéraire*. Mars-avril 1894.

bien utilisé comme un dissolvant nécessaire à l'écroulement de la société en décadence, afin d'instaurer le gouvernement du plus fort. Dans *Au Pays des lys noirs*, Retté, revenant sur ses souvenirs de jeunesse, propose la même interprétation déviante de l'anarchisme : « [...] malgré l'aberration libertaire qui m'empoisonnait le cerveau, je gardais l'instinct que, seul, un Maître restaurerait l'ordre et restaurerait sur sa vraie base l'État mis à l'envers par la République »¹⁹⁷. Revenant sur l'affaire Boulanger, il considère que c'était là l'occasion pour la France d'être « débarrassée du parlementarisme »¹⁹⁸.

Uri Eisenzweig dans son ouvrage *Fictions de l'anarchie*, explique l'apparition de la « propagande par le fait » par le « refus d'accorder toute légitimité que ce soit à la représentation (politique) »¹⁹⁹. Il met également en avant les « dérives ultraréactionnaires subséquentes de certains anarchistes », en l'occurrence le boulangisme et le monarchisme. Faisant de l'anarchisme une « figure antithétique de la modernité politique », parce que celui-ci refuse « tout système de représentation politique »²⁰⁰, Eisenzweig met en lumière le caractère réactionnaire de l'idéologie symboliste à l'égard des institutions républicaines. Le refus de la médiation politique, propre aux symbolistes et aux anarchistes, est le symptôme d'un rêve de « symbiose » que la représentation politique détruit, « introduisant la distance qui est propre à toute représentation symbolique, un clivage entre le signe et son référent »²⁰¹. Le rêve d'une « pure présence, d'une proximité de soi à soi »²⁰², se trouve dissout dans le marasme démocratique. Le refus de toute autorité anarchiste, au nom de l'égalité et de la liberté de tous les individus, peu réalisable au demeurant sans craindre les dérives, se transforme chez les symbolistes en la nécessité de donner à l'État un visage, et de faire appel à l'homme providentiel pour rétablir un lien organique entre le peuple et l'État. Les conséquences ultimes de telles opinions apparaissent néanmoins inacceptables appliquées à la réalité, et restent circonscrites dans la fiction.

¹⁹⁷ Retté. *Au Pays des lys noirs, souvenirs de jeunesse et d'âge mûr*. Op. cit., p. 51.

¹⁹⁸ Id., p. 224.

¹⁹⁹ Eisenzweig. *Fictions de l'anarchie*. Op. cit., p. 70.

²⁰⁰ Id., p. 84.

²⁰¹ Id., p. 98.

²⁰² Ibid.

C. Le libéralisme en procès

Sous les mauvais gouvernements, [l']égalité n'est qu'apparente et illusoire ; elle ne sert qu'à maintenir le pauvre dans sa misère et le riche dans son usurpation. Dans le fait les lois sont toujours utiles à ceux qui possèdent et nuisibles à ceux qui n'ont rien ; d'où il suit que l'état social est avantageux aux hommes qu'autant qu'ils ont tous quelque chose et qu'aucun d'eux n'a rien de trop²⁰³.

Débuter cette étude sous l'autorité de Rousseau n'a rien d'anodin. La question sociale, rejetée aux marges du discours politique, intéresse les symbolistes en ce qu'elle met en lumière les contradictions internes au régime de la Troisième République. Le scandale d'une égalité de droit infirmée par une inégalité de fait ne fait qu'ajouter à la critique socio-politique. Si les symbolistes refusent l'égalité de droit instaurée entre tous les hommes comme un principe aberrant et contre-nature, ils critiquent également l'inégalité devant la richesse, apanage du libéralisme.

La critique du libéralisme économique place les auteurs symbolistes dans deux idéologies sociales. Certains épousent les visées sociales de la droite contre-révolutionnaire, et développent des arguments propres à un catholicisme profondément anti-libéral. D'autres, plus rares, se tournent vers l'anarcho-socialisme et professent une doctrine proche de celle de Marx et d'Engels. Dans les deux cas, est dénoncée l'injustice patente engendrée par les inégalités économiques et manifestée par l'émergence de conflits sociaux de plus en plus violents. La forme même de cette dénonciation montre cependant que le traitement théâtral de la question sociale ne doit rien aux procédés naturalistes ou réalistes et s'effectue par le biais de leur mise en fiction. L'expression de la question sociale est ainsi haussée à la dimension du symbole universel, et fait du déséquilibre social un véritable déséquilibre cosmique, transformant la fin du siècle en un âge de bronze de l'humanité.

1. Le déni du Pauvre

L'émergence des mouvements socialiste et anarchiste pallie un manque évident d'action politique de la part des gouvernements à l'égard des conflits sociaux. Evacués de la scène politique, ils trouvent alors d'autres manières de s'exprimer.

La dernière décennie du siècle voit se creuser les contradictions entre une égalité institutionnelle instaurée par le suffrage universel et une inégalité sociale flagrante que

²⁰³ Rousseau. *Du Contrat social*. Op. cit., p. 64.

le régime républicain cherche à ignorer. Le refus de mener une politique sociale est patent de la part des gouvernements successifs. La multiplication des grèves et des revendications est symptomatique d'un malaise de la représentation populaire, qui ne se reconnaît plus dans le régime républicain. Un certain nombre d'événements historiques illustrent la tension sociale. Le choc de la Commune et la répression de la Semaine Sanglante ont littéralement muselés les revendications sociales pendant une dizaine d'années. L'amnistie des Communards en 1880, proposée par Gambetta et adoptée par le ministère Freycinet, donne l'image d'une République réconciliée avec toutes ses tendances et toutes les classes qui la composent, l'année même où le 14 juillet devient fête nationale et donne lieu à des célébrations dans tout le pays. La République donne ainsi l'image d'un régime ralliant l'ensemble des citoyens autour d'institutions unanimement reconnues du sommet à la base de l'échelle sociale. Cependant, la multiplication des grèves à partir de 1885 illustre la tension croissante des conflits sociaux dans un contexte d'industrialisation, de productivité accrue et de libéralisme, que la crise économique des années 1880 ne fait qu'attiser. La grève de Decazeville en janvier 1886, au retentissement national, et les interpellations qui s'en suivent, celle des ouvriers du bâtiment à Paris en 1888, la manifestation du 1^{er} mai 1891 à Fourmies et la fusillade qui en découle, montrent à quel point les gouvernements successifs ne trouvent pas de réponse adéquate face à la montée de ces conflits. Peu de lois sociales sont votées pendant cette période alors même que les conflits ne cessent de se multiplier. En revanche, la presse, la littérature et l'ensemble du monde intellectuel commencent à se pencher sur la question. *Germinal* paraît en 1885 et décrit de manière très sombre les mondes opposés du patronat et des mineurs. Les enquêtes sociales se multiplient. En 1897, Jules Huret fait par exemple paraître son *Enquête sur la question sociale en Europe*, fruit entre autres de l'observation de la communauté des métallurgistes du Creusot. L'encyclique *Inter Sollicitudines*, parue en 1892, montre l'intérêt croissant des catholiques pour la question sociale et le sort du peuple.

L'image d'un pouvoir qui ne veut pas voir les difficultés économiques est développée dans *L'Histoire tragique de la Princesse Phénissa* de Remy de Gourmont en 1894. Cette pièce décrit le pouvoir royal, en la personne de la Reine Phéna, comme incapable d'intégrer l'existence du pauvre. La différence d'attitude entre la Reine Phéna et sa fille Phénissa face au pauvre illustre à notre avis les deux types de réaction face à cette question. Voici comment s'exprime la reine Phéna à la vue du pauvre :

Des pauvres ici ? va-t-en aux cuisines, misérable ! Des pauvres, ici, dans la richesse de mon domaine, la robe pouilleuse séparée de ma robe princière par douze marches de marbre, douze, seulement ! Des pauvres ! *Il n'y a pas de pauvres*. [...] Les pauvres insultent à ma domination et à la paix de mon opulence. Je ne veux pas régner sur des pauvres ! Qu'ils crèvent de faim, et hors du cercle de mon regard ! Va-t-en, misérable, tu me fais honte. [...] Les pauvres contredisent mon harmonie, ils sont coupables[...]²⁰⁴.

A cette radicale exclusion s'oppose la réaction de Phénissa à son retour de pèlerinage, qui voit en l'accueil du Pauvre une « bénédiction » (16). Elue « reine des pauvres », elle en fait un éloge juste avant de mourir, assassinée par le pouvoir incarné par Phébor son mari, et la Reine Phéna, sa mère :

Reine des Pauvres, Reine de ceux qui n'existent qu'en puissance et en volonté, Reine de ceux de demain, Reine de la forêt naissante qu'engraissera la pourriture des vieux troncs éventrés, Reine de la jeunesse, de la vie et de l'avenir ! Peuple des misérables, mon cœur faible bat pour ta souffrance avec la force et la majesté d'un océan. Vogue sur l'océan de mon cœur, peuple triste, vogue parmi la tempête vers le continent que rougit la pourpre d'une aube adorable, vogue ! Ta douleur est l'insubmersible radeau que nulle vague n'engloutira jamais, - et d'entre l'écrasement des avalanches d'écume elle resurgit, elle vogue vers l'avenir ! vogue, peuple des misérables ! (41)

Le pauvre est considéré comme l'avenir de la nation, il représente l'avenir et l'infinie potentialité de la nature humaine²⁰⁵. La différence entre la Princesse Phénissa et sa mère est constituée par la possibilité d'un droit à la représentation ou non de la pauvreté. Dans la pièce, l'assassinat de Phénissa prive le « peuple hideux » de sa « Messagère » (43), et cette mort ampute « le monde de la tyrannie de l'espoir ». Il n'y a plus de voix pour l'expression de la misère humaine, dont l'existence est niée pour la tranquillité du puissant.

Quelques années auparavant, Villiers de l'Isle-Adam avait utilisé des mêmes arguments, dans une perspective plus catholique, faisant de l'amour du pauvre le symbole de l'amour de l'humanité. En 1880, dans *Vox Populi*, la figure de l'aveugle, « le centenaire Mendiant, doyen de la Misère de Paris »²⁰⁶, ignoré de l'ensemble de la population en liesse patriotique, représente déjà l'exclusion du pauvre de la société démocratique. La litanie du « prenez pitié d'un pauvre aveugle », qui n'est suivie d'aucun effet et d'aucune aumône, place ce dernier dans une transparente présence dont

²⁰⁴ Remy de Gourmont. *Histoire tragique de la Princesse Phénissa, expliquée en quatre épisodes*. In: *Œuvres IV*. Paris: Mercure de France, 1932. [1894]. P. 15.

²⁰⁵ Nous aurons à revenir sur l'image du pauvre et du simple, héros d'un certain nombre de pièces de notre corpus, dans la deuxième partie.

²⁰⁶ Auguste Villiers de l'Isle-Adam. « Vox populi ». In: *Les Contes Cruels, Œuvres Complètes I*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex, et al. (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. P. 562-565. P. 562.

la cécité renforce la solitude et le symbole. Quels que soient les régimes célébrés, l'Empire, la République ou la Commune, le pauvre reste toujours à l'écart des mouvements de la Foule, et l'histoire semble se faire sans lui. Le pauvre est l'Humanité nue et authentique, que l'ensemble des hommes refuse de voir « essayant de se masquer à lui-même son vœu véritable, sous n'importe quelles syllabes mensongèrement enthousiastes »²⁰⁷. Le droit à l'existence du Pauvre est revendiqué par Villiers. Dans *Axël*, le héros se refuse à déterrer le trésor, parce qu'il sait pertinemment que celui-ci ne sera pas redistribué « dans l'intérêt de tous », mais conservé dans les mains des « princes spoliateurs ». C'est donc pour « l'honneur des Pauvres »²⁰⁸ qu'il décide de laisser le trésor enfoui.

Si les symbolistes prennent rarement le chemin de l'engagement politique, la dénonciation du libéralisme et de ses abus transparait cependant dans un certain nombre de pièces. La dénonciation de la prééminence de l'économique dans la gestion des rapports humains dans la société contemporaine vient d'une tradition antilibérale de la droite traditionnelle et constitue également les fondements de la réflexion anarcho-socialiste.

2. Iniquité et injustice sociale : du constat à la réponse socialiste

Une égalité mal placée

Premier constat des symbolistes : l'égalité politique proposée par le régime républicain ne propose qu'une égalité dans la misère. Ainsi s'expriment les bourgeois de *La Ville* de Claudel, dans la première version en 1893 :

Trop longtemps on a parlé d'une république d'égaux, d'une vie assurée pour tous, et la Rue du Moulin-des-Près en a souri !
Amitié de misère, communauté dans le mal et le malheur²⁰⁹.

La révolte de la ville est ici menée dans le souci d'une plus grande justice sociale, et l'égalité demandée n'est qu'une remise à plat préalable de hiérarchies dont Claudel récuse la légitimité. Si les hommes sont « tous faits de la même viande » comme Pomaron le dit aux riches (I, 354), ils doivent avoir les mêmes droits devant la richesse,

²⁰⁷ Id., p. 564.

²⁰⁸ Villiers de l'Isle-Adam. *Axël*. Op. cit., p. 615 et 617.

²⁰⁹ Claudel. *La Ville*. Op. cit., p. 347.

positionnement qui s'accorde bien avec les opinions catholiques de Claudel. Une fois instaurée l'égalité devant l'argent, le pouvoir et le savoir seront redistribués selon une hiérarchie qui s'apparente chez Claudel à l'organisation de l'église. L'égalité demandée dans *La Ville* est la même que celle exigée par les revendications anarchistes, à savoir l'égalité devant l'argent et la propriété :

O hommes malheureux ! Allons ! Chassons les riches d'ici et faisons une ville de pauvres !
Voilà ! ne le souffrons plus ! qu'il n'y ait plus de différence entre toi et moi, entre le tien et le mien !
Et que celui-là soit écrasé
Comme un maudit qui osera dire : Moi, j'ai. (I, 357)

Il s'agit bien là d'abolir un mode de différenciation jugé illégitime afin de « vivre unanimement » (I, 362). Cette abolition est reprise dans la seconde version, en 1895, dans la bouche de Lâla, qui vient annoncer à Lambert de Besme qu'« il n'y aura plus d'inégalité entre les hommes. [...] il n'y aura plus de pauvres ni de pauvreté » (II, 450). Il ne s'agit pas de nier l'existence de la misère, mais bien d'en abolir les causes. La difficulté réside ensuite dans la mise en place d'un nouveau mode de gouvernement équitable. En pur principe anarchique, Avare quitte la scène, refuse l'exercice de l'autorité et jusqu'à la vie collective : « Avec rien de ce qui est vivant, je ne veux plus de communauté » (II, 379). Ainsi, Claudel pose dans les deux versions de *La Ville* une relation de cause à effets entre l'instauration d'une égalité politique et l'émergence d'une inégalité sociale. L'aberration idéologique se transforme alors en véritable scandale, posant les termes de l'égalité et de l'inégalité dans des domaines qui ne sont pas les bons, imposant par là de fausses hiérarchies fondées sur un principe économique.

Cependant, une fois ce constat effectué, on ne peut guère faire de Claudel le parangon de la pensée socialiste. Ses positions en faveur d'une société hiérarchisée, dans laquelle l'Église retrouverait une part prépondérante, permettent de le classer parmi le courant des catholiques anti-libéraux, dont le paternalisme constituerait la réponse aux questions sociales. Dans la première version, il est dit que le pauvre ne peut rien sans le riche :

[...] Je dis à mon tour que vous ne pouvez vivre sans nous.
Oui !
Vous n'existez que par nous. Par nous, pour nous. (I, 353)

Lors du dialogue entre le peuple et les bourgeois, dans lequel les bourgeois tentent de convaincre le peuple de se remettre au travail, la relation purement économique qui s'instaure entre les classes est critiquée :

PARPAILLE. – Assez causé ! Allons ! que demandez-vous de nous ? Si vous revenez travailler...

CRIS DANS LA FOULE. – Nous ne voulons plus travailler !

PARPAILLE, *fouillant la main dans sa poche*. – Combien ? Vos conditions ? La paye...

CRIS DANS LA FOULE. – Nous ne voulons plus de paye ! Nous ne voulons plus être payés !

PARPAILLE, *élevant en l'air une pièce d'or*. – Par jour ?

CRIS DANS LA FOULE. – A bas !

Nous ne voulons pas d'argent ! nous ne voulons pas d'argent !

PARPAILLE, *se retournant vers les autres et haussant les épaules*. – Que faire ?

PASME. – Ce n'est pas votre argent que nous voulons !

Pourquoi nous parlez-vous comme à des gens qui ne sont pas comme vous !

Certes, vous nous méprisez ! (I, 356)

Les relations humaines fondées sur l'argent posent une insoutenable distinction qui se traduit par une inégalité d'ordre ontologique. Ce n'est pas d'argent dont le peuple a besoin, c'est de reconnaissance. La religion catholique, par l'éloge du pauvre qui y est faite, apparaît alors comme la solution finalement adoptée par Claudel pour garder une hiérarchie nécessaire à la cohésion sociale et à la bonne marche de la société, sans pour autant faire le jeu de l'inégalité économique²¹⁰. Dans le cas de Claudel, il n'est évidemment pas question de déceler une idéologie socialiste.

La réponse socialiste

L'idéologie socialiste se retrouve en revanche dans deux autres pièces qu'il convient maintenant d'examiner : *Le Fumier* de Saint-Pol-Roux, paru en 1894, et *Les Aubes* de Verhaeren, paru en 1898. Notons que les sympathies anarchistes de Saint-Pol-Roux ne sont plus à prouver²¹¹, et que Verhaeren, après une violente crise mystique qui lui fait abandonner le catholicisme, trouve dans le socialisme une foi nouvelle, propre à répondre au malaise et au déséquilibre sociaux croissants²¹².

²¹⁰ Le refus de monnayer les relations humaines en termes économiques est repris dans *L'Échange*. C'est par l'argent de Pollock que se concluent les termes de l'échange des femmes. Cet échange impossible se traduit par la mort de celui qui en a accepté les termes, et la ruine de celui qui l'a proposé.

²¹¹ Robichez. *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Pœ et les Débuts de l'Œuvre*. Op. cit., p. 200.

²¹² Aron. *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*. Op. cit., p. 8.

La forme allégorique du drame de Saint-Pol-Roux permet de brosser le tableau d'une humanité en prise avec l'injustice sociale, véritable fresque universelle de l'opprimé, comme si la condition humaine se trouvait sans arrêt confrontée à l'inégalité et l'injustice, sans que la Révolution de 1789, berceau de la devise républicaine, n'y ait rien changé. Le caractère atemporel du drame est souligné tout d'abord par de multiples références empruntées à différents temps. L'exergue de La Bruyère, « De l'homme »²¹³, brosse le tableau de paysans qui s'apparentent fort au « squelette sur lequel persistent des yeux, un peu de viande et de la peau », ancrant le texte dans une réalité du XVII^e siècle, repère historique corroboré par la référence aux « anciennes jacqueries » (94 et 121). Si la didascalie initiale place le drame après la Révolution, puisque nous sommes en « Messidor » (75), et montre que la rupture révolutionnaire n'a rien changé à la condition du paysan qui prend les dimensions de l'exploité universel, le texte fait aussi explicitement référence à la Révolution Française, comme si le drame en était une allégorie. Lorsque le squelette « a tué la pitié », le paon présent sur scène s'enfuit, et est comparé au « public de Versailles devant la première audace populaire » (120), posant une double référence à la Révolution Française et à la Commune. Ainsi le drame, dont le caractère allégorique est nettement marqué par le personnel dramatique (« le fagot de douleur » représente la femme du paysan, « la vierge du puits » est la vérité, le « pèlerin du ciel » un messie social, etc.), propose le tableau d'une servitude économique séculaire, représentée ici par la communauté paysanne érigée en archétype de la classe opprimée. Le processus révolutionnaire est d'ailleurs lui aussi allégorisé : « la postérité veut des images colorisées, fussent de sang, en regard de l'histoire » (115). L'allusion au sang, juste avant le déclenchement de la révolte sanglante et sans pitié, est une allusion à la Terreur mais aussi à la « Semaine sanglante », et à la violence nécessaire aux renversements historiques. Elle marque également la constante répétition de l'histoire, et annule de ce fait le caractère fondateur de ce qui est considéré comme la rupture politique et sociale majeure dans l'histoire de France : la Révolution Française. Annuler l'effet de celle-ci par le biais de ce brouillage temporel montre à quel point la République s'est trompée dès le début en instaurant des idéaux dont elle méconnaît la portée et le sens réel.

Opposant l'image du « squelette sur lequel persistent des yeux, un peu de viande et de la peau » et du « Grand de la Ville, en bœuf gras » (78), l'inégalité sociale est d'emblée représentée, et l'évocation des souvenirs de jeunesse du « Squelette » et du

²¹³ Saint-Pol-Roux. *Le Fumier*. Op. cit., p. 73. Ce texte est cité p. 72 de ce chapitre.

« Fagot de douleurs » à l'agonie pose l'idéal de justice comme un but à atteindre. Ce n'est encore une fois ni une plus grande richesse, ni l'égalité qui est demandée : les protagonistes ne réclament pas « des palais », mais « du pain blanc et de l'eau fraîche » (83), c'est-à-dire le droit à une vie décente. L'évocation des temps anciens où l'harmonie régnait entre maîtres et paysans, confirme l'idée que l'égalité pour elle-même n'est pas le but suprême de la révolte : « Dans le temps, les maîtres étaient meilleurs, les corbeilles et les paniers de nos aïeux illuminaient de plaisir la Ville » (82). Le peuple s'accommode pour Saint-Pol-Roux d'une hiérarchie sociale, pourvu qu'elle soit juste. L'appel à la révolte impulsé par le Pèlerin du Ciel se fait contre le règne de l'injustice : « Regardez-la se dresser de siècle en siècle dans l'azur offensé, la Tour de l'Injustice ! Je la sens qui déjà m'approche du visage, - elle souillera demain la barbe admirable de Dieu » (98). Cette « Tour de l'Injustice » devient la tour de Babel des temps modernes. L'hybris de l'homme n'est plus son orgueil démesuré à l'égard de Dieu, mais la désinvolture avec laquelle il traite la justice, garante de l'authenticité des rapports humains. En effet, « la Vérité primitive ayant été bannie de ce pays par l'Injustice » (112), s'instaure le règne du mensonge et de l'iniquité, voilant aux hommes la vérité de l'équité, c'est-à-dire une égalité devant la richesse et devant la vie. L'ordre naturel des choses en est perturbé. Le système social est marqué du sceau de la corruption. Ainsi, lorsque les deux premiers enfants du Squelette sont séduits par les richesses de la ville, c'est pour embrasser les carrières de courtisane ou de voleur (88). Le dialogue commentant cette scène entre le Merle siffleur et la Vipère instaure un ordre dévoyé de la justice : « La garce, après tout, grugera les magistrats qui enverront son frère à l'échafaud » (88). Cet état de fait est considéré comme étant dans l'ordre des choses et montre à quel point la justice est malmenée à cause même de l'inégalité sociale. La forme allégorique du drame fait de cette « fresque » un tableau de l'oppression de l'homme par l'homme et en élève les traits à la dimension d'une vérité générale qui dépasse les contingences historiques.

La pauvreté des uns fait le bonheur des autres, et voici la dialectique du maître et de l'esclave allégorisée. La première allusion à cette dialectique est formulée par « le Fagot de douleurs », juste avant de mourir, la mort amenant une clairvoyance tardive mais complète :

Que pourtant deviendraient-ils, tes Grands de la Terre, si tous ensemble, les Petits, nous croisions nos bras à la façon des idoles dont parlent les marins ?... Comme ils se hâteraient de lécher nos orteils, ces lions du néant, comme vite ils secoueraient les encensoirs, le long de nos guenilles et comme ils invoqueraient

alors nos mamelles saintes et nos bras divins !... S'ils sont, à les entendre, la tête de ce monde, nous en sommes les pieds et les mains et le cœur, et rien n'aime ni rien n'agit ni rien ne marche que par nous !... Et tous les rois flanqués de favorites et de courtisans ne valent pas la jatte de lait qu'à l'aube nous laissons au seuil de leur palais, - car ils sont, eux, les êtres qui se meurent et nous sommes, nous, les êtres qui leur maintiennent la lumière et leur prolongent la destinée. (85)

L'image des maîtres impuissants sans leurs serviteurs constitue un des renversements clés de la pensée socialisante de la fin du siècle et met en place l'image d'un monde où les petits constituent le soubassement nécessaire à la vitalité de la société et de l'économie, sans lesquels il serait impossible de vivre²¹⁴. De ce constat découle évidemment un besoin de reconnaissance de la part des petits et une prise de conscience de l'existence d'une classe entière d'opprimés subissant le joug économique du capitalisme. Aussi, lorsque le Pèlerin du Ciel dévoile au Squelette l'existence d'autres Squelettes, qui sont « légion », « multitude » (97), le Squelette parvient-il à une véritable conscience de classe : « Je ne suis donc pas l'unique à souffrir ! ». L'image de la Tour de l'Injustice nourrie des chairs de tous ces Squelettes opprimés matérialise la ponction de toute une classe de privilégiés sur une classe d'opprimés.

Une dernière analyse rend le peuple responsable de sa servitude. En effet, le Pèlerin du Ciel explique au Squelette pourquoi il s'est enfermé lui-même, avec l'ensemble de ses frères, dans l'oppression :

Ta faute fut de croire en eux et de douter de toi, ton erreur fut d'admettre que sévir était leur droit et subir ton devoir ; aussi bien ton ignorance devint-elle leur science, ta crainte leur témérité, ta faiblesse leur force. (101)

C'est encore une fois le paradoxe hégélien qui est ici convoqué. De la même manière que le fumier devient l'or des villes dans ce monde aux valeurs inversées, l'ignorance des uns devient science des autres. La pièce est alors un vaste mouvement de prise de conscience et d'éveil des classes laborieuses. Il s'agit de « secouer [leur] torpeur d'esclave », de réveiller l'homme qui a « dormi des siècles » (114). Ainsi, la brèche paradoxale qui met dos à dos l'égalité de principe qui préside à l'instauration de la République et l'inégalité de fait instituée par le règne de l'argent, est traduite par le Pèlerin du Ciel : l'oppression de l'homme est de son fait, l'homme « dont la lâcheté permet à l'insolence de construire un rêve avec les matériaux de [son] rêve détruit » (99). Voici l'image de cette République dévoyée sur les ruines de ses illusions, confondant libéralisme et Liberté, asservissant les uns au profit des autres. La

²¹⁴ C'est la thèse inverse de celle développée par Claudel dans *La Ville*.

« lâcheté » du peuple fait le reste, préférant à l'exercice de sa liberté la servitude volontaire.

L'idéologie socialiste apparaît également dans *Les Aubes* de Verhaeren, dont l'intrigue et les forces en présence n'est pas sans rappeler l'épisode sanglant de la Commune. Ce drame a été écrit entre 1892 et 1898²¹⁵. Verhaeren fait partie des rares artistes du corpus à s'engager clairement aux côtés du parti socialiste en Belgique. En 1895, il participe avec Maeterlinck au *Coq Rouge*, revue qui défend la nécessité du développement d'un art social, résultat de la scission d'avec une autre revue, *La Jeune Belgique*, qui rassemble de son côté les tenants de l'art pour l'art. Au moment de l'inauguration de la section d'art à la Maison du Peuple, Verhaeren écrit dans *La Nation* un article intitulé « une section d'art nouvelle », dans laquelle il oppose peuple et bourgeois. Au « besoin de désintéressement, de croyance, de conquête, d'audace, de folie généreuse » du peuple, la bourgeoisie oppose « l'indifférence, l'appétit repu, l'or féroce, la force massive, l'oppression flegmatique ». Force « sans désir et sans rêve », la bourgeoisie « est à point pour être le passé »²¹⁶. Cet antagonisme entre le peuple et la bourgeoisie est le même que celui développé par Saint-Pol-Roux.

La pièce débute par l'exposition d'un conflit entre la ville d'Oppidomagne et une armée étrangère. Ce conflit, qui se traduit par l'état de siège de la ville, est redoublé par un conflit civil, matérialisé par le retrait sur l'Aventin du peuple, qui refuse de défendre la ville, parce qu'il est opposé au pouvoir économique et politique. Le conflit externe est ainsi le déclencheur de la révolte civile. Le moment envisagé est celui de la révolution :

Nous vivons des jours formidables de terreurs, d'agonie et de renouveau.
L'inconnu devient le maître. Les hommes secouent d'un énorme mouvement de tête le poids de toutes les erreurs des âges. L'utopie abdique ses ailes et prend pied sur terre. Les assiégeants eux-mêmes en ont conscience²¹⁷.

La réalisation de l'utopie sur terre est bien le terme de la démarche révolutionnaire socialiste. Elle est aussi le but que Verhaeren s'assigne en mettant ce processus en scène. Dans une lettre à Van Rysselberghe datant du 1^{er} juillet 1896, il estime que « l'utopie se faisant réelle devant les spectateurs [...] ceux-ci approuveront »²¹⁸.

²¹⁵ Aron. *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*. Op. cit., p. 196.

²¹⁶ Cité in Aron. *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1914)*. Op. cit., « Annexe III », p. 363-366.

²¹⁷ Verhaeren. *Les Aubes*. Op. cit., p. 58.

²¹⁸ Cité in Aron. *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1914)*. Op. cit., p. 174.

Au début de la révolution, deux principes s'affrontent, en les personnes de Jacques Hérédien et de Haineau. L'heure de la « renaissance » a bien sonné pour les révoltés de l'Aventin, que l'on ne peut s'empêcher de comparer aux révoltés de la Commune. Haineau, compagnon de route de Jacques, prône la révolution socialiste et le recours à « la lutte civile ». Il s'agit pour lui de « prolonger la révolte sur l'Aventin », de « l'étendre au lieu de la réduire », d'« exacerber la misère » (87), programme qui n'est pas sans rappeler l'extension du domaine de la lutte mise en place par les socialistes. La prise de contrôle « par la force » des organes de pouvoir que sont les banques et les services publics prolonge les incendies initiaux de la ville, qui ont dévasté tous les symboles du pouvoir économique : le Port, l'Arsenal et la Bourse. Cette prise de contrôle renvoie au projet d'instaurer un régime socialiste au sein duquel le peuple aurait le contrôle des moyens de production et de gouvernement. Ainsi, tout ce qui symbolise le pouvoir de l'argent et des échanges économiques, organisateur inique de la hiérarchie sociale, est détruit.

L'opposition entre les deux figures révolutionnaires permet de mettre face à face deux processus de la révolution. Haineau, au nom évocateur, préconise dans un premier temps le recours à la violence et à la terreur comme une étape nécessaire du processus révolutionnaire, à la manière d'un Robespierre : « l'œuvre de la terreur [...] provoquera l'œuvre de salut » (70). Jacques Hérédien voit plus loin et évoque un « grand rêve humain » de fraternité, célébré dans « l'universelle fête humaine » (133), dans un contexte libertaire qui fait dire à ce dernier qu'il « hai[t] l'autorité » (182) à tel point qu'il se refuse à dicter les conditions de paix avec les agresseurs externes. La conception de Haineau va de pair avec la nécessité de mettre le peuple, encore « enfant » (87), sous la tutelle d'un pouvoir qui défendrait ses intérêts. Il met ainsi en place l'image d'un pouvoir nécessaire à la conservation des intérêts d'un peuple qui ne sait pas ce qui est bon pour lui. Il représente la tentation de l'homme providentiel. Hérédien considère, lui, que le peuple est tout à fait capable de se conduire seul et refuse la posture d'autorité qui lui incombe en tant que chef de la révolution. La révolte devient alors l'événement inaugural nécessaire à une nouvelle ère, et l'union des opprimés contre le pouvoir abusif en est la condition sine qua non, comme le montre l'épisode du ralliement de l'armée ennemie à la cause populaire, permettant « l'union de toutes les détresses contre tous les pouvoirs » (113). Jacques Hérédien se présente alors comme « l'âme » d'une foule agissante, qui devient « les bras » du héros. Le renouveau

est tel qu'il est comparable à une nouvelle ère, puisque « les hommes dateront le temps, du jour de [la] victoire » (107).

La mort d'Hérédien montre que si le héros est là pour ouvrir le chemin au peuple, il lui est refusé toute prétention à une forme de pouvoir. Il n'est là que pour mettre les foules en marche, pour éveiller le peuple et détruire tous les organes d'oppression que sont le pouvoir politique et l'argent. Le personnage d'Hérédien sert de médiateur entre la foule et son tribun. Verhaeren est obligé, pour faire parvenir la foule à la conscience de ses intérêts, de « fragmenter l'unité de la cité/foule avec son représentant »²¹⁹. La mort du Tribun révèle « les limites objectives du médiateur » et du « processus de médiation », de représentation politique. La disparition d'Hérédien permet d'échapper à la tentation de l'homme providentiel et de donner à la foule la responsabilité de l'exercice du pouvoir. A l'issue de la pièce, les lieux de commerce et le symbole du pouvoir sont détruits et renversés. Le peuple est maintenant libre de son destin, mais il ne nous est rien dit quant à sa destinée. Tout est en place pour que « les Aubes se lèvent ! » (155). La thématique inversée du « grand soir » ne peut manquer d'inscrire ce drame dans une mouvance socialiste.

Pour Verhaeren, l'art est le médium nécessaire capable de formuler ce qui sous-tend toute pensée sociale, indépendamment du raisonnement :

En toute pensée sociale, il y a un côté informulé, vague, presque mystique, que l'art seul traduit. Où les axiomes et les raisonnements restent à court, où l'autorité des hommes les plus énergiques s'arrête, où les problèmes non résolus alignent d'immenses points d'interrogations, l'art souffle et entraîne²²⁰.

C'est en ce sens que nous avons inclus *Les Aubes* dans notre étude, parce que Verhaeren émet cette hypothèse que l'art serait peut-être le seul moyen d'élever les paradoxes de l'histoire à la dimension du mythe. Le théâtre ne doit pas être une simple transposition des questions sociales, leur traduction scénique, sous peine de verser dans le didactisme du théâtre à thèse. Paul Aron souligne bien l'idée que « le poète n'a garde de thématiser le mouvement social contemporain, celui des grèves générales ou de la lutte pour le suffrage universel »²²¹. L'artiste se refuse également « à faire correspondre les motifs littéraires qu'il utilise aux options qu'il promulgue en tant que citoyen ». La représentation de « la foule des villes modernes » permet de ménager une place déterminante aux thématiques sociales, et de transformer « le matériau imaginaire et le

²¹⁹ Aron. *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*. Op. cit., p. 198.

²²⁰ Id., « Annexe III ».

²²¹ Id., p. 224.

statut de l'énonciation lyrique en une alchimie de la rédemption collective ». Le traitement de la question sociale n'est donc pas de l'ordre de la transposition, mais d'un processus de mise en fiction, qui hausse les conflits sociaux et les déséquilibres qui s'ensuivent aux dimensions du mythe et de l'universel.

3. Du contemporain au mythe de la dissonance

Un déséquilibre cosmique

La représentation du déséquilibre social posé en terme de luttes des classes est minoritaire dans notre corpus. La mise en fiction de ce déséquilibre social en un déséquilibre cosmique, faisant de la représentation sociale contemporaine l'illustration d'un nouvel âge de bronze, hausse le questionnement social aux dimensions du mythe, et plus particulièrement du mythe moderne de la décadence. Les pièces, malgré leurs caractéristiques mythiques ou allégoriques, ne rejettent donc pas totalement la représentation de la société contemporaine. Elles en modifient le traitement.

L'image de la ville dans les pièces symbolistes cristallise la représentation de ce déséquilibre²²². L'inégalité économique est représentée par les dramaturges symbolistes la plupart du temps par l'univers urbain. La ville, qui représente la société mécanisée industrielle et capitaliste, est le lieu privilégié de l'inégalité. Dans *La Ville* de Claudel, la cité est explicitement le lieu de la mécanisation du travail. Dans la seconde version, *Avare* met en cause les conséquences de la révolution industrielle et du règne de la machine, qui aboutit au morcellement des tâches et à l'aviilissement de l'ouvrier : si « jadis l'ouvrier tenait son ouvrage tout entier entre ses mains », « aujourd'hui, toute grâce au travail, et tout honneur, et tout génie, lui a été retiré »²²³. L'œuvre de l'artisan est réduite à son « utilité » et son métier est concurrencé par la machine. C'est à cause de cela que « l'ouvrier fait un ouvrage servile, / Et [qu']étant esclave, il désire la liberté » (452). La mécanisation engendre chez l'ouvrier la perte du sens de son travail et la perte de sa liberté. Il ne peut plus choisir l'ordre de son processus de création, et le travail devient une tâche dont seule l'utilité prime, sans prendre en compte le savoir-

²²² En fait, l'image de la ville est double dans la dramaturgie symboliste. Nous verrons dans la deuxième partie qu'elle représente également la nostalgie de la cité à la manière grecque. Nous ne prenons ici en compte que l'image de la ville industrielle telle qu'elle se développe et s'étend tout au long du XIX^e siècle, que Verhaeren décrit dans ses *Villes Tentaculaires*.

²²³ Claudel. *La Ville*. Op. cit., p. 452.

faire. Intelligence et volonté sont mises en sommeil, et l'ouvrier devient l'esclave d'un but à atteindre et non d'une œuvre à créer. Insatisfait, le travailleur se révolte et réclame la liberté qu'on lui refuse. Ainsi, les termes économiques débouchent sur un asservissement physique et intellectuel de l'homme, qui ne maîtrise plus les tenants et aboutissants de son travail et ne fait plus œuvre, mais tâche utile. La ville est stigmatisée comme étant le lieu de cette servitude économique, la vitrine de la société capitaliste et du monde industriel que les symbolistes abhorrent, accusée de dévoyer l'ordre naturel des choses et la poésie du monde.

Elle est aussi le lieu de la bêtise et du passéisme social. Dans *La Dame à la faux* de Saint-Pol-Roux, c'est à la ville que Magnus affronte « la bêtise humaine ». Lieu du conservatisme, « la Ville nonchalante des docteurs a peur de se renouveler ». Le but de Magnus est de combattre l'« opacité crépusculaire »²²⁴ de cette ville soumise à l'immobilisme et à la bêtise, et de « ramener la lumière sur [la] cité / Tandis que son rival en est pour y maintenir l'ombre » (128). La ville n'aboutit qu'à créer une humanité dégénérée, que l'image de l'homunculus, adversaire de Magnus, corrobore.

Dans cette perspective, la ville s'oppose à la campagne, qui se trouve dévitalisée par l'économie urbaine. Mais loin de s'en tenir à une critique traditionnelle de la société industrielle, la dichotomie qui s'instaure entre la ville et la campagne aboutit à inscrire les inégalités sociales dans un processus de dégradation de l'espèce humaine dont cet antagonisme est le symptôme. Cette opposition transpose les transformations historiques de la société française qui, poursuivant sa révolution industrielle, voit ses campagnes se vider au profit des villes²²⁵.

La Porte héroïque du ciel de Jules Bois, en 1894, s'ouvre sur une opposition plastique, inscrite dans les didascalies initiales. Le contraste est d'emblée posé entre « à l'orient [...] plein air et liberté paisible des campagnes » et « à l'occident, [...] la fumée mêlée au brouillard impur de la ville prochaine », « le tumulte malsain de la cité »²²⁶. Dans *Les Aubes* de Verhaeren, la ville ponctionne la campagne, elle en « tarit le sang » :

O ces villes ! Ces villes,
Qui s'étalent là-bas comme des tas immondes
De pieuvres violentes ou douces ;
Dont les bouches et les ventouses
Soutireraient le sang du monde²²⁷.

²²⁴ Saint-Pol-Roux. *La Dame à la faux*. Op. cit., p. 78.

²²⁵ Voir par exemple Charle. *Histoire sociale de la France au XIXe*. Op. cit.

²²⁶ Jules Bois. *La Porte héroïque du ciel, drame ésotérique*. Paris: Librairie de l'Art Indépendant, 1894. P.25.

²²⁷ Verhaeren. *Les Aubes*. Op. cit., p. 36.

La ville, symbole du monde industriel et capitaliste, épuise les forces vives et pompe les richesses naturelles de la campagne. L'opposition est aussi présente au début du *Fumier*, entre la ville, « vaste corbeille de joie » et la campagne, « lamentable »²²⁸. Le personnage du Squelette allégorise la ponction des forces vitales imposée par la ville, par contraste avec le « Grand de la Terre, en bœuf gras » (78). Le départ des quatre enfants du Squelette pour la ville participe de cette même argumentation. Si Ninon et Jacques partent d'eux-mêmes, attirés par les vices de la ville, les deux autres sont littéralement happés par celle-ci. Jean, qui a décidé de rester avec son père, se fait rattraper par la conscription, et Bérangère [sic] par la vocation religieuse, dévoyée dans cet univers de vice au profit du contentement des riches jouisseurs, puisque la jeune femme se retrouvera « au proche hospice où se font soigner les Grands de la Terre, fatigués par de longues jouissances » (90). Même schéma dans *Les Aubes*, lorsque le père Ghislain déplore le départ de ses enfants pour la ville :

J'ai supplié mes fils : ils m'ont grugé ;
Ils se sont engloutis dans la ville profonde ;
Ils ont voulu la vie infâme et inféconde²²⁹.

Plus qu'une critique de la société industrielle, c'est un véritable déséquilibre cosmique que les symbolistes mettent en scène. La terre est devenue stérile à force d'être forcée au profit. L'image de la terre gaste, qui n'est plus capable de donner des fruits y compris par le travail, est présentée de manière récurrente dans les pièces. Dans *Le Fumier*, l'allégorie de la Terre prend la parole au seuil de la pièce, devant les questions angoissées du Squelette. Si elle ne donne plus rien, c'est « parce que sont dépensées toutes [ses] anciennes forces [...], et que personne ne [lui] en apporte de nouvelles ! »²³⁰. Comparée à une formidable « femelle » au « ventre [...] plus vide que jamais », la terre est épuisée. L'image des grands de la terre pillant le fumier des campagnes la nuit est suffisamment frappante pour montrer à quel point la richesse, le luxe et le superflu déséquilibrent les cycles naturels (102-103). *La Forêt bruissante* de Retté, s'ouvre sur les lamentations du berger noir, qui de la même manière que le Squelette du *Fumier*, déplore la stérilité de la terre :

J'ai retourné la terre : l'herbe rèche [sic]
Ensanglanta mes doigts impatients,

²²⁸ Saint-Pol-Roux. *Le Fumier*. Op. cit., p. 75.

²²⁹ Verhaeren. *Les Aubes*. Op. cit., p. 17.

²³⁰ Saint-Pol-Roux. *Le Fumier*. Op. cit., p. 76.

J'ai dispersé mon âme par les champs –
 Le vent du nord chasse les feuilles sèches.
 Labeurs stériles et stériles semailles,
 Sillons bourrus où la pioche s'ébrèche :
 Du grain maudit les bêtes font ripaille –
 Le vent du nord chasse les feuilles sèches...²³¹

L'état de stérilité de la terre, asséchée par l'exploitation, rend nécessaire le départ du berger vers le pays idéal de l'Arcadie.

Dans *Les Aubes*, la critique est encore plus directement dirigée vers la société industrielle et pose à l'ouverture de la pièce l'image d'une terre violée par le forage des mines. Le contraste entre la société d'avant, dont les rythmes étaient calqués sur les saisons agricoles, est exprimé dès le seuil de la pièce, par le père Ghislain, qui, en symbole d'un temps révolu, meurt juste après ces paroles :

Lorsque j'étais enfant on fêtait les semailles,
 La terre était docile aux gens et aux aumailles,
 Les lins montaient comme un bonheur en fleur,
 Mais aujourd'hui ! le sol fait peur. –
 Certes, a-t-il fallu violer quelque chose
 De souterrain et de sacré –
 Tout appartient à la houille, terrée
 Jadis dans la nuit close.
 Des rails nouveaux, sur les plaines armées
 De signaux d'or, se tordent ;
 Des trains rasant les clos et perforant les bordes ;
 Les cieux vivants sont dévorés par les fumées ; l'herbe sainte, la plante
 vierge et les moissons
 Mangent du soufre et des poisons
 C'est l'heure,
 Où s'affirment terriblement vainqueurs,
 Le feu, les plombs, les fontes ;
 Et l'on croit voir l'enfer qui monte²³² !

La société industrielle transforme tous les paradis de l'âge d'or en enfers de l'âge de fer. Le contraste entre le monde urbain et le monde rural décale symboliquement la question de l'inégalité sociale pour en montrer les mécanismes de déséquilibre et le caractère non naturel. L'égalité des humains entre eux, symbolisée par la nécessité d'introduire une égalité au moins devant la richesse, apparaît comme la condition nécessaire à l'élaboration d'une société harmonieuse, dont les parties travailleraient de conserve, et non selon un système d'exploitation des uns envers les autres. L'existence de fait d'une inégalité sociale contredit non seulement le principe qui préside au régime républicain, mais bouleverse l'ordre naturel du monde. Le parti-pris d'opposer campagne et ville,

²³¹ Retté. *La Forêt bruissante*. Op. cit., p. 10.

²³² Verhaeren. *Les Aubes*. Op. cit., p. 17.

nature et industrie, plus qu'une simple allégorie qui ne ferait que traduire des antagonismes sociaux majeurs, ne serait-il pas le signe d'un positionnement idéologique beaucoup plus profond ? L'exaltation de la nature et du cosmos au détriment de la transformation radicale et néfaste du monde par l'homme, la transformation des problèmes contemporains en mythes ne seraient-elles pas une prise de position contre l'historicité pensée en termes de progrès par la pensée positiviste, au profit d'une pensée de la permanence, nécessairement accompagnée de nostalgie ?

L'ultime renversement axiologique qui clôt *Le Fumier* permet de mettre en place l'image d'une société qui se fourvoie sur ce qu'elle érige en valeur, exactement comme dans *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam, par l'image renversée de l'or, condamnant la prééminence de l'économie sur les relations authentiques entre les hommes.

Renversement axiologique : l'image de l'or

La ville du *Fumier*, « cité superbe ! », lieu de richesse et d'opulence, devient, dans les révélations du Pèlerin du Ciel au Squelette, « un tas d'ordures »²³³. Le matériel éponyme de la pièce joue un rôle capital dans celle-ci. Lorsqu'il est abandonné de tous, le Squelette entame une longue tirade sur la stérilité incompréhensible de la terre et ne réclame qu'une chose : « Du fumier ! » pour réveiller « les beautés endormies !... » (93). Dans l'univers de stérilité dans lequel la pièce nous a plongée dès le début, cette demande est légitime. Le fumier étant ce qui fertilise la terre, le Squelette ne demandera pas autre chose que « de la merde » (96) au Pèlerin du Ciel venu exaucer tous ses vœux. La transformation de l'espace urbain en espace de vice et d'iniquité rejette les valeurs positives, symbolisées par « l'ancienne fleur », et s'octroie un nouveau symbole propre à définir un nouveau système de valeur. Le fumier devient ainsi « l'or présent, [...] de la ville en décadence », « où règne, entre l'engeance maudite et la chose infâme finalement devenue le symbole d'une foi nouvelle, l'accord parfait » (103-104). S'ensuit un tableau halluciné de la ville dont les richesses ne sont qu'« immondices », « purin », « crottins honorifiques », qui révèle au Squelette et au spectateur/lecteur la véritable nature des richesses de la ville :

La fiente sert de monnaie courante à ces gens dissolus. Écussons et panonceaux ne sont que des bouses aux portes des institutions, et sur les poitrines officielles flambent des crottins honorifiques.

²³³ Saint-Pol-Roux. *Le Fumier*. Op. cit., p. 103.

Princes, guerriers, magistrats : immondices qui marchent. Les femmes sont parées comme si des oiseaux de passage s'étaient oubliés sur leurs bras et dans leurs gorges, la vestale se baigne dans le purin, et blondes paraissent les filles parce que les pères ont placé sur leurs fronts en guise de chevelure une fourchée de sale paille d'écurie. Fumier, tout est fumier dans cette ville de fumier !

[...]

Et le sceptre et la crosse ne sont que d'ignobles lys d'anus entre les mains du pontife et du roi. (104-105)

Tout ce qui symbolise le pouvoir et la beauté est recouvert de ce fumier qui devient la nouvelle valeur, et la longue liste de toutes les richesses, bijoux, insignes précieux qui suit l'évocation de cette « ville de fumier » se transforme par contagion en excrément. Le fumier est un bien pour la campagne, mais « dévié de son but, [il] s'achève en mal » (106).

Ce renversement axiologique qui bouleverse les valeurs établies suit exactement le même schéma que le renversement subi par le trésor de l'Empire dans *Axël*. Considéré comme monnaie d'échange, comme le fait Kaspar, il est vil et ne sert qu'à confirmer la situation économique déséquilibrée. A l'état de potentiel, il représente toutes les valeurs humaines de l'imagination et de la richesse intérieure²³⁴, devenant aussi le symbole d'un langage non dévoyé dans une unique fonction de communication.

C'est lors de la scène de « la catastrophe de l'or » (122-123) dans *le Fumier* que l'on prend pleinement conscience de la corrélation effectuée entre l'or et le fumier, ainsi que de l'inversion des valeurs. Le retour à l'ordre des choses, à l'utilisation équitable et naturelle des richesses, passe par leur transformation en ce qu'elles sont vraiment, c'est-à-dire un vol fait à la terre et à la nature. Le cycle naturel a été interrompu par l'accumulation des richesses par la ville, qui, par la thésaurisation, refusait à la terre la nourriture nécessaire à sa régénération. La terre reconnaît bien les objets d'or comme étant « du fumier ». S'ensuit une distribution étonnante des richesses de la ville aux éléments de la terre par les squelettes (123 et suiv.) : « A toi ce diadème, rosier ! », « Lys, à toi ce calice ! », « à vous ces pendeloques, vignes ! », à vous ces colliers, blés ! », « à vous ces chandeliers, maïs ! », « à vous ces ostensoirs, tournesols ! », posant, pour bien en marquer la symbolique, une ressemblance de forme entre les objets restitués et les éléments naturels. L'image de « la famélique Terre qui croque, croque,

²³⁴ Voir à ce titre Bertrand Vibert. *Villiers l'inquisiteur*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995. Et notamment p.148-149. J'ai également traité de l'ambivalence et de la complexité de l'image de l'or dans mon mémoire de maîtrise, « Le Défi dans *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam », Maîtrise de Lettres Modernes sous la direction de M. le Professeur Philippe Berthier, 1997-1998, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, notamment p.101-105.

croque ces objets d'or » clôt le festin apocalyptique qui réamorçait le cycle de vie²³⁵. L'or, dans sa fonction symbolique, est un potentiel. Sans richesse, sans liberté économique, point de liberté morale. La liquidation de la « vierge du puits » dans *Le Fumier*, démembrée par la colère des exploités (120), illustre le fait que l'opprimé ne peut accéder aux grands sentiments tant qu'il n'a pas les moyens d'exercer sa liberté. Si l'on ne peut faire acte de liberté, il est impossible de faire acte de vertu. L'or, dans *Axël* et dans *Le Fumier*, perd sa valeur économique d'échange pour prendre une valeur symbolique et devenir l'expression d'un potentiel, le symbole de la liberté humaine.

Dans *Le Livre du sceptre*, Péladan donne à l'or la même valeur que celle qui lui est accordée par Villiers et Saint-Pol-Roux. Il estime en effet qu'« à un certain degré, l'or n'est plus de l'or, c'est la force cosmique immobilisée sans profit pour le possesseur »²³⁶. L'accumulation des richesses, propre à un système capitaliste réservant ses fruits au plus fort, fait de leur détenteur un « aliéné ou un ennemi du genre humain, ou mieux, une chose nuisible » qu'il s'agit de « dégorger »²³⁷. Haussé aux dimensions cosmiques, l'argent change ainsi de valeur et devient le symbole de cette société dévoyée dans de fausses valeurs, alors même qu'elle s'érige en modèle du progrès politique et social. Dans *Le Mystère des Foules*, Paul Adam explique en 1895 pourquoi les « écrivains nouveaux » s'intéressent à « l'œuvre sociale », ou du moins à sa représentation :

la dissonance sociale outrage ceux qui aiment le beau. Pour indifférente qu'elle soit à la pratique de notre existence particulière, la contradiction des actes aux principes politiques vexe notre besoin d'harmonie²³⁸.

Ainsi, Paul Adam ne voit pas dans l'intérêt nouveau des écrivains face à la question sociale la manifestation d'un intérêt pour « l'individu prolétaire, nanti d'autant de vices, abîmé par autant de déchéances que les êtres des classes hautes, sans même la politesse de l'hypocrisie », mais une réaction esthétique, dont nous pouvons voir une première manifestation dans l'élargissement des questions sociales aux dimensions du mythe et du cosmique. Cette indistinction entre le domaine socio-politique et les options

²³⁵ Ce tableau fait écho à une analyse de Michelet, qui montre à quel point l'exploitation et la jouissance de la terre sont pour les paysans le symbole de leur liberté et la condition *sine qua non* de l'exercice de la vertu : « dans cette terre sale, infime, obscure, il voit distinctement reluire l'or de la liberté. La liberté, pour qui connaît les vices obligés de l'esclave, c'est la vertu possible » (Jules Michelet. *Le Peuple*. Paris: Garnier-Flammarion, 1974. [1846]. P. 87).

²³⁶ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre*. Op. cit., p. 95.

²³⁷ A l'inverse, l'or dans *L'Échange* de Claudel garde sa valeur fiduciaire, sans entrer dans la symbolisation cosmique.

²³⁸ Paul Adam. *Le Mystère des foules*. Paris: Ollendorff, 1895. P. XXVIII-XXIX de la préface.

artistiques, constitue l'originalité du positionnement symboliste dans le paysage contemporain.

Chapitre II : L'artiste dans
la cité : de la marginalité au
sacerdoce

Introduction

1891, c'est la date heureuse du Symbolisme. C'est sa phase héroïque [...] Au bruit qu'[il] fait, il est permis de se méprendre. On a l'illusion qu'une révolution immense se prépare et qu'on assiste à l'enfantement d'un ordre nouveau. L'air est chargé d'une odeur de poudre et d'une rumeur de bataille comme à la veille d'*Hernani*²³⁹.

« La phase héroïque » du mouvement symboliste est accompagnée d'une dynamique révolutionnaire qui l'associe au climat social du moment, et plus particulièrement au mouvement anarchiste. Ernest Raynaud constate, non sans ironie, que le symbolisme fait beaucoup de bruit, que le pays est à l'aube d'une nouvelle révolution sur le modèle de 1830, où l'agitation littéraire préfigurait le soulèvement de la rue.

Cependant, les auteurs symbolistes ne peuvent en aucun cas être considérés comme des artistes engagés. Ils seraient même caractérisés par un profond désengagement politique :

Les symbolistes avaient hérité de la génération d'écrivains du second Empire, le désintéressement de la chose publique. Il ne se sentaient point d'humeur à descendre dans la rue, pour prendre part aux grèves, aux soulèvements, aux émeutes²⁴⁰.

Si cette image de l'artiste symboliste correspond bien à une certaine réalité, à savoir sa non implication dans la vie politique, elle apparaît néanmoins quelque peu radicale, au regard des discours et des idéologies qui transparaissent non seulement dans les pièces, mais également dans la définition même de l'art et de ses présupposés, ainsi que dans la réflexion qui s'amorce dans les années 1890 sur la place de l'artiste dans la société et la fonction de l'art. Pierre Citti, dans un article consacré à l'affaire Dreyfus et à ses liens avec l'imagination littéraire²⁴¹, estime que ce n'est pas l'Affaire à proprement parler qui crée les intellectuels, mais le tournant 1888-1892, au moment même où se précise pour lui la domination du symbolisme et sa contestation. Pour lui, « on passe du régime de l'originalité à celui de la responsabilité », évolution qui nous est apparue tout à fait représentative de l'infléchissement des positions symbolistes à l'égard des questions sociales et politiques, et de la volonté de sortir de la logique de l'art pour l'art pour

²³⁹ Ernest Raynaud. *La Mêlée symboliste (1870-1910). Portraits et Souvenirs*. Paris: Nizet, 1971. [1920].P. 189.

²⁴⁰ Id., p. 53.

²⁴¹ Pierre Citti. « L'Affaire en littérature : le système de l'imagination littéraire des années 1890 ». In: *L'Affaire de A à Z*. Michel Drouin (éd.). Paris: Flammarion, 1994.

entrer dans une réflexion sur la nécessité et la nature d'un art social, sans pour autant indexer l'art à un discours qui lui serait étranger. Lorsque Retté cherche à définir l'intellectuel dans *La Plume* en décembre 1893²⁴², il en fait un anarchiste qui confond l'esthétique et le social. La propension de l'artiste symboliste à mettre en fiction le questionnement social, que ce soit par le biais de la représentation théâtrale corrosive des travers de la société, ou bien par la proposition d'alternatives teintées d'utopisme, illustre ce mélange entre art et politique, plus constitutif de la réflexion symboliste qu'il n'y paraît au premier abord.

Voilà qui nous permet de reconsidérer la nature particulière de l'engagement de l'artiste symboliste. Le positionnement de l'artiste symboliste dans la société n'est pas exempt de contradictions. Il exècre son temps, et partage avec le mouvement anarchiste la manifestation d'un mécontentement radical qui prône la destruction de tous les anciens cadres. La rencontre des anarchistes et des symbolistes mérite d'être interrogée à la lumière des relations que l'on peut effectuer entre anarchie et utopie. Tout en déplorant son statut de marginal par rapport à une société qui ne lui octroie pas de place, l'artiste symboliste le cultive en se mettant volontairement dans une position excentrée. En protestant, par la production d'un art raffiné qui confine parfois à l'hermétisme, contre la littérature de masse et les facilités de la presse, il se place de plus en plus dans une perspective sociale, participant au grand questionnement de l'extrême fin du siècle en la matière.

²⁴² Adolphe Retté. « Une année de combat ». *La Plume*. 15 décembre 1893.

A. Le détonateur artistique

Chez les Grecs, [l'art] existait dans la conscience publique, tandis qu'aujourd'hui, il n'existe que dans la conscience de l'individu, en opposition avec l'inconscience publique. A l'époque de sa floraison, l'art chez les Grecs fut *conservateur*, parce qu'il se présentait à la conscience publique comme une expression valable et conforme : chez nous, l'art véritable est *révolutionnaire*, car il n'existe qu'en opposition avec l'opinion de la masse²⁴³.

La distinction de Wagner entre art conservateur et art révolutionnaire apparaît tout à fait opératoire pour rendre compte du positionnement de l'art symboliste. Réactionnaires, pour la plupart, par leurs opinions politiques, les artistes symbolistes sont révolutionnaires par leurs accointances avec l'anarchisme. Conservateurs en art, par leur volonté de revenir à une forme d'unanimité artistique dont ils ne trouvent des modèles que dans le passé, ils ne peuvent dans un premier temps que s'opposer à la masse, qui a trouvé d'autres divertissements à leurs yeux moins essentiels. La révolution artistique symboliste a pour but d'instaurer de nouveau un art conservateur, qui serait le garant de valeurs universelles. Cette révolution passe par une véritable rencontre entre le climat anarchiste de la décennie et le courant artistique.

Les accointances entre anarchisme et symbolisme ne font pas de doute. Peu d'époques ont offert une telle conjonction entre un courant politique et social tel que l'anarchie et un courant artistique, le symbolisme. L'agitation qui enfiévrera Paris de 1892, date de la première bombe de Ravachol, à 1894, année de la dernière « loi scélérate » sur les « délits d'anarchisme » et du procès des Trente, se répercute dans les petites revues et autres tribunes libres des jeunes mouvements littéraires. La rencontre de la doctrine anarchiste et du courant symboliste est relativement aisée à comprendre d'un point de vue idéologique. La révolte de l'individu contre toute forme d'autorité et toute emprise étatique, l'exaltation de la liberté et de l'exception individuelles, et dans une moindre mesure l'appel à la justice sociale, sont autant de thèmes dans lesquels le symbolisme se reconnaît aisément. Cette collusion, déjà largement commentée, que nous avons mentionnée dans notre premier chapitre, mérite néanmoins qu'on la reconsidère. Si elle est effective, c'est sa nature qu'il convient d'interroger plus précisément.

²⁴³ Richard Wagner. « L'art et la révolution ». In: *Œuvres en prose*. Paris: Editions d'aujourd'hui, Les introuvables, 1910. Tome III. [1849]. P. 8-58. P. 38.

1. « La collusion des compagnons et des esthètes »

« On était symboliste en littérature et anarchiste en politique »²⁴⁴

Dès 1920, Ernest Raynaud, commissaire de police de son état, revient sur cette période d'agitation que constitue la dernière décennie du XIX^e siècle. Dans un ouvrage au nom évocateur, *La Mêlée symboliste*, il rend compte de cette rencontre entre compagnons et esthètes, dont il a pu faire l'expérience en intervenant dans les soirées agitées du Théâtre de l'Œuvre. Pour lui, « le symbolisme profite du désarroi créé dans les esprits par la vénalité des pouvoirs publics », et du fait que « tant de gens n'espèrent plus rien qu'un chambardement général ». Appuyé par « la foule boulangiste et la bourgeoisie libertaire », le symboliste s'accommode fort bien du voisinage du compagnon :

Les uns et les autres se relayent dans des réunions publiques pour exposer leur programme à l'assemblée qui ne retient de tous ces discours qu'un seul point, c'est qu'il est question de démolir quelque chose. [...]

On fulmine à la fois contre l'Académie et contre le Patronat, contre Sarcey et Constans. On proteste contre la fusillade de Fourmies et l'interdiction de *Lohengrin* à l'Opéra et l'assemblée se sépare aux cris alternés de « vive le vers libre ! » et « vive l'anarchie ! »²⁴⁵

Le champ du politique et de l'artistique sont ici inextricablement emmêlés, et aucune distinction ne semble être faite entre des éléments qui ne sont pourtant guère de même nature. Protestation et démolition sont les points de convergence des deux mouvements.

Jacques Robichez, dans *Le Symbolisme au théâtre*, illustre cette conjonction à travers l'aventure du Théâtre de l'Œuvre et ses accointances avec le mouvement anarchiste, notamment à l'occasion de conférences mouvementées qui précédaient les représentations d'Ibsen ou de Björnson. Il relate avec minutie l'ensemble des manifestations qui allient l'ambiance anarchisante de la fin du siècle avec les thèmes des pièces et les idéologies qu'elles véhiculent. La représentation d'*Un Ennemi du peuple* le 10 novembre 1893 aux Bouffes du Nord marque l'acmé de cette agitation. La récupération de la pièce d'Ibsen par les anarchistes et les symbolistes a fortement étonné par sa virulence, à commencer par l'auteur lui-même, qui ne s'attendait pas à une telle lecture de son œuvre. A partir de cette date, l'Œuvre fut l'objet de surveillances policières, et ses artistes inquiétés, comme le relate Lugné-Poe dans ses mémoires :

²⁴⁴ Maitron. *Le Mouvement anarchiste en France*. Op. cit., p. 480.

²⁴⁵ Raynaud. *La Mêlée symboliste (1870-1910). Portraits et Souvenirs*. Op. cit., p. 191-192.

Du soir de l'*Ennemi du peuple*, « l'Œuvre » devint au premier chef, suspecte d'anarchie. Beaucoup de nos figurants allèrent en prison, d'autres furent longtemps traqués, filés par la police. Que de fois je vis Mauclair arriver, nous laissant pressentir son arrestation pour le lendemain...²⁴⁶

Cet état de fait dure jusqu'au tournant de la décennie et trouve son épilogue dans Le Procès des Trente en août 1894, résultat de l'application de la « loi scélérate » votée en juillet, dont Fénéon, rédacteur en chef de *La Revue blanche*, fait notamment les frais. Si l'analyse de Robichez est précieuse pour rendre compte du climat de l'époque, elle ne montre pas comment le symbolisme, en tant que doctrine littéraire ou théâtrale, appelle ou prend appui sur les théories anarchistes autrement que par la similarité des thèmes.

Dans son étude sur le mouvement anarchiste en France, Jean Maitron souligne les relations qui existent entre le mouvement proprement politique et la récupération littéraire de l'engagement. Pour lui, « on était symboliste en littérature et anarchiste en politique »²⁴⁷. Ses analyses sont avant tout socio-historiques, il n'entre pas dans le domaine proprement artistique. Il ouvre cependant la voie, dans la conclusion de son premier tome, à des études plus proprement axées sur cette conjonction entre un art et un courant politique. Il souligne également le fait que les théoriciens anarchistes, tels Kropotkine ou Pelloutier, ont été les premiers à poser « en termes modernes la question de l'engagement de l'artiste », il indique sans pour autant poursuivre l'analyse plus avant que ces derniers considèrent l'art comme une arme dont le but essentiel est de fabriquer des révoltés²⁴⁸.

Dans la conclusion de l'ouvrage *Littérature et Anarchie*, Alain Pessin développe quant à lui l'antagonisme entre arts et société souligné par la pensée proudhonienne. L'art est défini comme « un symptôme de liberté »²⁴⁹. Il serait possible alors de qualifier la société anarchiste de « société artiste », dans ce sens où cette société aurait pour but « l'invention quotidienne de soi »²⁵⁰. Mais comme « l'activité artistique n'a de cesse, en sanctifiant les œuvres et les artistes, de couper la création de la vie commune, pour en faire un objet de vénération »²⁵¹, celle-ci se pose alors comme une autorité légitime d'un nouveau type. Ainsi, dans la pensée anarchiste, la critique de l'art n'est que l'extension de la critique de l'État et de la religion. D'où la nécessité d'une « destruction de l'art

²⁴⁶ Lugné-Pœ. *La Parade: Souvenirs et impressions de théâtre. Acrobaties*. Op. cit., p. 62.

²⁴⁷ Maitron. *Le Mouvement anarchiste en France*. Op. cit., p.480.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ *Littérature et anarchie*. Alain Pessin et Patrice Terrone (éd.). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, collection "Essais de littérature", 1998. P. 535.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid.

institué »²⁵² posée en préalable à la libération de l'art. Le positionnement réactif du mouvement symboliste à l'égard du mouvement parnassien par exemple traduit bien cela. Mais Alain Pessin va plus loin que Jean Maitron dans l'analyse du champ artistique, et fait une distinction, qui paraît bien rendre compte de la spécificité du positionnement symboliste :

Le monde que l'on exérait, l'on n'entreprenait pas de le détruire, il s'agissait surtout d'y imposer sa place, et la révolution se limitait à une révolution esthétique, c'est-à-dire finalement à une redistribution des positions dans le champ littéraire²⁵³.

L'anarchisme littéraire des symbolistes traduit la nécessité pour l'artiste de retrouver sa place dans le champ littéraire. Finalement, ce serait une manière de revendiquer une place que la société ne lui fait pas. La question anarchiste pose la question de la place de l'artiste dans la cité, que les symbolistes cherchent à redéfinir.

De la distinction des champs...

Cependant, cette collusion n'est pas sans soulever quelques problèmes, qui empêchent de faire des symbolistes des auteurs purement anarchistes. Dans sa thèse sur la littérature anarchiste, Caroline Granier souligne que la ligne de partage entre anarchistes et symbolistes se fait autour de la question du peuple, et met en lumière « le malentendu entre artistes et militants politiques ». Elle cite pour appuyer sa réflexion *L'Anthologie de la poésie sociale* de Poinso et Normandy :

Ces passionnés du rare et du flou de la pensée, de l'anormal et du périlleux en prosodie, mirent fatalement un abîme entre eux et la foule. Ils ne sont pas sociaux. S'ils le deviennent, c'est pour tomber tout de suite dans l'anarchie²⁵⁴.

Il apparaît ainsi que les symbolistes n'utilisent le principe anarchique que partiellement et n'en tirent pas toutes les conséquences. Ils vont à l'encontre de la conception artistique des anarchistes, qui veulent « un art ici et maintenant, immédiatement compréhensible, et qui nous parle du monde dans lequel nous vivons ». La nature hermétique de l'art symboliste interdit d'en faire un art immédiatement accessible à tous, ce qui le sépare de l'idéologie anarchiste.

²⁵² Ibid.

²⁵³ Id., p. 538.

²⁵⁴ Granier. « "Nous sommes des briseurs de formules". Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle ». Op. cit., « Les mots l'ont perdu ».

L'artiste symboliste n'est absolument pas perçu par le mouvement anarcho-socialiste comme le parangon de l'art social. Les critiques virulentes à l'égard de ce courant émises dans *L'Art social* et reprises tout au long de la décennie permettent de faire une première distinction dans la délicate question de l'art social chez les symbolistes et de reconsidérer le lien entre la pensée libertaire et l'avant-garde artistique.

En novembre 1891, dans un article intitulé « Prises d'armes »²⁵⁵, Gabriel de la Salle s'étonne du retrait des intellectuels des grands débats sociaux et de l'évolution historique :

Il semblerait que la pensée, effrayée par le bruit qui se fait autour d'Elle, se désintéresse de ce bruit, qu'elle s'échappe, qu'elle se fait petite, qu'elle se cache pour n'être pas emportée par le courant des conquêtes humaines. Les cerveaux délicats, hypertrophiés par les enseignements universitaires, sont-ils donc réellement, comme on le dit, en proie au mal de désespérance ? L'heure de la décadence a-t-elle vraiment sonné pour notre race ? Et ce mal qui en pousse tant de nos jours à s'isoler pour jouir égoïstement de leurs sensations malades, est-il un mal contre lequel il n'y a pas de remède ? Savent-ils, ces névrosés, [...] qu'ils commettent une mauvaise action quand ils proclament que l'art pour l'art est la plus sublime expression de la vérité ? Ignorent-ils que c'est un crime de lèse humanité que de crier : je m'en fous ! quand autour d'eux les damnés de l'enfer social hurlent leurs cris de douleur ?

L'isolement de l'artiste au début de la décennie est considéré par la mouvance anarcho-socialiste comme un scandale inacceptable. Même avec tout le talent du monde, malgré les délicatesses évidentes d'un tel art, ces auteurs « ne parviendront pas à établir ce grand courant d'opinion et d'enthousiasme qui donne de la vie à un peuple », tout simplement parce qu'ils « ne s'adressent pas à lui, qu'ils le dédaignent au contraire ». Ainsi, loin d'être des « novateurs », ces derniers sont rangés dans le rang des « décadents » qui accélèrent plus qu'ils ne guérissent le lent dépérissement de leur civilisation :

Le décadentisme, la déliquescence, le symbolisme en tant qu'école, le romanisme, l'occultisme, l'une des pentes du parnasse, la magnificence flamboyante, sont des arts de la décadence bourgeoise qui vivront ce qu'elle-même vivra.

Ainsi, l'école symboliste est rangée, aux côtés des décadents et des parnassiens, du côté du symptôme plus que de la cure. Notons néanmoins la distinction que Gabriel de la Salle prend la peine de faire, en mentionnant « le symbolisme en tant qu'école » et non pas en tant que mouvement. Cette distinction sauve les caractéristiques libertaires

²⁵⁵ Gabriel de Salle. « Prises d'armes ». *L'Art social*. Novembre 1891. P. 2-6.

formelles du symbolisme, mais refuse le dogmatisme inhérent à la notion d'école, répondant ainsi aux analyses d'Alain Pessin.

Même constat en juillet 1892, toujours dans *L'Art social*, dans un article de George Diamandy, « Le matérialisme dans l'art »²⁵⁶. Ce dernier souligne l'aspect réactif de l'art symboliste, en en faisant comme Gabriel de la Salle un symptôme du malaise social et le résultat d'une évolution du milieu social dans lequel l'artiste et ses ancêtres évoluent. Sa perspective est presque sociologique. Trois facteurs concourent à cette évolution, le facteur naturel, le facteur économique et le facteur psycho-intellectuel. Le « malaise où se trouve une classe d'hommes dans une société » se traduit par « un retour vers le passé et par une imitation de ce qui a déjà été fait ». Voilà pour lui la cause principale de ce « pessimisme derrière lequel se cachent beaucoup de blessés, de désillusionnés, de fumistes et d'impotents ». L'auteur relie « chaque crise économique, traduite plus tard par une crise politique » à une forme de « réaction artistique », dont l'exemple le plus frappant est à ses yeux « les symbolistes, les Roses-Croix [sic] ». Le traitement sociologique du mouvement symboliste par les factions anarcho-socialistes amène cet auteur à en faire une étude quasi naturaliste. Les artistes symbolistes apparaissent comme le produit dégénéré d'une société dégénérée.

Auguste Linert, en janvier 1892, envisage la question du « socialisme au théâtre » dans *L'Art social*²⁵⁷. Le portrait de l'artiste symboliste est ici encore extrêmement chargé. Le dédain du socialisme en art aboutit pour l'auteur à la théorie de l'art pour l'art, au nom de laquelle les artistes refusent de prendre en compte le matérialisme historique et ne s'adressent qu'aux « rares initiés du Grand Art », qu'ils ont bien de la peine à trouver : « mais lorsqu'ils cherchent ces fameux initiés pour leurs rêves ciselés, ils ne trouvent que des bourgeois – qui ne les écoutent pas et se moquent d'eux ». S'ensuit la description caustique du poète symboliste en grand masturbateur, dont l'art n'aboutit qu'à la stérilité :

Ces intransigeants de l'art pour l'art, retranchés dans les extrêmes limites du mystère, finissent par produire en solitaire et pour leur usage intime, exclusivement.

Prêtres et admirateurs du MOI, ils manipulent leur œuvre à la seule délectation de leur infime individualité.

Masturbateurs littéraires, ils se secouent la cervelle et après avoir palpité un instant dans l'éjaculation d'un symbole – peut-être ! – d'un monstre sans sexe et sans chair ; après avoir ressenti le léger spasme d'une joie non partagée, ils laissent tomber ça...

²⁵⁶ George Diamandy. « Le matérialisme dans l'art ». *L'Art social*. Juillet 1892. P. 182-184.

²⁵⁷ Auguste Linert. « Le socialisme au théâtre ». *L'Art social*. Janvier 1892. P. 59-62.

- Dans le sable du désert.

L'image parle ici d'elle-même, et fait de l'artiste symboliste son propre spectateur, enfermé dans la jouissance d'un plaisir artistique solitaire et stérile.

Dans *Le Mercure de France* en décembre 1895²⁵⁸, Mécislas Golbert s'attaque à l'idéalisme symbolisme, pour en faire un « alcoolisme moral ». Le discours idéaliste est ici traité de la même manière que les discours politiques mensongers, sur le thème de la promesse non tenue :

Toutes les promesses coulent à flot de la bouche d'or de l'idéalisme. La bonté, la perfection, la générosité, la vertu, l'immortalité, la charité et la vérité sont monopolisées par lui. Rien de grand en dehors de la conception idéaliste ! Rien de divin hors de la cité de Dieu. Et cet accaparement par l'idéalisme de toutes les belles fleurs qui charment les êtres simples est si puissant, qu'en vain nous les chercherons dans la vie ! l'idéalisme les a ravies ! l'idéalisme a dépossédé la vie pour illustrer les pages in-4° de ces vignettes admirables de la grandeur humaine.

La propension à placer la beauté du monde dans un ailleurs plutôt que de la chercher dans la vie prive le monde contemporain de toute beauté. Cet « idéalisme moral » apparaît pour Golberg comme une vaste fumisterie, dangereuse parce qu'elle prive la réalité de toute prétention à la beauté²⁵⁹.

L'argument est similaire chez Mauclair, qui revient en 1905 dans *La Revue bleue* sur la décennie précédente. Dans un article caustique intitulé « Le besoin d'art du peuple »²⁶⁰, Mauclair fustige le « démocratisme utopique » des symbolistes. Le peuple « ne reconnaît pas cet art dans le miroir où les esthètes le lui présentent ». L'art apparaît totalement coupé de ses racines populaires :

Les gens qui offrent de la beauté au peuple me font pour l'instant l'effet de jardiniers, qui couperaient les fleurs et les enfonceraient dans le sol à côté de leurs racines nourricières, pour voir si cet étrange semis produirait quelque chose.

Le divorce entre l'art symboliste et le peuple paraît ici bien consommé, et les liens du mouvement avec l'anarchisme bien compromis.

Le problème majeur du symbolisme à l'égard de la question de l'art social est constitué par son obscurité. Dans *L'Ermitage*, Saint-Antoine, alias Henry Mazel, écrit

²⁵⁸ Mécislas Golbert. « Idéalisme social ». *Le Mercure de France*. Décembre 1895. P. 364-369.

²⁵⁹ La fin d'*Axël* de Villiers de l'Isle-Adam illustre parfaitement cela. A la fastueuse invitation au voyage de Sara, qui évoque la beauté d'un monde de rêve que l'or du verbe sert, répond la vision extrêmement négative du monde réel par Axël, qui fait de la terre une « goutte de fange glacée », « un amas de pierres inhabitables », « un sol stérile et brûlant », « un nid de bêtes immondes ». Villiers de l'Isle-Adam. *Axël*. Op. cit., p. 673.

²⁶⁰ Camille Mauclair. « Le besoin d'art du peuple ». *La Revue bleue*. 2 septembre 1905. P. 306-310.

dans le numéro de septembre 1894 un article sur « Le théâtre symboliste »²⁶¹ et se plaint de l'obscurité des pièces, dont la langue n'apparaît pas adaptée à la scène :

Ecouter une exposition, connaître par les quelques mots des premières scènes les principaux personnages, leur caractère, le sujet de leur concours, exige déjà forte attention. Si, en outre, l'auteur impose un nouvel effort pour qu'on découvre le sens ésotérique de son œuvre, il méconnaît l'essence de l'art théâtral.

L'obscurité du sens et la complexité de ses présupposés interdit toute possibilité de faire de la scène symboliste une scène à visée sociale, si l'on fait de l'art social un art adressé au peuple. Dujardin arrive lui aussi au même constat en mars 1908 dans *Le Mercure de France*. Dans son article « Le mouvement symboliste et la musique »²⁶², il revient également sur la dernière décennie du XIX^e siècle. L'auteur de théâtre symboliste attendu n'est pas venu. Il impute la faute à Mallarmé :

Les maîtres magnifiques et vénérés qui nous instruisaient, les Mallarmé surtout, eurent-ils, comme certains l'ont cru, une influence pernicieuse sur leurs disciples en les jetant dans un chemin de subtilités où ils devaient se perdre ?

La recherche langagière mène à l'obscurité du sens. A trop remettre en cause les principes communs de la représentation du monde, ici le langage, les symbolistes n'ont réussi qu'à s'enfermer dans l'obscurité du sens :

la plus grave erreur des symbolistes fut, en effet, d'oublier à plaisir que le premier problème de l'œuvre d'art est d'aboutir à l'évidence et qu'une œuvre obscure (ou, pour mieux dire, demeurée obscure) est une œuvre non réalisée.

Symptôme encore une fois, d'une société en mal de représentation, dont les poseurs de bombes rendent compte.

... à la résolution des contradictions

L'article de Bernard Lazare dans *L'Art social*, « L'écrivain et l'art social »²⁶³, résume en juillet 1896 toutes ces oppositions et apporte une vision plus nuancée qui permet de dépasser ces antagonismes. L'auteur cherche à démontrer que « l'esthétique correspond bien à la forme de la société dans laquelle elle prend naissance », même si « cette esthétique semble en contradiction avec, non pas l'état social, mais avec certains

²⁶¹ [Henri Mazel] Saint-Antoine. « Le théâtre symboliste ». *L'Ermitage*. Juillet-décembre 1894. P. 152-155.

²⁶² Edouard Dujardin. « Le mouvement symboliste et la musique ». *Le Mercure de France*. Mars 1908. P. 5-24.

²⁶³ Bernard Lazare. « L'écrivain et l'art social ». *L'Art social*. Juillet 1896. P. 7-14.

groupes vivant dans cet état »²⁶⁴. Il reprend ainsi l'idée d'un art symptôme. Partant de l'époque romantique, il énumère les grands auteurs du XIX^e siècle qui s'intéressaient à la question sociale : Shelley, Hugo, Lamartine, Byron, Musset. Il constate, parallèlement à ces questionnements, l'émergence des théoriciens de l'art pour l'art. A « l'égotisme bourgeois » répond « l'égotisme artiste ». Ces deux interrogations en apparence contradictoires ne s'excluent pas néanmoins. Certes, Vigny et Flaubert rêvèrent de l'isolement de l'artiste, et firent un « art de pessimiste », mais sans pour autant laisser de côté des considérations plus collectives : « Grand art quand même, art humain, qui symbolisa l'inquiétude et le trouble de l'homme devant le changement et le futur »²⁶⁵. Lazare se demande alors ce qui manqua « à ces hommes pour être des génies conducteurs des âmes ». Pour lui, « il leur manqua d'être adaptés à leur temps », ce qui ne leur laissait d'autre choix que d'emprunter l'une de ces deux voies :

Il est des écrivains à qui leur époque ne donne pas tout ce que leur esprit réclame. Il n'est que deux voies pour de tels hommes, mais il ne dépend pas d'eux de les choisir. Les uns complètent l'imparfaite société actuelle en élaborant les principes qui serviront à la société future, les autres moins propres à leur milieu reculent dans le passé. Pour eux l'art devient une illusion qui doit consoler de la vie²⁶⁶.

L'impossible adéquation de l'artiste et de son temps amène la non coïncidence avec le présent, qui se résout par une fuite dans le futur ou un refuge dans le passé. Le pessimisme de ces écrivains est expliqué par « la contradiction entre l'idéologie révolutionnaire et la révolution économique », contradiction à laquelle les symbolistes sont sensibles²⁶⁷.

Lazare se demande alors si l'art des grands écrivains des années 1860 peut être qualifié ou non d'art social. Il répond par l'affirmative, s'il s'agit de considérer la sympathie profonde avec laquelle cet art se jette dans le passé pour mieux le faire connaître aux contemporains. L'histoire est un réservoir de connaissances nécessaires à l'élaboration et à la cohésion d'un tissu social. Il est en revanche qualifié d'art antisocial dans la mesure où il aboutit « à la création de la caste des écrivains », conséquence d'un isolement hautain. La description que Lazare propose de la génération des écrivains de 1860 pourrait fort bien s'appliquer à la génération 1890 :

²⁶⁴ Id., p. 7-8.

²⁶⁵ Id., p. 9.

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Voir le premier chapitre de cette partie.

Autrefois les écrivains vivaient dans leur temps, les non adaptés les poussèrent à vivre en dehors. Des théories furent élaborées pour cela. La théorie du panmuflisme et la théorie de l'aristocratie intellectuelle qui la compléta. D'une part on posa comme axiome que le nombre représentait la sottise, la médiocrité, la bassesse, d'autre part on oublia volontairement toutes les relations de l'artiste soit avec son milieu, soit avec les générations passées, soit avec les générations futures. On isola le moi artiste, ou plutôt le moi intelligent²⁶⁸.

Le moi apparaît ainsi comme parfaitement autarcique par rapport à la société qui l'entoure, et cette autarcie constitue le fantasme du mouvement symboliste. L'artiste se pose comme une entité parfaitement hétérogène à la société, d'abord parce que la société l'exclut et le marginalise, et surtout parce que cette société n'est pas digne qu'on s'y compromette.

Lazare ne manque pas de relever les dérives aristocratiques du mouvement, à chaque fois que celui-ci sortait des bornes de l'imaginaire pour entrer dans une projection pratique. Puisque les artistes « avaient le droit de dominer le troupeau » par leurs aptitudes supérieures, ils ont non seulement « isolé leur moi », mais ils l'ont « exagéré, [...] pris pour but », donnant ainsi naissance à ce que Lazare appelle « la philosophie du Super-Homme », qui se résume à démontrer « que tout devait aboutir dans l'univers à créer un esthète, ou un jouisseur ». Et de conclure :

Ce fut l'exagération du *Struggle for life*, ce fut même sa justification, et le dogme fut qu'un super homme était plus utile que la masse des gens sans pensée, dont le nombre est en raison inverse de leur utilité. On oublia de dire à qui et à quoi le super-homme était plus utile, et il est évident que ce ne peut être qu'à lui-même.

Pour Lazare, la doctrine du surhomme est une justification de la domination économique de la bourgeoisie sur le reste du peuple : « la philosophie d'un Stirner ou d'un Nietzsche [...] n'est que le reflet métaphysique de la doctrine bourgeoise de la libre concurrence, de la lutte à outrance pour la possession du plus grand bien et du maximum de jouissances ». Ainsi, Lazare prend acte de ce que Remy de Gourmont avait déjà décelé dans l'idéologie symboliste : si celle-ci sort du domaine de l'art, elle ne peut que proposer une vision au pire tyrannique, par l'exaltation du sur-homme, au mieux fondée sur un despotisme éclairé, options qui ne peuvent coïncider avec les visées sociales et politiques de l'anarchisme et du socialisme.

Après avoir abordé la question de la place de l'artiste, Lazare entame une féroce critique de la représentation de l'homme dans le courant symboliste :

²⁶⁸ Id., p. 10.

Tel est l'idéal que nous présentent, après un siècle de domination et de puissance, les petits-fils épuisés de la bourgeoisie conquérante. Ils ne se plaisent qu'à des chansons d'enfants ou à des subtilités de névrosés. Leur art consiste à évoquer les terreurs de l'homme primitif devant la nature et ses forces, son trouble et sa peur en présence de la mort ; ou encore à matérialiser les abstractions les plus simples, à les objectiver comme font les sauvages, et leurs héros ont l'âme des chiens qui hurlent à la lune, l'âme des primitifs qui tremblaient quand venait la nuit²⁶⁹.

Portrait peu flatteur s'il en est, qui vise directement le symbolisme précieux du début de la décennie, les pièces de Vielé-Griffin, de Hérold et de Lorrain, les drames de Maeterlinck, qui renvoient tous à un état jugé primitif de l'homme que la société contemporaine ne connaît plus. Pour Lazare, « le rôle de l'écrivain n'est pas de jouer de la flûte sur une tour en contemplant son nombril, l'artiste n'est ni un solitaire, ni un amuseur, et l'art doit être social »²⁷⁰. Et de se poser la définition de l'art social, qu'il oppose à la fois au réalisme et à ce qu'il appelle l'art « idéal-mystique » :

Quel sera le rôle de l'art social s'il ne doit être ni réaliste, ni idéal-mystique ? Il devra ne pas se contenter de photographier des milieux ou de les rendre vivant d'une vie animale ; il devra dégager d'eux les idées et les formes qu'ils contiennent, celles qui fleurissent aujourd'hui et celles qui s'épanouiront plus tard. Il devra montrer non des êtres stables, figés dans une attitude choisie, mais des êtres en évolution. Il devra se souvenir que tout individu, tout groupe, ne représente pas que lui-même ; il est non seulement une fin mais un commencement, non seulement le terme d'une série, mais le début d'une autre, il vit de sa vie propre et il contient mille vies, il est un phénomène, mais il est aussi un symbole, non un symbole hiératique : un symbole vivant²⁷¹.

L'art réaliste est rejeté, selon le même argumentaire que celui des symbolistes, parce qu'il n'offre pas la distance nécessaire à la création d'un sens. Par contre, le modèle qu'il construit d'un art social idéal ne nous apparaît pas en contradiction avec une partie du mouvement symboliste, excluant les préciosités de la première heure. Cette définition pourrait fort bien s'appliquer aux options de tout un pan du théâtre symboliste jusqu'à présent négligé, pour peu que l'on veuille bien nous accorder l'élargissement de la définition de ce théâtre, par le principe de liberté. Les pièces de Villiers, Claudel, Schuré, Bois, Dujardin, Quillard, Retté, Péladan dans une moindre mesure, les monodrames de Saint-Pol-Roux, les drames de Maeterlinck, tous représentent l'individu non pas uniquement en lui-même, mais pour les autres, en une esthétique archétypale et pourtant incarnée dans le théâtre. L'artiste de l'art social se doit de « créer des types »,

²⁶⁹ Id., p. 11.

²⁷⁰ Id., p. 12. Il rejoint en ce sens les opinions développées par Retté dans *La Plume* en 1898, que nous avons évoqué dans l'introduction générale.

²⁷¹ Ibid.

et de « rendre visible l'action des idées », considérées comme « agissantes et modificatrices », dans une esthétique du symbole :

Il construira des symboles pour les représenter, non ces symboles vagues et flous, obscurs ou plats qui ont servi à masquer l'impuissance de toute une littérature agonisante à concevoir soit la vie, soit les idées générales, mais des symboles philosophiques, éthiques ou sociaux.

A nous de démontrer qu'une bonne partie des figures héroïques symbolistes entrent dans cette définition du type²⁷². L'idée de sortir la beauté du domaine de l'imaginaire, là où l'idéalisme l'avait enfermée, et de la réinvestir dans la vie, constitue pour Lazare la mission de tout art social, et ce afin de « transformer la société ». En ce sens, l'art social ne peut être que révolutionnaire, et s'attelle à une double tâche : « faire comprendre à l'homme d'aujourd'hui les autres formes de beauté [et] le rendre apte à habiter la cité de demain »²⁷³, objectifs qui, loin d'être étrangers au symbolisme, en marquent au contraire l'évolution tout au long de la décennie, pour peu qu'on en étende la définition.

2. « L'anarchie par la littérature »

De l'art comme principe de liberté

Le symbolisme se définit comme un art de la liberté. Cette définition pourrait être, parmi toutes les définitions que l'on a pu proposer du symbolisme, la plus apte à rendre compte de ce courant. Elle permettrait de prendre en considération non seulement l'exaltation de la liberté dans les pièces, mais également de faire de cette maxime malmenée de la République le manifeste revendiqué de son programme artistique. Toute la doctrine symboliste est fondée sur l'insoumission de l'artiste à toutes les règles littéraires qui jusqu'à présent prévalaient, dont le Parnasse est l'incarnation, et sur la nécessité de motiver le lien essentiel entre art et liberté.

En juin 1892 dans *La Revue blanche*, Remy de Gourmont définit le symbolisme comme « l'avènement de la liberté dans l'art »²⁷⁴. Aux supposées révolutions artistiques antérieures, Gourmont oppose du trait acerbe de sa plume, la révolution réelle que le symbolisme est en train d'accomplir dans le domaine artistique :

²⁷² Ce que nous ferons dans la deuxième partie, en proposant une typologie du héros symboliste.

²⁷³ Lazare. « L'écrivain et l'art social ». Art. cit., p. 14.

²⁷⁴ Remy de Gourmont. « Le symbolisme ». *La Revue blanche*. Juin 1892. P. 321-325. P. 322.

La Liberté en Art, nouveauté si stupéfiante qu'elle est encore et demeurera longtemps incomprise. Toutes les révolutions advenues jusqu'ici dans ce domaine, s'étaient contentées de changer ses chaînes au captif, et, généralement, c'était en de plus lourdes que les muait la douloureuse ingéniosité des novateurs. Mais, les chaînes, c'est-à-dire des règles, des grammaires, des formules, cela convient au peuple de l'Art, composé d'une majorité d'enfants et de vieillards satisfaits – lit ou berceau – qu'un guide sûr promène en petite voiture²⁷⁵.

Le paradigme de l'esclavage et de la servitude sert à caractériser les arts antérieurs, jugés conservateurs et engoncés dans des règles obsolètes. Ces considérations artistiques font écho aux griefs symbolistes à l'encontre du conservatisme social et politique de la Troisième République, qui, sous couvert d'arguments progressistes et des valeurs héritées de la Révolution, pérennise des dysfonctionnements qui contredisent ses idéaux mêmes. La minorité artistique, qui se contente d'une illusion de liberté et de révolution simplement parce que les règles changent, double l'image du peuple minoritaire, qui ne sait pas déceler, sous l'apparente libération du peuple par la démocratie, les chaînes qu'il s'est lui-même imposées. Le symbolisme est alors défini comme suit :

Le symbolisme pourra (et même devra) être considéré par nous comme *le libre et personnel développement de l'individu esthétique dans la série esthétique*, - et les symboles qu'il imaginera ou qu'il expliquera seront imaginés ou expliqués selon la conception spéciale du monde morphologiquement possible à chaque cerveau symbolisateur²⁷⁶.

L'individuation des règles de l'art, dont chaque cerveau sera le législateur en fonction de sa sensibilité personnelle, interdit l'établissement d'une norme. Ainsi, l'art sera la traduction d'une représentation singulière du monde. En ce sens, le symbolisme est bien l'art de toutes les libertés, puisqu'à chaque homme, à chaque créateur correspondent un certain nombre de règles et de contraintes que seule l'individualité artistique s'impose. L'instauration d'un individualisme irréductible fait du symbolisme un art de l'unique. Si l'artiste symboliste propose selon ses règles sa propre vision du monde l'hermétisme guette. Les pièces symbolistes qui ont passé la rampe héritent de ce genre de critiques de la part de la presse : c'est incompréhensible, obscur, impossible à suivre et à regarder. La liberté en art peut conduire à l'obscurité du sens.

Sans nier cet aspect parfois abscons des œuvres symbolistes, il est cependant possible de nuancer, du moins au niveau théorique, ces critiques. Il est en effet intéressant de noter que le mouvement prolonge ses réflexions autour de la notion

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Ibid. C'est moi qui souligne.

centrale de liberté par l'idée que tout individu sachant voir ou écouter peut, par l'art, reconquérir sa liberté perdue. L'ensemble des auteurs symbolistes défendent cette doctrine qui préside ainsi à la nécessaire réforme du théâtre, seul capable à leurs yeux de toucher efficacement un large public au cœur de la cité. Dans *Le Mercure de France* de septembre 1892, Camille Mauclair dans ses « Notes sur l'idée pure »²⁷⁷, avance l'hypothèse suivante : au théâtre, toute émotion d'une foule devant le héros constitue « un acte formel d'anarchie ». Il annonce ici les manifestations spectaculaires de l'Œuvre de novembre 1893, et fait de la liberté l'essence même du théâtre.

Deux auteurs expriment de manière particulièrement claire ce développement de l'idée anarchiste qui préside à la doctrine symboliste : Quillard et Saint-Pol-Roux, tous les deux par ailleurs engagés à plus ou moins long terme auprès de revues anarchistes.

Dans son article d'avril 1892 dans *Les Entretiens Politiques et Littéraires*, intitulé « L'anarchie par la littérature »²⁷⁸, Pierre Quillard pose une équivalence entre le fait littéraire et l'action anarchiste. Pour lui, « mettre au jour une belle œuvre, dans la pleine souveraineté de son esprit, constitue un acte de révolte et nie toutes fictions sociales ». L'argument introduit la possibilité d'un art capable de mettre en lumière et de dénoncer les contradictions sociales, de faire acte d'élucidation. Le renversement opéré par cet auteur, dont les convictions anarchistes sont avérées tout autant que son appartenance au mouvement symboliste, entre la vérité de l'œuvre d'art et les « fictions sociales », en dit long sur la valeur accordée à la représentation des conflits sociaux dans une esthétique réaliste. S'il ne s'agit ni à proprement parler de combattre l'ordre établi, ni de faire une œuvre partisane, engluée dans les contingences de la réalité politique et sociale, il faut cependant « créer en vue de l'éternité, au mépris de toute réticence et de tout sacrifice aux préoccupations des contingences transitoires, une forme nouvelle de la beauté ». L'œuvre d'art introduit la distance nécessaire à la perception juste des choses. C'est par cet acte de création que les artistes seront capables d'agir sur la société :

L'apparition de cette merveille, éclore aux terres vierges de l'Absolu, oblige ceux qui la contemplant à se détourner avec dégoût des basses hiérarchies qu'ils révéraient jadis par quelque servilité héréditaire ; et, pour une heure, ou pour jamais, la vilénie et l'abjection des fantoches dominateurs se révèlent à eux, brusquement offensés par l'épanouissement d'une telle fleur.

²⁷⁷ Camille Mauclair. « Notes sur l'idée pure ». *Le Mercure de France*. Septembre 1892. P. 42-46.

²⁷⁸ Pierre Quillard. « L'anarchie par la littérature ». *Entretiens politiques et littéraires*. Avril 1892, n° 25. P. 149-151.

Ainsi, consciemment ou non – mais qu’importe ? – quiconque communique à ses frères de souffrance la splendeur secrète de son rêve agit sur la société ambiante à la manière d’un dissolvant, et de tous ceux qui le comprennent fait, souvent à leur insu, des outlaws et des révoltés.

Ainsi, le seul fait de faire une œuvre d’art, quel que soit son sujet, est un acte de révolte face à la société. Communiquer son intériorité, montrer le beau à la foule, voilà une manière d’ébranler les autres individus et de donner aux hommes le goût de la liberté qui préside à la création d’une telle œuvre. L’œuvre d’art symboliste permettrait alors idéalement de libérer toute une partie du peuple par la prise de conscience de ses anciennes servitudes²⁷⁹.

Saint-Pol-Roux exprime clairement cette mission du poète, celle qui oblige ce dernier à sortir de sa tour d’ivoire et à prendre la parole. Dans sa préface de la *Dame à la Faulx* parue au *Mercur de France* en 1899²⁸⁰, il concède que « le triomphe de cet art de la liberté sera lent, [...] car des siècles d’oisiveté mentale pèsent sur cette foule émancipée d’hier [...] ». Il explique la difficulté d’émanciper les foules à l’aide de l’art par le fait que « la bête prime le Dieu dans l’homme, et toujours le ventre précèdera le cerveau chez les pèlerins du Devenir, les résolutions au nom de la Beauté étant moins promptes que celles au nom de la Nécessité ». Le primat de l’instinct sur l’intelligence fait du poète nouveau un « bouffon » encore incompris qui amuse de manière « superficielle ». En 1901, dans *Dramaturgies*²⁸¹, Saint-Pol-Roux reprend cette idée : le but majeur du poète est de « délivrer l’humanité jusqu’ici parquée dans les barrières de son insuffisance et de ses conventions ». Pour cela, l’œuvre d’art se doit d’avoir une visée sinon pédagogique, du moins initiatrice. L’art symboliste est le domaine privilégié de l’exercice d’une liberté qui ne semble pas aller de soi dans la société fin de siècle.

²⁷⁹ Dans son article sur « l’anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme », Pierre Aubéry souligne le fait que Quillard n’est pas en faveur d’un art social. Si le poète doit participer à la révolution, il doit le faire en tant qu’homme d’action et non en tant que poète. Sur la délicate question de l’Affaire Dreyfus, Quillard ne s’est pas servi de l’art pour s’engager dans le débat, mais de la presse, de la pétition et des souscriptions, notamment le fameux *Monument Henry*. Ceci dit, la poésie est pour Quillard un acte révolutionnaire. *L’Errante* par exemple est un poème qu’Aubéry estime engagé. C’est pour lui « l’éternelle incarnation de la liberté anticonformiste ». Sauf que la langue oratoire, néo-classique dans laquelle ce poème est écrit, ne le rend absolument pas accessible à la masse, les allusions au passé n’en font pas un poème tourné vers l’avenir. Voilà tout le problème des œuvres symbolistes. Même si elles cherchent théoriquement une visée sociale, elles n’arrivent pas à rencontrer de public. Pierre Aubéry. « L’anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme ». *Le Mouvement social*. Octobre-décembre 1969, n° 69. P. 21-34.

²⁸⁰ Saint-Pol-Roux. « Préface de *La Dame à la faulx* ». In: *La Dame à la faulx*. Paris: Mercure de France, 1899. P. 9-22.

²⁸¹ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». In: *Le Tragique dans l’Homme, monodrames I*. Limoges: Rougerie, 1978. [Juin 1901, Revue d’Art Dramatique]. P. 12-16.

L'artiste symboliste a alors pour mission d'exercer et de donner à voir cet art de la liberté. Dans *La Plume* de novembre 1893, Retté, encore anarchiste, fait du poète celui qui « marche en avant de l'humanité »²⁸². Pour lui, le poète doit se libérer de toutes les entraves de la religion et de l'éducation afin d'être un homme libre. Il doit également se libérer de Dieu puisqu'il est lui-même un dieu, un monde à soi tout seul. Qualifié de « Prométhée », il a pour mission de ravir « aux Hauts-Bandits qui la détiennent la flamme vive de la science sociale » qu'il lui faudra « distribuer à tous ». Retté attend le jour « où l'homme ne sera plus le croyant à quelque Dieu, le sujet de quelque Roi, le citoyen de quelque Patrie, mais un Etre libre, conscient de soi-même et de l'humanité ». Ainsi, l'artiste symboliste apparaît comme le prototype de l'homme nouveau à venir, capable de s'affranchir des règles qui le restreignent. Voilà pourquoi la liberté est d'abord et avant tout revendiquée pour l'artiste symboliste.

Référendum artistique et social : la manifestation de l'anarchisme individuel

Dans *L'Ermitage* de juillet 1893²⁸³, un « Référendum artistique et social » est proposé aux artistes²⁸⁴. La notion de référendum rend parfaitement compte de la collusion qui s'établit à cette époque entre le champ du politique et le champ du littéraire²⁸⁵. La question posée est la suivante :

Quelle est la meilleure condition du bien social, une organisation spontanée et libre, ou bien une organisation disciplinée et méthodique ? Vers laquelle de ces conceptions doivent aller les préférences de l'artiste ?

Il s'agit dans un premier temps de savoir quel est le meilleur mode d'organisation sociale : une organisation « spontanée et libre », qui renvoie à la tradition anarchiste et propose l'image d'une société au sein de laquelle les hommes, sans l'encadrement de l'État, seraient capables de constituer spontanément une association humaine libre ; une organisation « disciplinée et méthodique », qui renvoie à un système socialiste, dans lequel la présence de l'État est très forte, afin de réguler les inégalités économiques que le libéralisme et le capitalisme instaurent au sein de la société. En 1893, l'anarchisme

²⁸² Adolphe Retté. « Du rôle des poètes ». *La Plume*. 1er novembre 1893, n° 109. P. 454-456.

²⁸³ « Un référendum artistique et social ». *L'Ermitage*. Juillet 1893. P. 1-24.

²⁸⁴ Le texte intégral de ce référendum est reproduit en annexe.

²⁸⁵ Dans *Les Règles de l'art*, Bourdieu analyse d'ailleurs ces enquêtes littéraires, en prenant pour exemple *L'Enquête* de Jules Huret, comme « des interrogations performatives [...] qui tendent à produire les effets qu'elles prétendent enregistrer ». Bourdieu. *Les Règles de l'art (Genèse et structure du champ littéraire)*. Op. cit., p. 210.

est au cœur de l'actualité, et le socialisme a déjà remporté ses premières victoires électorales. Les réponses anarchistes sont majoritaires, comme le souligne « l'épilogue » du référendum.

La question soulève la nécessité pour l'artiste de prendre position, et de la justifier. L'artiste symboliste, s'il prend la peine de répondre à ce référendum, montre qu'il ne refuse pas d'entrer dans le débat, tout en le dévoyant. Les auteurs symbolistes interrogés se prononcent pour l'essentiel en faveur d'une organisation libre et spontanée, rejetant le socialisme, au nom de l'aliénation au collectif qu'il engendre nécessairement. Toutes les réponses symbolistes lient inextricablement la question sociale à la question artistique, faisant de l'art ou de l'artiste le moyen de parvenir au bien social.

Héroid et Quillard n'émettent pas de distinction entre le point de vue artistique et le point de vue social. André-Ferdinand Héroid ne prend en considération que le versant social de la question. Il choisit purement et simplement « le communisme économique, joint à l'anarchie politique, intellectuelle et morale » comme seuls capables d'« assurer le libre développement des personnalités ». Le « communisme économique » permet de régler le problème persistant de l'inégalité économique, facteur d'aliénation. L'anarchie sous toutes ses formes répond au problème de la soumission de l'individu à la volonté collective, rejetée par les symbolistes comme insupportable.

Pierre Quillard refuse « toute hiérarchie politique ou sociale » comme étant « nécessairement arbitraire, stupide et malfaisante ». Les artistes sont mis sur le même plan que « leurs frères en servitude », ils ne sont donc pas traités comme des êtres d'exception. Mais l'individualité est néanmoins exaltée, parce que l'égalité est aberrante :

La méthode et la discipline supposent l'identité absolue de toutes les monades humaines, les traitant en pures abstractions et supprimant par avance, au nom des lois chimériques, tout ce qui distingue un individu d'un autre individu et en fait réellement « une personne ».

Par la singularité et l'exception de l'œuvre d'art, il en déduit qu'il est impossible de souscrire à ce genre d'organisation. S'impose nécessairement, d'un point de vue artistique, une organisation libre et spontanée.

Un autre ensemble de réponses peut être dégagé, que l'on pourrait qualifier d'exclusives, qui sortent d'une manière ou d'une autre l'artiste du débat. Remy de Gourmont développe un argument paranoïaque : « Sûr d'être toujours broyé par la machine sociale, l'artiste doit se méfier – de tout ». Quelle que soit la solution

envisagée, l'artiste est en danger au sein de la société. Rachilde, en une réponse pour le moins ironique, reprend les termes de la question et en montre l'inanité d'un point de vue artistique. Elle commence par affirmer que la première chose à faire est de « tout démolir ». Elle prédit qu'ensuite tout le monde se réunira « *spontanément* sur une place publique ». Comme personne ne peut s'entendre sur la définition de la « *liberté* », il faudra déléguer des gens, capables de crier plus fort que les autres, « d'où les députés ». « Puis, il pleuvra », et viendra « l'idée *méthodique* » de couvrir les orateurs d'un parapluie, puis d'un fronton grec, aboutissant à faire un pas en arrière, « principe de toute *discipline* ». Le fronton mène à la chambre, et voici démontré l'idée qu'une « organisation *spontanée et libre* [conduit] fatalement à l'organisation *disciplinée et méthodique* ». Partant de ce cycle impossible à éviter, elle en déduit que « l'artiste devrait avouer qu'en dehors des questions d'art il n'a aucune préférence ».

Dans un même ordre d'idée mais par une argumentation différente, Adolphe Retté rejette la possibilité d'une action sociale dans le domaine de l'utopie. Il commence par proposer deux types de gouvernement idéal, également valables, qui répondent à l'alternative référendaire. Le premier est fondé sur la devise rabelaisienne de Thélème, « Fais ce que voudras », et soumis à la condition que l'homme libre existe réellement. Le second est la théocratie, sur le modèle égyptien. Mais l'histoire des « choses sociales » apprend à l'homme que tous ces idéaux sont systématiquement dévoyés par « les Malins [...] à leur profit exclusif ». Il en conclut donc que, la réalité étant toujours décevante, « il faut se résigner, se créer sa Thélème ailleurs – peut-être plus haut – ou se fonder une théocratie de rêves ». La réponse de Retté donne la prééminence à l'exercice de l'imagination, et refuse toute confrontation au réel par le recours à la construction utopique.

Maeterlinck et Mauclair lient inextricablement la question sociale et la question de l'art. Maurice Maeterlinck indexe la possibilité de la liberté et de la spontanéité avec la beauté. Il estime que « la meilleure condition du bien social serait une organisation libre et spontanée » tout en mettant en doute la capacité des hommes à choisir correctement la voie la meilleure²⁸⁶, « tant que les hommes n'auront pas avec la vie les mêmes rapports que les poètes et les sages ont avec la Beauté ». La conscience du beau mène nécessairement à préférer la liberté à la contrainte.

²⁸⁶ Rappelons que Maeterlinck ne cachait pas ses sympathies socialistes, notamment en collaborant à la Maison du Peuple de Bruxelles, aux côtés de Verhaeren. Voir Aron. *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*. Op. cit.

Même type d'argument chez Camille Mauclair qui défend « toute spontanéité », au nom de la nécessité d'un retour à la prééminence de l'émotion, que la méthode et la discipline étouffent. Il prône la logique révolutionnaire, comme « désordonnement [...] passager et atténuable ». Si « sentir intensément » est le but à atteindre, cela se fera à l'aide du « magnétisme individuel », qui constitue l'événement majeur de la vie et de l'art, indistincts pour l'occasion. Parlant « en artiste et en homme », Mauclair ne différencie pas les catégories de l'art et de la vie, et trouve dans l'organisation libre et spontanée de la société une manière de redonner ses droits à l'expression de l'émotion, dont l'art est le support privilégié.

Enfin, une partie non négligeable des réponses s'attache à revendiquer la liberté pour l'artiste avant celle de la société tout entière. Si l'art est forcément du côté de la liberté, alors l'artiste est le plus à même d'exprimer cette liberté et de la donner à voir. Pour ce faire, il faut nécessairement qu'il soit libre.

Maurice Beaubourg revendique la liberté pleine et entière de l'artiste, en tant qu'être « instinctif, c'est-à-dire une force avant tout spontanée et libre », et souligne le fait que toute organisation sociale qui irait contre la liberté de l'artiste serait mauvaise. Il condamne le socialisme, qu'il estime parfaitement antinomique de l'art : « [...] Art et Socialisme sont juste aux antipodes ». S'il faut un seul être libre dans la cité, ce sera l'artiste.

Jules Bois pose comme Beaubourg la nécessaire liberté de l'artiste, car « c'est la spontanéité qui le fait grand ». Il estime cependant qu'il faut à la société une « organisation consentie et subtile », qui évacuerait néanmoins toute « autorité usurpée ». Il est intéressant de noter que Bois prend pour modèle de cette autorité usurpée les « maîtres » et les « écoles », faisant glisser presque malgré lui la question vers une problématique artistique et le problème de la liberté en art. Il prône l'idée d'une aristocratie de la pensée.

Vielé-Griffin commence par trouver la question « ambiguë ». Soit il s'agit de parler d'une organisation sociale établie, et dans ce cas, elle sera fondée sur « la spontanéité et la liberté ». Soit il faut considérer un acte transitoire de révolution, et dans ce cas ce moment précis sera « anarchique ou dictatorial ». Il résout l'ambiguïté par la question de l'art. Si l'art est « d'essence anarchique, c'est-à-dire spontanément harmonieux et librement hiérarchique », il se doit de préférer, « par delà les crises contingentes », « l'absolu », même s'il n'obtient que « le relatif ». Il exprime ainsi la nécessité d'un changement, qui doit tendre vers une organisation spontanée et libre,

sans pour autant exclure la possibilité d'une transition dictatoriale. On retrouve ici le positionnement ambigu des symbolistes à l'égard du pouvoir.

Ainsi, si le référendum met bien en lumière l'idée que seul l'anarchisme est capable de libérer l'individu des servitudes politiques et économiques auxquelles il est soumis, il permet aussi de revendiquer la liberté pleine et entière de l'individualité artistique, condition sine qua non de la production d'un art libre.

Nous avons vu que l'engagement des intellectuels symbolistes n'était pas de l'ordre de l'engagement politique à proprement parler, mais se déplaçait dans le champ littéraire. Cependant, il apparaît clairement que la conjonction du mouvement protestataire et révolté incarné par l'anarchisme et du mouvement symboliste s'apparente à bien autre chose qu'à du snobisme de bon aloi²⁸⁷. Individualisme et idéalisme trouvent un écho dans l'exaltation de la liberté individuelle que l'anarchisme pose comme condition du bien social, liant intrinsèquement la question sociale et la question artistique. Il est étonnant de voir que c'est au nom de leur individualisme et de leur idéalisme que les symbolistes ont été rejetés aux marges de toute conscience et de toute opinion politique, omettant ce qui constitue pour nous la première étape de cet engagement artistique d'un nouveau genre, qui cherche non à produire un art du message social ou politique, mais bien à intégrer dans les fondements mêmes de la doctrine artistique les mécanismes propres à une action socio-politique dont l'art serait le moteur.

L'objet bombe comme lien entre anarchie et utopie

Amoureux de la liberté, individualistes sensibles et fraternels, assoiffés de justice, conscients de leur valeur personnelle, tant intellectuelle que morale, la société bourgeoise, où la réussite dépend souvent de l'origine sociale et des relations plutôt que du mérite et du talent, les condamnait, sans les entendre, à l'échec. Révoltés par la brutalité et la vulgarité de l'injustice sociale triomphante, ils décidaient finalement de jeter leur bombe, qui souvent n'était rien d'autre qu'un cri, un article, un livre²⁸⁸.

L'anarchisme des symbolistes est donc transféré dans le domaine de l'art et n'induit pas la nécessité d'un engagement, mais place l'art et la figure de l'artiste comme seuls

²⁸⁷ Cette interprétation a été proposée pour expliquer la posture anarchiste des symbolistes à cette époque. Les analyses d'Uri Eisenzweig sont à ce titre également éclairantes. En montrant à quel point les mouvements anarchistes et symbolistes sont proches et participent d'une même attitude face au réel, il sort du snobisme, de la pose d'artiste, les allégations anarchisantes des symbolistes pour en faire l'essence même du mouvement. Voir Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*. Op. cit., p. 7-15.

²⁸⁸ Raynaud. *La Mêlée symboliste (1870-1910). Portraits et Souvenirs*. Op. cit., p. 123.

garants de la liberté sociale. Face à une société qui ne garantit plus à l'ensemble de ses citoyens l'exercice plein et entier de leur liberté, il incombe à l'avant-garde de s'élever contre les tyrannies. Les thématiques de la révolte et de la destruction, qui président à tout processus révolutionnaire, sont reprises de la doctrine anarchiste.

Vielé-Griffin estime dans la chronique des livres des *Entretiens politiques et littéraires* que « le seul art qui puisse germer vivace en ce temps est celui du démolisseur »²⁸⁹. Dans « L'anarchie par la littérature », Quillard fait du seul acte d'écrire une belle œuvre « un acte de révolte »²⁹⁰. Il compare la violence spectaculaire mais éphémère d'une bombe avec celle beaucoup plus durable d'un poème :

au contraire, la puissance destructrice d'un poème ne se disperse pas d'un seul coup : elle est permanente et sa déflagration certaine et continue ; et Shakespeare ou Eschyle préparent aussi infailliblement que les plus hardis compagnons anarchistes l'écroulement du vieux monde.

Le parallélisme est ici clairement établi, et il ne fait aucun doute que, si les auteurs symbolistes se refusent à défendre les attentats anarchistes, ils estiment en revanche que la littérature est capable de produire la déflagration nécessaire à « l'écroulement du vieux monde ».

Dans *Les Entretiens Politiques et Littéraires* d'avril 1892, Remy de Gourmont fait de l'idéalisme la bombe du mouvement symboliste. Après avoir fait un sort à ceux qui utilisent le mot à tort et à travers, après avoir rejeté la définition négative traditionnelle qui l'oppose au naturalisme, après enfin avoir refusé l'acception strictement spiritualiste qui peut en être proposée, il risque la définition suivante :

l'idéalisme est une doctrine immorale et désespérante ; anti-sociale et anti-humaine – et pour cela l'idéalisme est une doctrine très recommandable, en un temps où il s'agit non de conserver, mais de détruire²⁹¹.

Gourmont ne nie pas tous les maux dont est accusé l'idéalisme, structure philosophique de bon nombre d'œuvres symbolistes, reconnaissant le caractère « anti-social » et même « anti-humain » de cette vision du monde qui ne voit en la réalité qu'une illusion désespérante. Mais l'idéalisme a ceci d'intéressant pour les artistes symbolistes en mal de révolution : il permet la destruction de valeurs obsolètes, à l'heure où le mot d'ordre « destruction » se dispute la prééminence avec celui de « conservation », selon la

²⁸⁹ Francis Vielé-Griffin. « Les livres ». *Entretiens politiques et littéraires*. Juillet 1892.

²⁹⁰ Quillard. « L'anarchie par la littérature ». Art. cit.

²⁹¹ Gourmont. « L'idéalisme ». Art. cit.

distinction que Wagner fait entre l'art nécessairement révolutionnaire du moment et l'art idéalement conservateur, si la communauté était consciente de ses vraies valeurs.

Dans ses *Mémoires Improvisés*, Claudel revient sur ses sympathies anarchistes, dont *La Ville* est le reflet, et explique la nature de son engouement :

Je trouvais dans l'anarchie un geste presque instinctif contre ce monde congestionné, étouffant, qui était autour de nous, et pour lesquels, à l'égard duquel ils faisaient un geste, presque celui d'un noyé qui cherche de l'air, qui jette des bombes au hasard, sans presque savoir où²⁹².

La bombe est ainsi considérée comme un réflexe instinctif de survie plus que comme un acte réfléchi, dans un monde sclérosé, étouffant et vécu comme liberticide.

Les attentats anarchistes, pour horribles et aveugles qu'ils aient été, ont été investis d'une signification qui dépasse leur réalité. A ces actes proches du nihilisme et du désespoir social, à ces bombes dont le seul message se résoudrait à clamer qu'il n'est plus possible de dire autre chose que le néant, s'adjoint une signification beaucoup plus profonde, une glose qui prend acte de la faillite de la représentation. La notion de représentation lie les problématiques politiques, sociales et artistiques. L'explosion prend alors la fonction d'une mise en lumière de ce qui échappe à la parole et à la représentativité, la misère et le désespoir social, la cohésion perdue d'une société en décadence, la faillite des moyens d'expression. La bombe sert alors à mettre sur le devant de la scène sociale ce qui jusqu'alors était occulté et refoulé de la scène politique. Mais elle le fait dans le moment même de la destruction, de la déflagration, posant en lieu et place de la société à détruire et de ses symboles, un vide.

L'ouvrage d'Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, expose le phénomène d'amplification du mouvement anarchiste concret par le développement d'un anarchisme littéraire qui caractérise la fin du siècle. Il met ainsi en avant le caractère fictionnel de l'engagement, qui trouve son expression dans l'œuvre d'art. L'anarchisme lui-même peut être considéré comme fait de fiction. Il conteste au système politique de la Troisième République sa capacité à représenter les intérêts et aspirations du peuple, choisissant dans un premier temps les voies de l'activisme, plus ou moins spectaculaire, avant de se replier sur le contre-pouvoir syndicaliste. Ce refus de la représentation politique va de pair avec le refus d'entrer dans le débat parlementaire, et d'accorder aux mots le pouvoir performatif nécessaire, qu'ils devraient avoir dans un cadre législatif, pour changer un état de fait inacceptable. La bombe remplace alors le mot, et parce qu'il

²⁹² Claudel. *Mémoires improvisés (quarante et un entretiens avec Jean Amrouche)*. Op. cit., p. 84.

devient impossible de dire pour faire, il va alors s'agir de faire pour dire, si tant est qu'il reste quelque chose à dire. Tout le système positiviste d'élucidation du monde par le langage est mis à mal et par les anarchistes et par les symbolistes²⁹³.

Au-delà de « l'universel reportage » dénoncé par Mallarmé ou Villiers de l'Isle-Adam²⁹⁴, la poétique du symbolisme cherche à remotiver le langage, à en faire un outil capable d'évoquer des vérités et des mondes par ailleurs inaccessibles. Parallèlement au doute « quant à la fiabilité de l'expression verbale » pour dire le monde, se met en place « une nouvelle imagination de ce que l'idée moderne du langage, en se définissant, jusqu'alors excluait justement, c'est-à-dire l'action »²⁹⁵. La valeur performative de l'acte terroriste apparaît dans un premier temps en raison inverse du symbolisme de la première heure :

Où face aux mots qui menacent de restreindre leur portée au seul fait de leur énonciation – incantation, mystique, parole analytique, poème symboliste – surgit l'idée symétriquement inversée d'un acte, ou plutôt d'une série d'actes, publics et de nature on ne peut plus concrète puisque matériellement destructeurs, mais dont l'essence serait paradoxalement, non pas de *faire* (quelque chose), mais tout au contraire de *dire* (le rien)²⁹⁶.

Pour Eisenzweig, le lien qui unit l'anarchisme et le symbolisme est de nature parfaitement symétrique et inversée.

Partant du principe que l'attentat anarchiste est « investi d'une fonction exclusive de communication, puisque de propagande », il estime que l'attentat est à comprendre comme opérant très exactement à *l'inverse* du performatif²⁹⁷. Puisque l'acte performatif a pour fonction de « générer une réalité sociale nouvelle du fait même de son énonciation », l'acte terroriste, « acte physique extrême, a pour vocation de renvoyer [...] à une réalité purement discursive [le propos idéologique], qu'il pose comme lui préexistant »²⁹⁸. Comme la bombe, les pièces symbolistes mettent à l'index, sans la décrire dans sa réalité, une idéologie qu'ils ne partagent pas. Le vide laissé par la

²⁹³ Uri Eisenzweig utilise un exemple fort intéressant pour montrer que les anarchistes s'attaquent à la lisibilité traditionnelle du monde. Il analyse *The Secret Agent* de John Conrad, récit d'une tentative ratée d'attentat sur l'observatoire de Greenwich, symbole par excellence de la rationalisation moderne de la lecture du monde. En s'attaquant à ce symbole, Verloc, le héros du roman s'attaque ainsi à toute une représentation du réel confiante en sa capacité de dire le monde par le biais du langage, conception à laquelle les symbolistes s'attaquent violemment, en « touchant au vers », ou bien en partant à la recherche d'un langage qui puisse exprimer exactement la chose, débarrassé de toutes les scories de l'habitude et de l'usage. Eisenzweig. *Fictions de l'anarchisme*. Op. cit., p. 207-274.

²⁹⁴ Voir à ce titre Vibert. *Villiers l'inquisiteur*. Op. cit., et notamment, « La parole double », p. 143-147.

²⁹⁵ Eisenzweig. *Fictions de l'anarchisme*. Op. cit., p. 10-11.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Id., p. 125.

²⁹⁸ Ibid.

déflagration est à la fois la désignation de la vacuité des institutions politiques et des réponses sociales inexistantes, mais aussi le lieu qui s'oppose à l'idéologie dominante, cherchant à faire table rase de tout ce qui existe dans le but de régénérer l'ensemble²⁹⁹. Cette déflagration, en n'accomplissant rien, « signale un discours hors de lui-même, qui, tout simplement, est », qui s'apparente au discours idéologique. Ce qui est très exactement le propre du discours utopique. Montrer cette opposition en créant un vide à côté du discours idéologique, donner le spectacle de son opposition, voilà le rôle que le théâtre symboliste s'assigne. L'importance grandissante, non pas simplement des arts du spectacle, mais « du spectaculaire dans la vie sociale »³⁰⁰, par les attentats, montre l'importance du faire voir. Sur la scène symboliste, espace excentré par rapport à la société, au sein duquel peut s'élaborer une utopie, le discours idéologique dominant s'inscrit en creux, dans le développement d'un discours utopique rêvant un ordre social à venir, ou à restaurer.

L'objet bombe permet, dans notre perspective, d'établir un lien entre anarchie et utopie, lien qui ne va pas de soi de prime abord, puisque le caractère normatif propre à l'utopie s'accorde mal avec la doctrine libertaire. Cependant, ce vide désigné par la bombe et la destruction, cette remise en cause fondamentale de la notion de représentation, constitue l'étape préalable à la construction utopique, une fois fait table rase de l'ancien monde. La bombe anarchiste serait l'étape nécessaire à l'élaboration de cette image en creux. Ce trou est doté à la fois d'une valence négative en ce qu'il désigne une vacance et la manifestation d'un manque, et positive parce qu'il laisse au cœur de la cité une place pour l'élaboration d'une alternative. Caroline Granier situe l'utopie anarchiste « dans cet entre-deux de la pensée et de l'action », faisant de celle-ci « une vision et non [un] système, but de l'action et non chimère de la pensée, rêve en

²⁹⁹ Bertrand Marchal fait de la fascination de Mallarmé pour l'objet bombe la manifestation de ce questionnement sur la représentation. Les exactions anarchistes sont les seules lueurs capables de mettre en lumière les apories de la société contemporaine. Voir Marchal. *La Religion de Mallarmé (poésie, mythologie et religion)*. Op. cit., p. 368 et suiv.

Dans *La Musique et les Lettres*, Mallarmé, tout en refusant la violence aveugle des attentats, n'y voit pas moins une nécessaire illumination :

« Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropient aussi à faire grand pitié, des badauds, je m'y intéresserais, en raison de la lueur, sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension ; mais j'y récuse l'adjonction de balles à tir et de clous »

La bombe est le symptôme de cette « définitive incompréhension » qui sépare les représentants des représentés. Voir Stéphane Mallarmé. « La Musique et les Lettres ». In: *Œuvres Complètes*. Jean Aubry et Henri Mondor (éd.). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945. P. 635-657.

³⁰⁰ Eisenzweig. *Fictions de l'anarchisme*. Op. cit., p. 129.

marche plus que représentation figée »³⁰¹. Cette définition, qui pose l'utopie anarchiste comme un questionnement perpétuel plus que comme l'élaboration d'une réponse normée, répond tout à fait à la démarche symboliste en matière artistique. Le symbolisme se revendique non seulement comme un art de liberté, mais également comme un art révolutionnaire, capable de transformer le monde en une formidable déflagration artistique.

B. La société en question : place de l'artiste et théâtre social

Les symbolistes constatent voire revendiquent une opposition radicale entre le domaine de l'art et la société démocratique. Mais puisque les questionnements propres à l'ensemble du monde des lettres et du spectacle tendent de plus en plus à s'interroger sur la forme d'un théâtre social à partir de 1893, il faut bien qu'ils entrent dans le débat d'une manière ou d'une autre. La question de la possibilité d'un « théâtre social », avec toutes les précautions que ce terme suppose, révèle une évolution de la pensée symboliste sur ce point et mène à une définition originale.

1. Antinomie art / démocratie

L'art était – est encore – égaré parmi les revendications égalitaires, qui l'ont conduit au matérialisme, soit à la négation même, - et si quelques-uns (Baudelaire, Balzac, etc....) dont la pensée fut belle et sincère se délivrèrent des entraves venues des Révolutions, d'autres (la plupart) épris d'une fausse beauté faite de sensiblerie et de révolte, écrivirent des livres à première vue doués de vitalité, mais voués à l'oubli parce qu'ils partaient d'un principe faux : l'égalité humaine, - ou, désireux de résister à l'envahissement des questions sociales en le domaine artistique, où elles n'ont que faire, firent des poésies et des proses où ce désir se vit trop et *trop seul*, et furent les esclaves d'un parti pris qui les mena directement à l'outrance et à l'infixité³⁰².

La critique de la société égalitaire démocratique se traduit par une antinomie fondamentale entre l'art et la démocratie. Le constat de cette antinomie trouve sa source dans l'opposition radicale entre le principe d'égalité et la nécessaire affirmation de l'individualité d'exception de l'artiste en tant que tel. Si la société démocratique refuse

³⁰¹ Granier. « "Nous sommes des briseurs de formules". Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle ». Op. cit., in « introduction deuxième partie ».

³⁰² Clerget. « La littérature de tout à l'heure par Charles Morice ». Art. cit., p. 37.

de reconnaître une quelconque valeur aux individus d'exception, alors l'artiste se retrouve chassé de la cité, non à cause de son art, mais bien de par son positionnement même, ce qui légitime son art, son exception. L'obsession égalitaire de la démocratie ne laisse à l'individualité artiste aucun espace d'expression. La société ne permet donc pas l'épanouissement d'un art de qualité, mais autorise seulement un art des masses, dont le naturalisme et sa dégradation le journalisme, sont pour les symbolistes l'exemple le plus accablant, le miroir de la médiocrité démocratique.

Persona non grata

On était anarchiste parce que cela avait de l'allure, du romanesque, que cette attitude convenait à notre situation d'écrivains honnis, et que l'étiquette couvrait tous nos motifs de mécontentement³⁰³.

Deux causes majeures font de l'artiste un marginal : si la démocratie est le règne du nivellement et de la médiocrité, si elle n'exalte en matière d'humanité que le « Moyen-Homme »³⁰⁴, elle est conséquemment opposée à l'avènement de l'artiste et à sa singularité ; si la société n'est régie que par la prééminence du principe économique sur tout le reste, et en particulier sur l'artistique, cet état de fait induit une servitude qui s'accorde mal avec le principe de liberté.

Les symbolistes développent l'image d'une démocratie parfaitement antinomique de l'art, dans laquelle ne peut se développer qu'un art de laideur et de médiocrité. Dans *La Revue wagnérienne* en 1886, Théodore de Wyzewa déplore le fait que « l'art n'est point ce que demande une société démocratique »³⁰⁵. Il explique ainsi la baisse de qualité des œuvres picturales par les nécessités économiques qui mettent l'artiste dans l'obligation de produire. Les artistes « ont obéi, comme tous ont fait, à la loi commerciale de l'offre et de la demande », transformant le salon en « magasin » et les peintres en « industriels ». L'article se termine de manière ironique sur l'idée que la démocratie finira par rendre l'art inutile :

Mais bientôt, l'envahissante marée de la démocratie atteindra leurs refuges : et les fils de ces artistes, dans l'égalité des besoins, renonceront les vains soucis d'un art désormais sans cliens [sic]. Les jours arrivent où dominera seul, enfin, l'art du Suffrage Universel³⁰⁶.

³⁰³ Mauclair. *Servitude et grandeur littéraires*. Op. cit., p. 115.

³⁰⁴ Claudel. *Tête d'Or*. Op. cit., p. 229.

³⁰⁵ Théodore de Wyzewa. « Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886 ». *La Revue wagnérienne*. Mai 1886. P. 100-113.

³⁰⁶ Ibid.

Dans un autre article sur la littérature wagnérienne, Wyzewa va jusqu'à développer l'image frappante de l'élimination de l'artiste de la cité, au nom de cette « supériorité funeste », vivant « jusqu'à l'heure où notre démocratie les supprimera, pour le bien commun ». La fin de l'article est encore une fois hautement ironique : « voici bientôt que l'aurore bénie de l'égalité va s'épanouir en un triomphal rayonnement de plein ciel »³⁰⁷. Le mélange du vocabulaire proprement idéaliste pour décrire ce qui lui est parfaitement antinomique montre par le décalage ironique la difficulté pour l'artiste symboliste de se retrouver dans ce siècle de matérialisme et d'égalitarisme à outrance.

Dans *La Revue blanche* en 1892, dans un article intitulé « L'artiste dans l'État »³⁰⁸, Romain Coolus ressuscite Socrate pour engager une réflexion sur la place de l'artiste dans la cité. Il érige le philosophe en défenseur de la démocratie chassant l'artiste de la cité, non parce qu'il est le prince de l'illusion, mais parce « la cité veut des citoyens de droit commun, non des citoyens d'exception ». Socrate fustige « l'exaltation artistique » au nom de la nécessaire « moralisation progressive » des citoyens. Si les artistes se sentent différents, « qu'ils s'en aillent ! ». Cette déclaration fracassante, qui traduit l'attitude bourgeoise face à l'artiste, est suivie de la révolte de ses disciples, qui formulent alors le grief majeur des symbolistes à l'égard de leur société : « Nous ne voulons pas de ta cité paradoxale qui sacrifie despotiquement à un chimérique bonheur collectif la réalité du bonheur individuel ». La démocratisation de la société entraîne la prise en compte du bien commun au détriment du bien individuel, ce que les artistes prennent pour une atteinte à leur liberté créatrice. La mort de la singularité artistique équivaut pour les artistes symbolistes à la mort de la civilisation.

Pour Édouard Schuré, c'est l'argent et la nécessité du profit qui dénaturent totalement l'art de la fin du siècle, et plus particulièrement l'art théâtral. Les contraintes économiques, de même qu'elles fragilisent l'autonomie de l'artiste dans une société devenue productiviste, pourrissent l'art par la contrainte de la rentabilité :

Les exigences de l'élite pensante et raffinée, dont le regard embrasse toutes les conquêtes de la science et toutes les richesses de la pensée, augmentent chaque jour, tandis que d'autre part le goût grossier et chaotique de la masse envahissante gouverne et *tyrannise notre théâtre devenu une entreprise purement industrielle* dont la valeur se mesure à l'argent qu'elle rapporte. *Le financier habile est le juge*

³⁰⁷ Théodore de Wyzewa. « Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886 ». *La Revue wagnérienne*. Juin 1886. P. 150-171.

³⁰⁸ Romain Coolus. « L'artiste dans l'État ». *La Revue blanche*. Mars 1892. P. 135-147.

actuel de l'esthétique. Ainsi on constate avec effroi combien le niveau de l'esthétique théâtrale a baissé depuis un demi siècle³⁰⁹.

Les contraintes économiques faussent la qualité artistique des œuvres, par le souci de la rentabilité. Le règne du profit et de l'argent entraîne l'art dans une décadence mercantile.

Ces constatations prolongent les développements romantiques sur la place de plus en plus ténue et de moins en moins reconnue de l'artiste dans une société régie par les valeurs bourgeoises du mercantilisme et du matérialisme. Dans des pièces comme *Chatterton*, l'artiste, improductif dans un système capitaliste, se trouve en butte à l'incompréhension de la société et ne peut légitimer son existence même. A ce titre, la figure de Villiers de l'Isle-Adam, mourant dans la misère de son garni, est emblématique. L'éloge funèbre qui lui est consacré dans *La Revue bleue* en 1889 par Henry Laujol illustre parfaitement cette antinomie entre l'artiste et les valeurs de la société qui lui est, malheureusement pour lui, contemporaine :

En naissant au siècle du suffrage universel, Villiers de l'Isle-Adam s'est trompé d'heure. Il y eut toujours incompatibilité d'humeur entre lui et son temps. Littérateur, dans le sens absolu du titre, il était condamné, pour subsister, à offrir à ses contemporains de l'art pur, une marchandise dont ils n'ont que faire, la seule pourtant qu'il sût fabriquer. Théocrate, il devait voir les suprêmes victoires de l'esprit laïque. Autoritaire à la façon d'un de Maistre, il lui appartenait d'assister au sacre du peuple. Au cours des 50 années qu'il a passées sur la terre, *tout l'a choqué, des hommes et des choses*³¹⁰.

Non seulement l'artiste est « choqué » par le monde qui l'entoure, puisqu'il contredit toutes les valeurs en lesquelles il croit, mais la société le lui rend bien. L'artiste est totalement incompris, la haine du bourgeois pour l'artiste est selon Retté « une haine de Ventre à Cerveau »³¹¹. Les chroniques théâtrales acerbes d'un Sarcey illustrent bien à la fois cette incompréhension totale qui s'installe entre l'artiste et la société à laquelle il appartient, et la place laissée libre pour un artiste officiel, capable d'obéir aux canons de l'art de convenance, défenseur de la « pièce bien faite ». La figure du bourgeois, incapable d'émotion d'art, s'oppose à celle de l'artiste symboliste. Cependant, la solution ne réside pas non plus dans l'avènement du peuple, « l'avènement du quatrième état » pour poursuivre l'article de Retté, qui serait « bien pire que l'animosité raffinée des bourgeois »³¹². La mise en place d'une égalité radicale provoquerait

³⁰⁹ Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 131.

³¹⁰ Henry Laujol. « Villiers de l'Isle-Adam ». *La Revue bleue*. 14 septembre 1889. P. 362-365. P. 363.

³¹¹ Retté. « L'art et l'anarchie ». Art. cit., p. 45.

³¹² Id., p.46.

fatalement la fin de la civilisation puisque l'artiste ne serait plus à même de s'exprimer, muselé par le plus grand nombre : « voici se lever l'aurore noire des temps maudits : nous subirons le règne des prolétaires, puis viendra l'invasion des barbares... et notre civilisation sera anéantie ». Les poètes ont le devoir « d'affirmer l'aristocratie de l'Idée », ils sont les seuls dépositaires du « patrimoine idéal de l'humanité »³¹³. La survie de l'artiste dépend donc de l'affirmation de son individualité exceptionnelle.

Cette image de marginal est renforcée par la représentation de l'artiste symboliste en « malfaiteur », considéré comme tel par la « sagesse incertaine, hésitante et caduque de l'autorité »³¹⁴, uniquement parce qu'il se permet de « rythmer un poème ou une symphonie, peindre une toile, tailler un bloc de marbre ». L'acte de création, indexé par le mouvement au principe révolutionnaire, est hors-la-loi.

A ce titre, Camille Mauclair signe dans *L'Endehors* un article intitulé « L'art en péril »³¹⁵. Le prétexte de cet article est une dénonciation de la condamnation de certains écrivains pour pornographie, à l'aide d'une loi qui s'applique normalement au domaine de la presse. Pour lui, cette décision relève de la fantaisie et n'est absolument pas justifiée. Elle représente néanmoins un danger pour l'autonomie de l'artiste, à qui il est absolument « nécessaire d'être libre pour l'œuvre idéaliste qui se prépare ». Le réquisitoire de Mauclair est extrêmement violent et alarmiste, faisant du gouvernement républicain un despote, de la critique le lieu du conservatisme, et des lois les garantes de cet état de fait :

A cette heure, bas les voiles et plus d'indifférence ! Sachons bien toutes les haines que le gouvernement et la magistrature eurent pour les idées de l'élite de notre jeunesse. Songeons que certains leaders politiques rêvent l'assujettissement des esprits comme celui des corps ; que notre protestation contre le patriotisme érigé en dogme, nos indignations contre les préjugés sociaux les inquiètent.

Songeons enfin que nous avons en face de nous :

La Vieille Critique, hostile, forte en sa prépondérance obtenue par l'habitude de condescendre au public, enragée des efforts jeunes, obstinés grotesquement à la résistance contre l'inévitable Rénovation de l'esprit :

La magistrature aux gages d'un pouvoir conservateur et despotique qu'effare l'opinion grandissante.

Contre cela notre honneur, notre liberté, cinquante ans d'efforts pour la franchise d'expression artistique nous commandent de nous unir.

La loi sur la presse ne protège rien, ne délimite rien, est faite contre nous.

Cet état de fait amène la nécessaire fédération des artistes entre eux, s'ils ne veulent pas être pris pour cibles de ce nivellement :

³¹³ Ibid.

³¹⁴ « Un référendum artistique et social ». Art. cit.

³¹⁵ Camille Mauclair. « L'art en péril ». *L'Endehors*. 14 février 1892, n° 41.

En conséquence, je voudrais qu'oubliant les petites querelles de cénacles et les divergences d'esthétique, s'élevant au-dessus des personnalités pour sauvegarder l'intérêt commun, tous les artistes s'unissent. Que toute revue, tout journal à idées neuves consacraient obstinément, à tous les numéros, une page ou une colonne à protester contre l'état des choses. [...] Que tous, guidés par une haute solidarité, comprissent enfin que l'heure est belle pour prendre conscience de nous, revendiquer notre place dans la nation, celle de l'élite pensante, nous souvenir que nous sommes les créateurs de la pensée en notre temps, perpétuant au-dessus de la foule la hautaine intellectualité de la race.

Cette ligue là serait la fière et nette réponse de notre mépris aux hypocrisies sénatoriales.

Loin de proposer l'exil de l'artiste et son isolement, Camille Mauclair propose au contraire une fédération qui permettrait aux artistes de se défendre³¹⁶. Petit à petit, la marginalité de l'artiste est vécue non pas comme une posture mélancolique d'artiste maudit fier d'être exclu d'une société qu'il abhorre par ailleurs, mais comme une attaque inadmissible à l'encontre de l'art et de son épanouissement. Cette marginalité apparaît comme subie, plutôt que choisie. D'où la nécessité de rentrer dans la lutte :

J'adjure, en toute loyauté, tous les artistes de réfléchir, de ne se désintéresser et de comprendre.

Car l'heure est venue de réclamer la récompense de tous ceux qui s'exténuent à renouveler l'Art parmi les foules : cette récompense, au nom de tout notre dédain, nous l'exigeons.

La liberté de penser, de parole et de pitié.

Si la posture reste dédaigneuse, l'artiste ne se retranche pas dans un hautain isolement, mais refuse de se laisser traiter en accusé. Il doit faire preuve d'une « vigilance critique »³¹⁷ de tous les instants, s'il ne veut pas perdre les moyens de s'exprimer.

En janvier 1894, dans *L'Art social*, paraît un article intitulé « De la responsabilité sociale des écrivains »³¹⁸, dans lequel l'auteur déplore un certain nombre de modifications apportées aux lois sur la liberté de la presse, en pleine vague d'attentats. Il fait ici référence à la première loi dite « scélérate » votée le 11 décembre 1893 sur la presse. Il estime que ces modifications peuvent être utilisées par le pouvoir exécutif comme « un moyen d'oppression, avec le consentement tacite de la majorité parlementaire ». La loi dit : « les provocateurs et apologistes directs ne se distinguent

³¹⁶ Dans *La Plume*, un curieux article en 1897 propose de mettre en place, sous la forme d'un manifeste, une colonie d'artistes dont le but serait l'accession à l'autonomie économique, condition nécessaire à la production d'un art libre. Le manifeste se termine par l'idée que l'artiste doit « dédaigner [ses] cités, [sa] fausse civilisation et [ses] religions sans vie ». Il semblerait alors que l'exil soit la seule solution pour les artistes en ces temps démocratiques. « Fondation d'une colonie d'artistes, subvenant eux-mêmes à leurs besoins ». *La Plume*. 1er janvier 1897, n° 185. P. 10-15.

³¹⁷ Marie Carbonnel. « Camille Mauclair ou la vigilance critique ». *Romantisme*. n° 121, 3ème trimestre 2003. P. 81-91.

³¹⁸ Emile Portal. « De la responsabilité sociale des écrivains ». *L'Art social*. Janvier 1894. P. 7-10.

pas des propagandistes par le fait, ils avouent hautement leur complicité ». Elle met au même niveau les poseurs de bombes et les écrivains. L'auteur considère qu'il est impossible de transférer cette donnée de la responsabilité morale dans le champ pénal.

L'intellectuel produisant un discours sur l'anarchisme devient le principal accusé des lois scélérates. L'application de ces lois limite la liberté de la presse en restreignant la loi de 1881. La manifestation la plus spectaculaire de leur application est le procès des Trente, qui trouve son épilogue en août 1894 et signe la fin de l'activisme anarchiste³¹⁹. Dans ce procès les réquisitoires de l'avocat général Bulot mettaient sur le même plan théoriciens de l'anarchie, militants et simples voleurs, et plaidaient l'association de malfaiteurs. Si la plupart des accusés furent acquittés, il n'en demeure pas moins que se révèle ici une confusion entre les actes et les paroles. Cette position de l'artiste, accusé avant d'être le procureur d'une juste cause dans l'Affaire Dreyfus en la figure de Zola, corrobore les analyses d'Eisenzweig quand il s'interroge sur la place de l'artiste dans la cité :

Ce n'est pas en tant que procureur que naquit l'intellectuel, avec le « J'accuse ! » de Zola, en janvier 1898, mais sur le banc des accusés, quatre ans plus tôt, lorsque, en lieu et place des insaisissables conspirateurs dont les actes étaient censés se substituer à la parole, se virent considérés comme responsables de ces actes ceux-là mêmes dont il était évident qu'ils ne faisaient qu'en parler³²⁰.

Pour la critique, il est évident qu'anarchistes et symbolistes sont coupables du même méfait, c'est-à-dire de transgresser « la frontière légitimante de l'ordre social moderne [...] qu'est la radicale distinction entre les mots et les actes [...] entre le dire et le faire »³²¹. La force ou la faute de l'artiste symboliste selon le point de vue adopté, n'est pas de confondre l'art et la vie comme le ferait un artiste proprement anarchiste, mais d'en inverser les valeurs et de faire de l'art la seule réalité valable et capable de représenter la vie. L'apparition de l'anarchiste poseur de bombe signe la déstabilisation d'un principe fondateur de la politique moderne, c'est-à-dire la possibilité même théorique de ce qu'on pourrait appeler un « réalisme du langage », le potentiel d'une communication transparente et authentique dans la vie sociale, qui met à mal les institutions démocratiques dans leur fondement.

³¹⁹ A partir de cette date, et notamment à partir de 1895 et du premier congrès de la CGT, les anarchistes les plus notoires concentrent leurs actions dans le cadre du syndicalisme. La violence anarchiste est alors canalisée dans la lutte proprement sociale au sein même du monde du travail.

³²⁰ Eisenzweig. *Fictions de l'anarchisme*. Op. cit., p. 14.

³²¹ Id., p. 15.

Les arts de la médiocratie

Dans cette perspective, l'artiste symboliste ne peut que s'opposer à tous les arts qui proposent d'une manière ou d'une autre le reflet de leur société plus que sa radicale remise en cause. Deux exemples nous permettent de compléter l'image d'un art jugé médiocre, parce qu'issu de la démocratie : le naturalisme tel qu'il est caricaturé d'abord par les décadents, puis par les symbolistes, et la mauvaise presse qui en constitue l'avatar le plus dégradé.

Le naturalisme est violemment éreinté par l'école décadente, qui précède chronologiquement le symbolisme. S'il est un art qui représente la laideur du monde et l'absurdité de l'organisation sociale, c'est bien le naturalisme. Anatole Baju, chef de file de l'école décadente, explique la nullité de la littérature naturaliste par le fait qu'elle ne fait que refléter une époque de laideur, de souffrance et de médiocrité :

Le naturaliste a été l'image exacte de cette société bâtarde faussement appelée républicaine ; il la représente telle qu'elle est. Ceux qui le trouvent outré ne doivent s'en prendre qu'à notre époque dont il ne fait que réfléchir les vices sans exagération. Il est bien la vraie littérature de ces temps de curée, où, sans frein et sans gouvernement, les hommes de toutes les classes torturés par le ventre, s'abandonnent à leurs instincts de brute, pêle-mêle, comme les empereurs romains avec leurs esclaves sur la fin de quelque monstrueuse et abominable orgie³²².

Puisque « la littérature est l'âme de la société », les décadents font rapidement le lien entre naturalisme et médiocrité contemporaine, sans se rendre compte qu'en tant qu'écrivains, ils sont également le produit de cette société.

Le naturalisme est également rejeté au nom d'une conception égalitaire de la littérature, que Léon Bloy, dans son célèbre article sur « Les funérailles du naturalisme »³²³, développe. Il explique que la grande erreur du naturalisme est d'avoir voulu faire une photographie du réel. Il met en scène Zola et lui fait résumer l'entreprise esthétique du naturalisme comme suit : « Ouvrez les yeux de votre tête et racontez ensuite exactement, servilement, ce que vos yeux auront vu, sans permettre à votre âme d'intervenir ». Les critiques envers le réalisme et le naturalisme ont beau jeu de le confondre trop rapidement et fort injustement avec une écriture mimétique :

C'était donner carrière à la multitude. C'était convier aux agapes de la littérature égalitaire, toutes les médiocrités, toutes les impuissances, toutes les ambitions avortées de l'écrivoire. Puisque le talent et même le génie ne

³²² Anatole Baju. *L'Ecole décadente*. Paris: Vanier, 1887. P. 6.

³²³ Léon Bloy. « Les funérailles du naturalisme ». *La Plume*. 15 mai 1891, n° 50. P. 159-163. P. 161.

descendaient plus du ciel, comme autrefois, sur des têtes privilégiées, et que cela pouvait s'acquérir désormais par le simple effort de regarder *instinctivement* autour de soi, - tout le monde aussitôt put être écrivain³²⁴.

Sous prétexte de démocratie, on ne fit grâce ni d'un clou, ni d'une ombre portée, ni d'une tache, ni d'un jupon sale, ni d'un excrément. Aucune laideur, aucune charogne, aucune puanteur ne fut omise de ces inventaires³²⁵.

D'une part, la peinture exacte et mimétique du réel n'offre que laideur et médiocrité, à l'instar du modèle. D'autre part, n'importe qui peut, à partir du moment où il s'agit d'observer et de transcrire la réalité, faire œuvre de littérature si la littérature se réduit à cet exercice d'observation du monde. Le naturalisme est donc la mise en pratique de cet égalitarisme aberrant. Il représente la société telle qu'elle est, médiocre et laide, et permet à n'importe qui de faire œuvre artistique, sans tenir compte de la spécificité de l'artiste.

Pour Retté, le naturalisme flatte la foule dans ses instincts les plus vils et la détourne des valeurs idéalistes, proposant l'image d'une « humanité à l'image des porcs » :

Dans ce miroir fangeux la foule trouva de quoi se mirer, elle put regarder en bas, délivrée enfin, par les soins des écrivains réalistes, de cet azur importun vers où un obscur respect l'incitait jadis, malgré tout, à lever quelquefois les yeux³²⁶.

La littérature réaliste borne l'horizon du public. Le spectacle de la réalité voile le ciel des idées.

Pour Charle Morice, le naturalisme n'est pas « l'expression moderne de la société », et « la pluralité des suffrages n'est pas le véritable esprit des peuples »³²⁷. Une telle littérature couvre de ses « bruits de l'industrie, des vagissements de la politique, des complaisants applaudissements d'une assemblée mondaine », de ce que Morice appelle « cette creuse clameur », les trop discrètes protestations d'une « société qui n'a plus guère de réalité qu'en une infinitésimale portion d'élite ». Ces « remous du Maelstrom » n'ont d'autre résultat que de « s'épargner la peine de penser, silencieusement »³²⁸. La multiplication des informations produit ainsi un énorme vacarme au sein duquel l'artiste ne peut plus se faire entendre. On préfère l'étourdissement au recueillement.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Id., p.150.

³²⁶ Retté. « L'art et l'anarchie ». Art. cit., p. 45.

³²⁷ Charles Morice. *La Littérature de tout à l'heure*. Paris: Perrin, 1889. P. 13.

³²⁸ Ibid.

Le 27 février 1894, l'Œuvre représente *L'Image* de Maurice Beaubourg³²⁹, présentée par Lugné-Poe comme « le manifeste attendu par les symbolistes »³³⁰ au théâtre. Cette pièce est le moyen de réaffirmer les valeurs esthétique et idéologiques du mouvement, dans un moment de grande confusion idéologique où art et vie se confondent autour du mouvement anarchiste. L'acte II, entièrement constitué d'une vaste causerie littéraire, propose sur la scène même le savoureux spectacle qui devait se dérouler dans la salle les soirs de première à l'Œuvre. Après avoir éreinté les maîtres du style, de la règle prosodique et du bien dire dans les trois premières scènes³³¹, l'auteur s'attaque au journalisme de son époque.

C'est le personnage de Grignoux-Morel, journaliste qui fait ses choux gras des « accidents, crimes, scandales » du moment (106), qui prend en charge la défense de la transcription brute de la réalité, annonçant curieusement avec un siècle d'avance notre télé-réalité :

Rien que de l'actualité !... Je veux que les faits s'inscrivent à l'instant de leur éclosion, que nous accomplissions un travail *isochronique* de vie... Feuilletons *vécus*, à l'aide d'interviews successives étendant et commentant leur genèse, le drame primitif... *Vraies aventures, remplaçant fictions et nouvelles*, narrées par leurs auteurs mêmes, saignantes, pantelantes.... Croyez-vous que la mort *factice* d'un héros de théâtre ou de roman impressionne des gens qui voient de véridiques jockeys, d'authentiques bicyclistes se rompre les os ! (109)³³²

La fiction est reléguée au rang du factice, du faux, alors que la réalité prise sur le vif est considérée comme authentique. Contre cette transposition directe qui équivaut à une condamnation de l'art, Vrille plaide la cause des « artistes, [des] penseurs, [des] poètes » (108). Mais le réalisme a son artiste, et Grignoux-Morel entreprend alors un éloge à peine déguisé de Zola, sous les traits de Claudius Rougier :

³²⁹ Maurice Beaubourg. *L'Image, pièce en trois actes*. Paris: Ollendorff, 1894.

³³⁰ Lugné-Pœ. *La Parade: Souvenirs et impressions de théâtre. Acrobaties*. Op. cit., p. 71.

³³¹ Le personnage de Tabarion, en dialogue avec son disciple Espérandieu, offre la caricature d'un maître de style incapable de penser la création autrement qu'en terme d'application de règles :

TABARION : Avez-vous quelque chose en train ?

ESPERANDIEU : J'ai beaucoup d'idées...

TABARION : Inutile... N'en ayez pas... Un sonnet par an avec fortes césures et rimes riches, voilà la vérité.

ESPERANDIEU : Bien, monsieur et cher maître.

TABARION : Appelez-moi cher maître, simplement... et venez chez moi... Je vous donnerai des leçons pour faire des vers. (88)

La suprématie du style et des règles de l'art apparaît comme l'anti-symbolisme par excellence. En affirmant la nécessité de « mœurs régulières, comme les vers », en refusant toute « licence », Tabarion condamne le principe de liberté en art. Voir Beaubourg. *L'Image, pièce en trois actes*. Op. cit.

³³² C'est moi qui souligne.

Nous les laissons à leurs places... Le grand Claudius Rougier, le plus illustre, est avec nous !... Ouvrez ses vingt volumes, cette succession superbe, cette chaîne... Ne semblent-ils, dans leur masse imposante, une sorte de *résumé du journalisme contemporain* ?... Vous y trouverez toute la matière de nos quotidiens : politiques, séance de ministères, dépêches des bassins houillers, théâtres, tribunaux, bourse, courses, bulletins des halles, chemins de fer, sciences, guerre, faits-divers, cocottes... (110)³³³

Ainsi, le naturalisme est présenté comme un « résumé du journalisme contemporain », et le travail de l'artiste consiste à collecter, classer, synthétiser le réel pour en proposer une représentation qui se veut totale, dans le sens d'exhaustive.

Marcel Déménière entreprend ensuite de dénoncer cette modalité de représentation du réel, qui ne mène qu'à un « art photographe, qui n'ose crier ce qui sera, et s'est mis comme un bas manoeuvre à cliquer ce qui est », et qui « ne regarde jamais devant, mais à côté, derrière... » (139-140). Englué dans le contemporain, le naturalisme n'est guère capable de proposer une vision du monde, trop occupé qu'il est à simplement le photographier. L'art naturaliste termine sa décadence dans l'image dégradée de la presse contemporaine. La description que Beaubourg propose de la presse quotidienne est à ce titre très claire :

Vos journaux !... Ah oui... Le piétinement sur place... La mort aux idées... La vie aux faits... A force de tout expliquer, de tout dénombrer, vous n'avancez plus... Sitôt qu'un événement se produit, le voilà pressé jusqu'à la moëlle [sic], privé de ses conséquences futures, abîmé, châtré... C'est la folie de l'époque, la folie de l'analyse... Plus d'actes, d'efforts puissants, rien... Des contrôleurs, des statisticiens, des buralistes, enregistrant les moindres pulsations de votre pouls.. Et voilà ce que vous appelez la vie ?... Regarder des gens qui ne vivent pas, des demi-morts ?... Moi, avec ma tête qui invente, qui s'enthousiasme, je suis l'unique vivant parmi vous !... Je soulèverai les montagnes, je ferai sauter les cités où vous vous êtes endormis ! (138-139).

La presse, avec sa folie de l'analyse, ne permet pas de proposer une vision du monde authentique parce qu'issue d'une individualité. Elle n'en propose qu'une représentation analytique qui ne va pas jusqu'à la synthèse.

De plus, la presse est jugée responsable de la séparation entre l'artiste et le peuple, à cause de la prééminence de l'opinion et de la presse par rapport au discours artistique. A la fin du XIX^e siècle, s'établit une opposition entre la presse quotidienne, qui traite l'objet artistique sur le même plan que tout autre sujet, et la presse spécialisée, que les petites revues représentent. En ce sens, elle apparaît aux yeux des artistes comme l'élément destructeur de toute critique digne de ce nom. La presse se pose en

³³³ C'est moi qui souligne.

« médiateur entre le public des lecteurs et des créateurs »³³⁴. Mais plutôt que d'en faciliter les relations, elle sépare un peu plus le public de ses artistes, plus particulièrement dans le cas du symbolisme, souvent jugé sévèrement par les quotidiens, qui n'en retiennent que les excentricités.

Dans les *Entretiens politiques et littéraires*, Alphonse Germain, dans un article intitulé « Un projet » en 1892, prône la création d'une société d'artistes qui serait à même de faire sa propre promotion afin de rencontrer le public, sans passer par les organes de presse. Dans cet article, l'auteur corrobore cette idée que le public n'est guère responsable de la médiocrité de son goût :

Ne nous exagérons pas la sottise du collectif ambiant, en toute foule sont des individus désnobilisables, mais il faut se donner la peine d'aller à eux. On reproche volontiers au public sa consommation du banal ou de l'empyreumatique : eh ! le public suit-il son goût ? Victime d'une fausse éducation, ne rougirait-il pas de céder à quelque émotion sincère. Oserait-il penser, le Géronte, sans consulter les Scapins du journalisme ?³³⁵

Le journalisme, « intéressé à nuire au mouvement de renaissance idéiste-idéaliste », est en grande partie responsable de l'opinion défavorable du public sur les pièces symbolistes. Maclair propose a contrario une définition idéale de ce que serait une critique littéraire digne de ce nom :

Pour pénétrer à fond une œuvre et en faire sentir l'émotion de beauté, pour être non un « jugeur » qui distribue prix et accessits, mais un homme qui propose un autre homme à la compréhension reconnaissante et émue des hommes, il est nécessaire que le critique repasse par tous les états d'esprit du créateur, c'est-à-dire qu'il soit [...] si proche de la faculté créatrice qu'une mince cloison verbale l'en sépare³³⁶.

Il s'agit ici de réduire l'écart entre la critique et l'artiste, dans le but de faire partager au plus près du projet artistique les productions de ce dernier.

Puisque les symbolistes veulent proposer une alternative à la société qui les entoure, ils ne peuvent que critiquer « l'universel reportage » qui ne fait à leurs yeux qu'en rendre compte. La question d'un théâtre social ne peut alors de prime abord qu'être aberrante pour eux.

³³⁴ « La littérature fin de siècle au crible de la presse quotidienne ». *Romantisme*. n° 121, 3ème trimestre 2003. Et notamment l'avant-propos, p. 3-8.

³³⁵ Alphonse Germain. « Un projet ». *Entretiens politiques et littéraires*. Février 1892, n° 23. P. 80-83. P. 80.

³³⁶ Maclair. *Servitude et grandeur littéraires*. Op. cit., p. 183. Voir également Carbonnel. « Camille Maclair ou la vigilance critique ». Art. cit.

2. La question du théâtre social

L'antinomie art / démocratie trouve un prolongement dans l'exclusion de toute question sociale du domaine de l'art, pour éviter de tomber dans cette médiocrité artistique dont les symbolistes déplorent l'existence. Cette exclusion est à entendre comme un double refus, à la fois de la représentation des questions sociales sur la scène, et de la prise en compte d'un public plus populaire. Deux faits viennent cependant nuancer ce rejet. D'une part, le déni du politique et du social est tellement véhément qu'il en vient à produire un discours sur le politique et le social en creux. Exprimer sans arrêt le refus du politique et du social le rend d'une certaine manière omniprésent par son absence trop marquée. D'autre part, l'évolution du courant symboliste au cours de la décennie montre un infléchissement de cette position exclusive. En effet, plus le siècle approche de sa fin, plus les symbolistes prônent un art qui prendrait en compte les réalités socio-politiques des temps présents, selon des modalités propres au mouvement. La question de la nécessité de l'art social devient de plus en plus centrale dans les réflexions artistiques et littéraires de la fin du siècle. Le positionnement de l'artiste dans la cité commence à prendre un tour différent. A la posture de l'artiste rejeté par la société démocratique, se substitue celle de l'artiste investi d'une mission artistique, qui nécessite une prise en compte de l'environnement social et des publics, et notamment du public populaire. Revenant sur la période symboliste en 1904, Gustave Kahn constate que le mouvement symboliste fut amené, à un moment donné « à comparer [son] développement particulier à la marche du monde », à se confronter à des « publics nouveaux », avec des « œuvres d'art nouvelles », sans exclure l'idée que le résultat ne sera pas forcément immédiat : « ce qui ne sera pas compris demain le sera après-demain »³³⁷.

La survie de l'artiste dans la société dépend donc de la nécessité d'y retrouver une place et une fonction à redéfinir. Les positions idéologiques du mouvement symboliste à l'égard de la société de la fin du siècle, de ses idéologies dominantes et de ses institutions, sont extrêmement critiques et amènent dans un premier temps une attitude de retrait. Mais la nécessité de faire entendre sa voix et de prendre place dans cette société, fait évoluer le mouvement symboliste vers une autre perspective qui, si elle n'a pas été réalisée, a du moins été rêvée, à l'encontre de l'idéologie dominante. Cette question a été peu abordée s'agissant des symbolistes, essentiellement parce qu'on

³³⁷ Kahn. *Symbolistes et décadents*. Op. cit., p. 70.

a jugé que ce mouvement s'arrêtait justement là où les préoccupations sociales commençaient, et que les symbolistes n'avaient cure d'une telle problématique, enfermés dans l'exploration de leur moi, l'obscurité de leurs circonvolutions linguistiques et un sentiment religieux diffus et hétéroclite. La spécificité de la position symboliste a d'autre part souffert sur ces questions de l'ascendance des opinions décadentes. La difficulté de distinguer le symbolisme de la première heure et les derniers feux du décadentisme ne fait qu'ajouter à la confusion.

L'héritage décadent

Le refus de prendre en compte le public et les questions sociales au théâtre est hérité d'une conception décadente de l'art. Le règne de la démocratie suppose pour ce mouvement l'apparition d'un art indexé à la qualité du public, ce qui paraît incompatible avec la production d'un art de qualité. « Le poète et le citoyen coexistent dans le même individu, mais s'ignorent l'un l'autre ». Cette affirmation de Michel Décaudin à propos du mouvement décadent dans son article « Définir la décadence »³³⁸, illustre la position initiale de l'artiste refusant toute compromission de l'art avec le politique et le social, au nom de cette antinomie entre l'art et la démocratie.

Symbolistes et décadents, qui se distinguent difficilement entre 1885 et 1890, partagent dans un premier temps une attitude de rejet par rapport au monde contemporain, au titre de sa dégénérescence. On peut néanmoins faire une distinction de taille. Dans un article du 24 juillet 1886, paru dans *Le Décadent* et intitulé « L'esprit des jeunes »³³⁹, Anatole Baju, chef de file et théoricien de l'école décadente, rend compte de la déception que la République a soulevée dans le domaine des arts et des lettres, texte qui mérite d'être amplement cité :

Quand la République a été proclamée en France, tous les jeunes l'ont saluée comme un ange libérateur qui nous délivrait des turpitudes impériales : nous l'avons acclamée parce que nous croyions reconnaître en elle la protectrice des Arts, et qu'elle devait rendre aux artistes la liberté qui leur manquait.

C'était un enthousiasme universel. Nous pensions voir reflourir chez nous les beaux jours des vieilles Républiques de la Grèce et de l'Italie. Nous rêvions un gouvernement idéal qui réunirait l'urbanité et le bon goût d'Athènes, la grandeur de Rome, les splendeurs de Venise aux agréments de la civilisation moderne. [...]

³³⁸ Michel Décaudin. « Définir la décadence ». In: *L'Esprit de Décadence*. Michel Décaudin (éd.). Nantes: Librairie Minard, Actes du colloque organisé du 21 au 24 avril 1976, 1976. P. 5-11. P.11.

³³⁹ Anatole Baju. « L'esprit des jeunes ». *Le Décadent*. 24 juillet 1886.

Hélas ! notre illusion ne devait pas durer. La République de nos rêves qui promettait de favoriser les arts, les laisse languir, bien plus, elle frappe et expulse de son sein les seuls hommes qui savent encore vivre, qui peuvent apprécier un artiste et le récompenser. [...]

Et puis elle manque de prestige. Que voyons-nous dans ses fêtes ? Toujours l'élément populaire. Toujours des hommes qui semblent taillés sur le même patron. C'est banal. Aucune tête qui émerge au-dessus des autres. [...]

On dirait vraiment que la République est un immense tableau manqué.

Dans ce texte, si nous reconnaissons bien le grief symboliste à l'encontre de l'égalité, si nous pouvons déceler la même logique de déception qui préside à l'image de la République, force est néanmoins de constater que les décadents attendent de la République une défense des arts et des lettres parfaitement anachronique, dans un contexte où la modernité littéraire tiendrait finalement de la revendication de l'autonomie du champ. En ce sens, le discours décadent, qui prend de manière tout à fait significative le nom que la presse lui impose, alors que les symbolistes se baptisent eux-mêmes avec le manifeste de Moréas en 1886, est tributaire d'une conception différente des relations qui peuvent s'instaurer entre le champ du pouvoir et le champ de l'art, qui consiste à faire du champ du pouvoir le garant du développement artistique.

Dans *Le Décadent*, dès 1886, Anatole Baju déclare dans sa chronique que « l'art et la politique sont deux choses absolument incompatibles »³⁴⁰. Mettant de côté « la haute politique des Richelieu et autres hommes d'État [qui] confine presque à l'art », il dénonce « la politique goujate et aventurière où patauge notre fin de siècle ». L'opposition entre l'art et le politique ne vient donc pas d'une opposition radicale selon laquelle l'artiste ne pourrait absolument pas se compromettre dans les affaires d'État, mais d'une opposition à la politique fin de siècle, c'est-à-dire au régime démocratique et parlementaire. Le mépris du politique est clairement exposé lors de la création de la revue *Le Décadent*, dont l'éditorial d'ouverture est ainsi formulé :

Se dissimuler l'état de décadence où nous sommes arrivés serait le comble de l'insenséisme.

La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescence.

Nous ne nous occuperons de ce mouvement qu'au point de vue de la littérature.

La décadence politique nous laisse frigides.

Elle marche d'ailleurs son train menée par cette secte symptomatique de politiciens dont l'apparition était inévitable à ces heures défaillantes.

Nous nous abstiendrons de la politique comme d'une chose idéalement infecte et abjectement méprisable.

³⁴⁰ Anatole Baju. « Chronique ». *Le Décadent*. 8 mai 1886.

L'art n'a pas de parti : il est le seul point de ralliement de toutes les opinions³⁴¹.

Ce n'est donc pas la politique en soi qui est rejetée, mais bien la politique du moment. Il est intéressant cependant de noter que ce déni violent du politique ne cesse d'être réitéré tout au long de la courte vie de cette revue, rendant la question paradoxalement très présente. Le déni du politique et du social finit par en être suspect.

La compromission avec le public signerait immanquablement la mort de l'art. Dans *Le Décadent*, Pierre Vareilles s'exprime ainsi :

A quelle époque avait-on jamais abaissé l'art au niveau des masses ? Est-il si indispensable qu'il soit à la portée de tout le monde ?

Non.

Il doit être le partage d'une élite d'esprits éclairés, une sorte de sacerdoce inaccessible au vulgaire sous peine de n'être plus l'art.

Rien n'est moins démocratique. Notre siècle de nivellement à outrance, parmi tant d'inouïtés et de stupéfiances, en a fait l'objet d'un commerce simmoniaque³⁴².

S'exprime ici une opposition fondamentale entre la culture de masse et l'art « pur ». Il semblerait que l'art n'ait pas alors pour vocation de parler à l'ensemble de la nation, puisque « rien n'est moins démocratique » que l'art. L'image mise en place par Vareilles et plus largement par l'école de Baju est généralement ce que l'on retient des opinions symbolistes en matière d'art : pas de compromission avec le public. L'art est alors plus du domaine de l'officine initiatrice que de la grand-messe populaire. Il doit rester un domaine réservé et ne pas se compromettre avec la foule. Le retranchement du symbolisme dans les théâtres « d'à côté », véritables petits cénacles pour initiés, corrobore cette perception du mouvement. L'art « pur » pour Vareilles est donc un art qui prend le contre-pied de la massification alors en œuvre dans le domaine de l'opinion et prend la forme d'une réaction face à la culture de masse, réaction à venir, nécessaire à la survie d'un art de qualité :

Courage donc ! Que les futurités littéraires se mettent à l'œuvre. Un art nouveau, quintessencié, plus impalpable encore, sortira de ce gâchis chaotique. En dépit des tendances égalitaires de notre époque il deviendra de plus en plus impénétrable à l'esprit des foules. L'égalité intellectuelle n'existe pas. La différence est plus grande entre l'homme instruit et affiné et le type vulgaire qu'entre le type vulgaire et la brute³⁴³.

³⁴¹ « Au lecteur, la rédaction ». *Le Décadent*. 10 avril 1886.

³⁴² Pierre Vareilles. « Décadence ». *Le Décadent*. 25 avril 1886.

³⁴³ Ibid.

Ainsi, la différence intellectuelle et artistique entre les aspirations de l'artiste et la masse instaure une dichotomie apparemment infranchissable entre le public et l'art vrai.

Le mouvement symboliste reprend dans un premier temps l'argumentaire décadent, mais pour le nuancer rapidement. Dans *La Plume*, Retté développe une argumentation d'abord très proche :

Il a fallu les lamentables confusions d'idées qui font du XIX^e siècle, le siècle du néant philosophique par excellence, il a fallu l'advenue au pouvoir d'une basse médiocratie, pourrie de positivisme, imbue de la folie du progrès, poursuivant de sa rage envieuse au nom d'on ne sait quel abominable et sacrilège principe d'égalité, toute supériorité intellectuelle ou morale, il a fallu la burlesque éducation qui en découla pour que cette antinomie monstrueuse, *l'art social* ait pu se soutenir sans qu'il en fût fait dédaigneusement et à jamais justice par ceux de qui c'était le rôle, par les poètes³⁴⁴.

C'est la médiocrité du siècle qui permet l'émergence de cette « antinomie monstrueuse » qu'est « l'art social ». L'absence de toute pensée intelligente, le vide philosophique, la confusion de tous les domaines et de toutes les pensées, l'avènement de la médiocratie, poussent l'art à se compromettre avec les interrogations sociales. Pour lui, il ne s'agit de rien d'autre que de « dillettantisme sociologique ». L'artiste ne doit s'intéresser qu'à la défense de l'art, qui a pour mission de « sauvegarder la tradition d'Idéal, d'exalter la Beauté une et toujours intégrale, hormis toutes contingences matérielles, toutes évolutions sociales, toutes distinctions d'époques littéraires »³⁴⁵. Mais Retté revient dans le numéro suivant, dans une lettre qu'il adresse à *La Plume*, sur ses déclarations³⁴⁶. Il commence par s'excuser d'avoir confondu anarchie et socialisme, ce qui l'a mené à rendre incompatible l'art et les questions sociales. Or, l'idée libertaire étant « un absolu de beauté », celle-ci n'est pas incompatible avec l'art. Il propose alors de remplacer l'étiquette Symbolisme par l'étiquette « art anarchiste », et ne présente plus comme exclusives les questions sociales et les questions artistiques.

La réflexion autour de l'art social apparaît au début de la décennie, au plus fort des attentats anarchistes. L'impasse représentative décelée dans le geste anarchiste trouverait-elle une échappatoire dans la réflexion sur la nécessité d'un théâtre social, qui permettrait de donner à voir et à entendre ce qui ne sait pas s'exprimer autrement que par la destruction ? Dès 1893 s'ouvre la salle du Théâtre d'Art Social. En 1896, la très classique *Revue d'art dramatique* lance le début de sa campagne pour penser un théâtre

³⁴⁴ Retté. « L'art et l'anarchie ». Art. cit., p. 45.

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Adolphe Retté. « Lettre ». *La Plume*. 1er août 1893, n° 103. P. 343.

populaire et social, inaugurant la même année une rubrique « théâtre populaire » dans ses chroniques. En 1897, le chroniqueur Besnard rend compte de deux expériences de théâtre populaire, le Théâtre de Bussang et le Théâtre Civique, tandis que les expériences de théâtre en plein air se multiplient. Du néo-catholicisme au néo-classicisme, c'est tout une réflexion qui se noue sur la nécessité d'un théâtre à visée sociale, pour un public populaire, qui ne serait pas uniquement un théâtre de divertissement, mais également un théâtre d'édification et de réflexion. La définition d'un art social, dont découle celle de théâtre social, subit un certain nombre de variations. Dans *L'art social* de juillet 1892, Eugène Thébault, anarchiste, approfondit et élargit cette définition :

Il sied de préciser les termes, d'autant qu'une infinité de petits jeunes gens, glorieux de plagier Barrès et de comprendre un peu les phrases de M. Taine, s'obstinent à ricaner lorsqu'on leur parle d'*art social*, et affirment que ces deux mots hurlent d'être accouplés³⁴⁷.

En éreintant la légion d'artistes « qui affectent le nigaud dédain de la foule » et rêvent « une cour d'intelligents bien élevés, civilisés, raffinés », il pointe du doigt le malentendu que le terme « art social » soulève. Il commence par préciser que les tenants de l'art social ne sont pas les défenseurs d'« un art omnibus » et ne prétendent pas que l'art, « pour devenir *populaire*, doive se borner à la seule observation des réalités humaines ou scientifiques », ni se réduire à « l'apothéose de la tripe ». L'auteur introduit dans la définition de l'art social l'idéal et tente une réconciliation intéressante pour notre propos :

Nous admettons l'idéal ; c'est l'idéal que nous poursuivons. L'idéal de l'organisation sociale, afin que pour tous la vie soit harmonieuse ; afin que nul artiste doué ne soit entravé par la pauvreté, par les misérables et multiples iniquités qui ont étouffé tant de génies. Nous voudrions que par l'effort de tous, la science et l'Art humains tendissent enfin à leur vrai but : préparer les foules, en haussant l'intellectualité collective au maximum, aux délices du Rêve, du Rêve philosophique. Nous ne sommes pas de ceux qui veulent chasser les poètes de la République ; nous ne croyons pas aveuglément à la science humaine.

Convier « la foule à la communion de l'étude et des plaisirs cérébraux », lui proposer « le développement du goût et de l'intelligence » pour « fortifier le sentiment de la dignité humaine » serait « la plus féconde des révolutions ». L'article se termine par la convocation de la civilisation grecque, qui a su allier un art de qualité à une large diffusion :

³⁴⁷ Eugène Thébault. « L'art social ». *L'Art social*. Juillet 1892. P. 179-181.

Oui, la société que nous saurons créer affranchira l'homme, dans la mesure de ce qui est possible, des soucis matériels. L'admirable civilisation grecque, nos fils la connaîtront ; ils la porteront au plus haut degré de splendeur. Nous croyons fermement qu'alors ce sera vraiment la liberté absolue, la véritable égalité et une fraternité magnifique. [...] *Tous* pourront, - vous comprenez bien ? *tous* ! – connaître les délices du loisir et cultiver leur intelligence.

Les précisions apportées par cet article nous permettent de reconsidérer la question du théâtre social, tel qu'entendu par les symbolistes.

Une autre définition est-elle possible ?

Henry Bérenger estime que « plus que tout autre régime, la Démocratie a besoin de vertu, de désintéressement, de beauté. Il faut qu'une grande lumière idéale rayonne sur tous les citoyens, afin qu'ils ne désapprennent pas la dignité de l'âme, par quoi l'on évite les César »³⁴⁸. L'artiste se doit de « réaliser les aspirations obscures de la foule »³⁴⁹. Cette nécessité se fait d'autant plus prégnante que le système des représentations est totalement décrédibilisé.

Dans cette perspective, les sondages qui soulèvent la question de la nécessité ou non de la création d'un théâtre social se multiplient. La question est de plus en plus présente au fil de la dernière décennie, et aboutit au printemps 1898, dans *La Revue d'art dramatique*, à une vaste « enquête sur la question sociale au théâtre »³⁵⁰. Deux questions sont posées aux artistes. La première porte sur les modalités de représentation des conflits sociaux :

L'auteur dramatique peut-il évoquer en une synthèse intense les luttes sociales des temps présents ? – Ne peut-il au contraire leur donner un caractère de généralité que par la représentation de conflits individuels et significatifs ?

En d'autres termes, faut-il proposer une symbolisation des luttes sociales qui tendrait vers l'universalisation, l'allégorie ou le symbole, à la manière d'un Saint-Pol-Roux dans *Le Fumier* par exemple, ou bien les illustrer par des conflits individuels et particuliers qui serviraient d'exemple ? Cette première question porte donc sur les thématiques à représenter ou non sur le théâtre. La seconde question est ainsi formulée : « Croyez-vous à l'avènement d'un cycle de pièces sociales et quelle action ce mouvement

³⁴⁸ Henry Bérenger. *L'Aristocratie intellectuelle*. Paris: Armand Colin, 1895. P. 181.

³⁴⁹ Id., p.144.

³⁵⁰ « Enquête sur la question sociale au théâtre ». *Revue d'art dramatique*. Février-mars 1898. P. 244-272 et 332-342. Texte reproduit en annexe.

prolongé vous semble-t-il destiné à exercer sur l'opinion publique ? ». Elle porte cette fois-ci sur la possibilité d'existence de cet art social au théâtre et de l'impact de celui-ci sur le public. Ce référendum suscite évidemment des réponses et réactions variées, mais on peut y noter une nette tendance à prendre de plus en plus en considération les luttes sociales qui ne trouvent pas d'écho sur la scène politique.

Les opinions anarchistes sont représentées par Stuart Merrill, qui estime que seule la lutte de l'individu face à la société peut permettre d'en montrer les travers. Si cet auteur n'est certes pas dans notre corpus, il rend néanmoins compte d'un positionnement individuel face aux forces collectives que nous retrouverons dans nos pièces. Stuart Merrill prône ainsi la représentation « des individus en lutte contre les forces mauvaises de la société ». L'intérêt du drame résidera alors dans la « mise en action d'une forme intelligente contre une force aveugle ». Il conclut par un véritable credo anarchiste :

Je crois donc à l'avènement d'un cycle de pièces sociales, et je pense que ce pièces exerceront sur le public une influence salutaire en rehaussant à ses yeux la valeur de l'individu, en lui enseignant ses droits après les devoirs dont la société l'écrase, en préparant une république de libres esprits, soumis en la mesure nécessaire à la collectivité, mais rebelles aux doctrines et aux dogmes qu'on veut leur imposer sans discussion.

L'avènement de ces pièces sociales est rejeté dans un avenir non encore réalisé, dans un espace théâtral utopique souhaité mais non encore advenu.

La position symboliste n'est pas si tranchée que cela, notamment en ce qui concerne les effets escomptés sur le public, mais partage avec l'optique anarchiste la nécessité de faire du théâtre le lieu d'une éducation de l'homme.

Un certain nombre des auteurs de notre corpus s'expriment sur la question. Rachilde et Remy de Gourmont sont tous les deux très sceptiques quant à la nécessité d'un tel art. Rachilde reste sur ses positions et rejette la possibilité d'un art social. Elle estime que l'art déchoirait s'il était associé à la question sociale : « en principe, à chaque fois que le mot *Art* est accompagné d'un qualificatif quelconque, il perd toute sa valeur ». Rachilde reste dans un positionnement proche du mouvement décadent et de la théorie de l'art pour l'art. Elle poursuit : « un auteur dramatique faisant du drame *social* ne fait plus de *l'art dramatique*, mais bien de la besogne de parlementaire et, généralement, de mauvaise besogne ». Pour elle, « les hommes de génie s'occupent d'humanité et non de *société* ». Elle conclut par l'impossibilité de « l'avènement d'un cycle de *pièces sociales* » tout en ajoutant qu'elle « croi[t] à l'avènement de la

médiocrité, au théâtre comme ailleurs ». Elle met ainsi en place l'idée d'une contamination de l'art par le social qui aboutit, vu l'état du paysage social en France, à l'avènement de la médiocrité. La position tranchée, acerbe et ironique de Rachilde trouve sa pleine expression dans l'utilisation des italiques dont elle jalonne son texte, montrant par là l'antinomie radicale qui existe entre le concept d'*art* et celui du *social*.

Gourmont adopte une position plus nuancée. Il commence par poser l'hypothèse qu'il est impossible de faire du théâtre social parce qu'il semble impossible d'éviter les travers d'une représentation contingente des événements, qui se résumerait à l'exhibition de meurtres et de pillages sur scène, reproduisant le boulevard du crime à l'échelle collective en un vaste « cirque social ». L'avènement de l'art social serait pour lui l'avènement d'un « art des contingences », d'un « genre didactique ». Il estime que ce n'est pas le but de l'art théâtral. Il rejoint de ce fait les critiques formulées à l'encontre du naturalisme. Cependant, la question sociale au théâtre n'est pas totalement évacuée :

Je ne puis donc admettre au théâtre « la question sociale », - à moins que l'auteur n'ait le génie de hausser jusqu'au symbole et jusqu'à l'éternel sa petite anecdote, sa petite grève, ses petits patrons, ses petits ouvriers, son petit chemineau et son petit incendie décoratif³⁵¹.

Ainsi, la question sociale ne peut être abordée que par une représentation archétypale, et en aucun cas de manière naturaliste ou réaliste. Gourmont refuse l'historicité de la représentation du social. Son analyse se termine par une image intéressante qui renvoie dos à dos les nécessités esthétiques et les contingences sociales : « Accrocher la question sociale à une tragédie, c'est jeter un manteau sur un rosier ». L'avènement de la question sociale au théâtre doit s'accompagner d'un genre nouveau et non se greffer sur un genre qui existe déjà³⁵².

Retté et Dujardin se prononcent en faveur de l'avènement d'un théâtre social. Retté l'estime nécessaire mais souligne les réticences du public bourgeois face à ce genre de pièces :

³⁵¹ C'est moi qui souligne.

³⁵² Dans son article sur l'idéalisme dans *Les Entretiens politiques et littéraires*, Remy de Gourmont défend l'idée que l'idéalisme « engage au désintéressement absolu de la vie sociale ». Cependant, « la vie sociale étant écartée, il reste un domaine où il semble que l'idéalisme pourrait régner sans nuire au développement de la mufferie démagogique, l'art ». Il montre ainsi que ce n'est pas l'art qui doit modifier ses formes, mais les questions sociales qui doivent être mises en fiction. Il refuse par contre la compromission avec le public, puisqu'on devra pratiquer cet art « en secret ; en des catacombes, comme les premiers chrétiens, comme les derniers païens ». Gourmont. « L'idéalisme ». Art. cit.

La bourgeoisie et les gouvernants ne tiennent pas à ce que l'on représente des drames capables de faire penser. L'ordure, les calembredaines d'allure religiosâtre ou les comédies sur l'adultère leur conviennent mieux, parce qu'elles les laissent digérer en paix.

Toute réforme théâtrale apparaît condamnée d'avance, face à un public qui ne se satisfait que du spectacle de sa suffisance et n'envisage le théâtre que comme un divertissement³⁵³.

Dujardin quant à lui estime nécessaire l'avènement du drame social, tout en s'interrogeant sur son impact sur le public :

Oui, le drame social se fait chaque jour plus nécessaire à notre état d'âme, et peut-être *le symbolisme y trouvera-t-il sa manifestation définitive*.

Quelle action aura-t-il sur la foule ?... Il n'y a que le chef d'œuvre qui puisse avoir une action sur la foule, et, parmi le cycle de pièces sociales qui s'annonce, y aura-t-il un chef d'œuvre³⁵⁴ ?

Dujardin place également l'avènement des pièces sociales dans un avenir non encore advenu. Il fait surtout de l'intrusion du social au théâtre le possible débouché du théâtre symboliste. Il prend le contre-pied des critiques que l'on a pu faire sur le mouvement, infirmant par exemple les analyses de Robichez, qui, de notre époque, juge que le symbolisme s'est dégradé au contact de ces questions³⁵⁵. L'émergence pressante des questions sociales dans la dernière décennie du siècle, soigneusement enterrées par le politique, constitue pour les dramaturges en quête de reconnaissance, une matière nouvelle et fructueuse. Trarieux manifeste également son désir de voir l'avènement de la question sociale au théâtre : « comme un art ne renouvelle vraiment sa forme qu'en renouvelant sa matière, [il] pressen[t] dans les luttes sociales qui caractérisent [l']époque une matière sublime et féconde en inépuisable beauté ». Le mouvement symboliste, loin de rester dans son superbe isolement, se retrouve confronté à la nécessité de proférer un discours sur son époque, sous peine de stérilité.

En un langage beaucoup plus réactionnaire, Péladan expose en substance le même genre d'arguments, mais rattache le traitement de la question sociale à un retour aux tragédies antiques. Il estime d'un côté que « toute actualité de langage ou de forme est une erreur sur la scène, [puisqu'] il n'y a pas d'art scénique hors du style héroïque ». Si question sociale il y a, celle-ci doit s'exprimer par la transposition allégorique : « nulle

³⁵³ La même opinion est exprimée par Paul Adam : « L'expérience de ces dix années est, semble-t-il, concluante : le public ne se satisfait que d'histoire d'adultères, de fornication et de mousquetades. Il est bien inutile de tenter mieux. On ne convaincrat pas l'immuable bassesse française ».

³⁵⁴ C'est moi qui souligne.

³⁵⁵ Nous avons vu que pour Robichez, le symbolisme prend fin en 1897, lorsque l'Œuvre décide de lui fermer ses portes. Voir introduction générale.

idée sublime ou subtile ne disconvient à cet art, confluent de tous les arts, à la condition *sine qua non* de l'allégorie ». Il inscrit l'avènement d'un cycle de pièces sociales dans le nécessaire retour à la figuration mythique : « la pièce sociale serait un retour à la majesté d'Eschyle, si le socialiste y prenait les traits titaniques de Prométhée et le Bourgeois ceux olympiens de Zeus ». Il conclut ainsi son analyse : « hors du mythe il n'y a pas de salut, pour moi du moins ». Le recours au mythe permet également, comme le recours aux archétypes, de sortir de l'histoire et de l'anecdote.

Verhaeren fait également allusion au théâtre antique, mais pour en empêcher le retour. Dans une perspective socialiste, il prône l'avènement de l'être collectif à la place du héros, et invente un nouveau modèle de pièce chorale seule capable de faire entendre la voix du peuple :

On ne reviendra pas au chœur antique et à ses commentaires sur l'action représentée. Le groupe et la foule seront des personnages, à l'âme multiple, qui agiront et se perfectionneront, des personnages, dont la pensée soudaine et contradictoire, esquissera les états d'esprit et de conscience. L'individu fera place à l'être collectif.

C'est seulement au prix d'une transformation radicale du personnage théâtral, d'une transformation de l'individu en être multiple, que la question sociale trouvera pour Verhaeren son expression au théâtre. Ces deux perspectives, mythique et individuelle, constituent les deux voies que les symbolistes ont empruntées dans leurs drames. Refus de l'historicité, mythification de l'individu, synthétisation des conflits, apparaissent comme les options majeures prises par le théâtre symboliste, qui permettent une représentation du social sur la scène, sans pour autant y soumettre l'art.

Aux deux questions posées au seuil de cette enquête, il semble que les pièces symbolistes répondent ainsi : à la possibilité pour l'auteur dramatique de montrer les luttes sociales du temps, la mise en fiction et la symbolisation est requise, mettant en scène un héros solitaire en butte aux institutions politiques de son temps et développant de plus en plus des considérations collectives, soit par la représentation d'une collectivité en révolte, qui trouve son point d'aboutissement dans l'élaboration d'une utopie sociale plus juste, soit par la construction d'un nouveau type de personnage, dont les caractéristiques cherchent à représenter non l'homme social, mais l'homme dans toute son humanité, débarrassé des masques sociaux qui l'empêchent d'avoir une vision authentique de sa condition. A la question de l'avènement possible d'un cycle de pièces sociales et de leur impact sur le public, la réponse reste réservée, montrant à quel point les domaines de l'élaboration utopique et de la réalisation sont extrêmement éloignés

chez les symbolistes. Cette réserve explique en partie leur échec sur la scène théâtrale et la posture en retrait de l'artiste drapé dans sa solitude et dans son art. Le mépris du public réel et l'appel à un public idéal montre à quel point le symbolisme est décalé par rapport à son siècle, et comment il place la question sociale dans un domaine utopique et symbolique qui n'a pas encore trouvé sa réalisation parce qu'il n'a pas trouvé de public.

Reste qu'au refus initial de toute question politique ou sociale dans l'art, on peut opposer une voie médiane que prend le symbolisme. En rejetant la politique politicienne et la définition d'un théâtre social didactique et indexé à la diffusion d'une idéologie, il profère, transposés dans un autre ordre de réalité, un discours d'ordre social et une utopie d'ordre politique, concernant l'ensemble de la cité. L'artiste symboliste, loin de se désintéresser des questions sociales et politiques, les met en fiction, dans le domaine qui lui est propre, l'art, et propose une lecture symbolique et décalée des réalités socio-politiques, à visée universelle. Le symbolisme offre une réponse artistique à la question sociale.

Une partie du théâtre symboliste dramatise les conflits sociaux, selon différentes options que l'on peut classer comme suit. Offrant une scène, si imaginaire soit-elle, à la question sociale de plus en plus brûlante, certaines pièces symbolistes prennent pour thème le conflit des opprimés contre les plus forts, rejoignant par là la veine du théâtre social.

Ainsi, *Les Aubes* de Verhaeren, *Le Fumier* de Saint-Pol-Roux et *La Ville* de Claudel mettent en scène un conflit social. Si *Les Aubes* rappelle par les protagonistes du conflit et ses circonstances l'épisode sanglant de la Commune, le caractère allégorique du *Fumier* désigne bien les visées universalisantes du drame, qui cherche à brosser le tableau éternel de l'opprimé face au puissant. *La Ville*, dont Claudel a pris soin dans la seconde version de gommer tous les repères spatio-temporels, constitue quant à elle le symbole de la société à détruire et l'esquisse d'un modèle de communauté à venir. *La Forêt bruissante* de Retté situe le conflit dans une perspective individuelle et montre la révolte du simple contre toutes les oppressions et tous les pouvoirs, qu'ils soient politiques, économiques ou moraux. Dans une perspective plus politique que sociale, *Les Enfants de Lucifer* de Schuré illustre la nécessité pour la collectivité de prendre conscience de sa liberté pour pouvoir en vivre pleinement les avantages. Dans une moindre mesure, *La Sœur gardienne*, du même auteur, dont l'action est située au moment de la Révolution Française, illustre la nécessité d'impulser

par l'énergie révolutionnaire des changements sociaux radicaux. Une partie du théâtre opère ainsi une mise en fiction des faits et conflits sociaux, politiques et idéologiques. Cette opération va de pair avec l'idéalisme des symbolistes. Refusant toute valeur au monde réel, matérialiste, terre-à-terre et décevant, il traite des questions de la réalité la plus brutale en faisant de celle-ci une pure fiction. Si le mouvement naturaliste cherche à mettre en scène la représentation la plus exacte de la réalité et des différentes couches sociales qui s'y opposent, le symboliste cherche à dégager l'essence de ces conflits, à les sortir de l'histoire pour les hausser au niveau de l'universel, par l'allégorie, le symbole, le mythe.

Scène pour les conflits sociaux qui ne trouvent pas d'écho sur la scène politique, le théâtre symboliste en tant que théâtre d'avant-garde cristallise également lors de ses spectacles les luttes du moment. Les représentations de l'Œuvre, largement décrites par Jacques Robichez, rendent compte du climat social de l'époque. La représentation des drames d'Ibsen et de Björnson dans un contexte anarchiste exaspère le préfet Lépine au plus fort de la vague anarchiste et menace l'Œuvre de fermeture. L'ensemble du public mystifie les autorités comme en un guignol grandeur nature, et les conférences provocatrices se multiplient, notamment de la part de Laurent Tailhade, bien connu pour ses sympathies anarchistes. L'affrontement, dans ce microcosme de la société parisienne, de toutes les couches sociales et de toutes les tendances artistiques, reproduit en petit, devant le « spectacle en liberté » des symbolistes, les grands affrontements idéologiques qui secouaient la capitale.

Ainsi, un théâtre social paraît envisageable, pour peu que la définition en soit modifiée, et tende vers une l'idée d'un théâtre à visée universelle.

C. Prendre la parole : l'artiste guide

Ernest Raynaud revient dans son ouvrage sur le « Congrès des poètes » qui a lieu en 1901. Ce congrès renverse l'influence symboliste et montre qu'ils n'ont pas fait d'émules dans la génération suivante. Il va à l'encontre du « vœu d'aristocratie hautaine et d'isolement »³⁵⁶ par sa forme collective même. La question de l'art social, et plus particulièrement de la mission sociale de l'écrivain, y est abordée. Mais, si Ernest Raynaud « croit en la mission sociale du poète », elle ne consiste pas pour lui à

³⁵⁶ Raynaud. *La Mêlée symboliste (1870-1910). Portraits et Souvenirs*. Op. cit., p. 373.

« haranguer les foules en place publique », idée que les organisateurs du congrès ont l'air de promouvoir. La mission sociale du poète est idéaliste :

La mission sociale du poète consiste à maintenir l'idéal sans quoi la société n'est qu'une horde sauvage et à préparer ainsi l'Avenir. Elle s'exerce mieux à distance, du fond des solitudes. Et il n'est pas nécessaire, pour que son œuvre porte fruit, qu'elle soit entreprise dans un but de propagande humanitaire³⁵⁷.

Il n'est nullement besoin de s'engager politiquement dans l'enceinte politique pour faire œuvre de théâtre engagé, nul besoin même de s'investir dans la vie publique, de teinter son œuvre de telle ou telle idéologie, pour agir sur la société. Pour Raynaud, si le facteur de l'art social est un facteur d'utilité, être poète suffit même à faire œuvre sociale :

L'utilité du poète découle de son essence même. Ne s'emploierait-il qu'à chanter ses amours et ses rêves égoïstes, qu'il se mériterait la reconnaissance des hommes, s'il le fait avec sincérité, car il contribuerait ainsi à enrichir le domaine de la sensibilité³⁵⁸.

1. L'excentricité critique

Incarnant *in absentia* les conflits sociaux sur la scène théâtrale quand ils en proposent l'antidote utopique, ou *in praesentia* mais transfigurés par le recours au mythe ou à l'allégorie, le courant symboliste fait également de l'individu un théâtre à soi tout seul. La place de l'artiste symboliste se situe à la marge de la société, d'abord parce que la société transforme l'artiste en accusé, ensuite parce qu'il se retranche volontairement de celle-ci. Mais cette attitude de retrait peut être envisagée positivement, si l'on veut bien considérer que le comportement excentrique et le positionnement excentré de l'artiste au sein du social lui permettraient d'une part de gagner son autonomie, et d'autre part de parler depuis un lieu distinct du social, d'où il peut émettre une critique et des propositions.

Frantisek Deak³⁵⁹ étudie les formes de théâtralisation de la vie sociale à la fin du siècle. Prenant pour point de départ un article de Mulhfeld dans la *Revue d'art dramatique*, paru en 1890, il connecte les structures de la vie sociale au théâtre et en prédit la séparation future. Muhlfeld décrète le déclin de la théâtralisation de la vie

³⁵⁷ Id., p. 391.

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ Frantisek Deak. *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1993. P. 14.

“it connects the structure of social life to theater and predicts the future fragmentation of both”.

sociale à partir de la Révolution, mais oublie, selon Deak, que la vie de la capitale est aussi une forme de théâtralité qui forme la modernité. Muhlfeld regrette la théâtralité de cour, la théâtralité aristocratique fondée sur la mise en scène de soi et de sa parole. Deak estime que l'artiste symboliste développe le modèle d'une autre culture, qui s'oppose à la culture dominante et qui ouvre la voie à une critique philosophique de la société de l'époque, donnant au retrait de l'artiste une nécessité toute métaphysique : « en traduisant l'aliénation contemporaine, la révolte et le nihilisme en termes gnostiques et cosmiques, les artistes peuvent transformer leur situation sociale négative en position métaphysique » au sein de la société³⁶⁰. L'appel à la réforme théâtrale, à la nécessité d'en faire la revendication de la liberté de l'individu en art et dans la société, fait de l'institution théâtrale le lieu qui oppose l'ordre établi et l'ordre à venir. Le théâtre en tant que genre a toujours été largement associé à « une tradition normative du politique et du social », parce qu'il a souvent été considéré comme « l'institution artistique bourgeoise par excellence ». Dans ce cas de figure, « se déclarer poète, ce n'était pas seulement se revendiquer artiste, mais c'était également prendre position contre une société beaucoup trop utilitariste »³⁶¹. Le simple fait de se déclarer poète, d'entrer dans la dissidence artistique qu'est le symbolisme, constitue un acte de révolte.

De ce positionnement en retrait de l'individu, de cette théâtralisation fondée ici sur une mise à l'écart, découle une mise en fiction de l'individu artiste. Elle est interprétée de deux manières. Selon Sandrine Schiano-Bennis, qui interroge la renaissance idéaliste de la fin du siècle, cette mise en fiction est à mettre sous le signe de Narcisse. L'artiste est « placé dans la vie exactement comme le spectateur au théâtre », ce qui lui fournit « l'alibi recherché dans le rêve mensonger de soi-même et de la vie »³⁶². Le moyen de réalisation de l'individu symboliste sera alors « l'illusion volontaire », accusant la « dimension scénique de la conscience ». Elle parle ainsi de « narcissisme métaphysique »³⁶³. Narcisse présiderait alors « le ministère du drame idéal » tel que conçu par ces artistes, et notamment le drame de l'âme. Mais cette mise en fiction peut aussi dépasser le simple repli sur soi. Deak analyse le dandysme fin de siècle comme une manière de théâtraliser la personnalité, en la traitant de manière

³⁶⁰ Id., p. 57. "by seeing contemporary alienation, revolt, and nihilism in gnostic, cosmic terms, the artists can transform their negative social situation into a metaphysical position".

³⁶¹ Id., p. 60. "theater as a genre was mainly associated with the normative social and political tradition. Indeed it was often viewed as a bourgeois artistic institution par excellence. To declare oneself as a poet was not only to claim to be an artist but was equivalent also to taking a position toward an overly utilitarian society".

³⁶² Schiano-Bennis. *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*. Op. cit., p. 411.

³⁶³ Ibid.

esthétique : « la personne humaine, le corps ou l'esprit humain sont considérés d'un point de vue esthétique : c'est-à-dire que la présence humaine est érigée en sujet de l'art »³⁶⁴. Le corps humain est le moyen pour l'artiste de parvenir à l'universalité de l'art. Pour Péladan, l'artiste « possède un moyen de s'exprimer qui ne connaît pas de frontières : la forme humaine »³⁶⁵. Le corps humain est « une langue universelle »³⁶⁶, ainsi, « tout homme, étant passionné par sa nature, reconnaîtra l'expression des passions, sans lecture ni commentaires »³⁶⁷. D'où la préférence de Péladan, parmi tous les arts, pour le théâtre, et le travail sur la personnalité par l'intermédiaire de la kaloprosopie. Cet « art de la personnalité » se donne pour but « l'embellissement de l'aspect humain ou, mieux, le relief, du caractère moral, par des mouvements usuels »³⁶⁸. Ainsi la plastique apparaît comme la possibilité d'améliorer le caractère moral de l'homme, par l'intermédiaire d'un travail sur le corps. Cet art de la personnalité mène directement à un autre art que Péladan estime pour le moment perdu, la « théâtrique », qui propose un travail d'intériorisation de concepts esthétiques dont le but est de faire de soi-même une œuvre d'art³⁶⁹. La maîtrise de soi et de son image, la recréation dans l'ordre artistique de sa personnalité pour rendre visible son caractère exceptionnel, voilà les conséquences ultimes de cette protestation sociale dans l'ordre de l'art, faisant de l'excentricité individuelle le symptôme d'une protestation appelant un changement d'ordre collectif. Analysé par Deak comme emblématique de l'ensemble de la génération du tournant du siècle, parce qu'il implique un besoin et un désir de changement à la fois personnel et social³⁷⁰, ce culte de l'individu d'exception permet de mieux cerner le positionnement des artistes symbolistes dans leur société, caractérisé par l'excentricité, dont le dandysme constitue la manifestation la plus spectaculaire. Deak fait de l'individu fin de siècle, des personnalités comme Jarry, Péladan, Villiers, Dujardin, Baudelaire, les incarnations d'une individualité critique, des « Fous » (“Jesters”) qui s'opposent à la société et en font ressortir les travers, transposant dans le

³⁶⁴ Deak. *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. Op. cit., p. 250. “In all of these cases the human person, the human body or character are dealt with aesthetically: that is, human presence is made the subject of art”.

³⁶⁵ Joséphin Péladan. *La Réfutation esthétique de Taine*. Paris: Mercure de France, 1906. P. 90.

³⁶⁶ Id., p. 93.

³⁶⁷ Ibid.

³⁶⁸ Joséphin Péladan. *L'Art idéaliste et mystique (Doctrine de l'ordre du salon annuel des Rose+Croix)*. Paris: Chamuel, 1894. P. 59.

³⁶⁹ Deak. *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. , p. 258. It “proposes the internalisation of aesthetic concepts and aims at an art work of the self”.

³⁷⁰ Ce besoin de transformation individuelle est analysé comme suit par Deak : « emblematic of the entire generation at the turn of the century, since it implies the need and desire for personal (psychological, spiritual, physical) and societal change » (p. 262).

corps humain même les caractéristiques de l'utopie. La présence médiatique et les excentricités du Sâr répondent à la fois au besoin d'exalter l'individualité face à un collectif délétère, mais également de proposer par le spectacle de soi et la production d'œuvres marquées du sceau de la subjectivité une alternative à cette société. L'individu symboliste fait partie de sa société, mais comme en retrait, excentré, sorti de la masse au nom de l'inaliénable liberté de l'individu, professant la liberté en art.

2. Prendre la parole

Artistes de ce jour, plutôt que peindre une solitude de cloître à la torche de votre immortalité ou sacrifier devant l'idole de vous-mêmes, mettez la main à ce monument, indicateur énorme non moins que les blocs d'abstention laissés par quelques âges qui ne purent que charger le sol d'un vestige négatif considérable³⁷¹.

En avril et mai 1896, Adolphe Retté ébranle la nébuleuse symboliste et commet un crime de lèse-Mallarmé, en le reniant publiquement dans *La Plume*³⁷². Son argument principal réside dans la nécessité de revenir à une langue que tout le monde est capable d'entendre, afin de rompre l'isolement de l'artiste. Il en vient même à faire de Mallarmé un décadent. Mallarmé, dans le domaine poétique, représente bien toute l'ambiguïté inhérente à la personnalité symboliste. Pratiquant un art extrêmement pointu et peu accessible par son travail sur la langue, il souhaite cependant l'avènement d'une figure d'artiste capable de sortir de l'isolement et du narcissisme, pour « mettre la main au monument ». La nécessité pour l'artiste de s'engager dans les réflexions sociales était déjà présente chez Wagner, qui constitue pour les symbolistes le modèle de l'artiste. Dans *Art et Religion*, Wagner déclare que « c'est le rôle de l'art de faire connaître à ce désir social sa noble signification, de lui montrer sa vraie direction »³⁷³.

En 1894, Jules Bois, dans *La Porte héroïque du ciel*, pose, au seuil de son drame la mission civilisatrice, éducatrice et rédemptrice du poète. Toute la pièce relate le parcours de l'artiste en quête de sa mission. En mettant en scène « l'effroyable chemin où le poète, nouveau messie, entraînera avec lui ses pairs hésitants et les foules réveillées »³⁷⁴, le dramaturge développe la nécessité pour le poète de ne pas s'enfermer

³⁷¹ Stéphane Mallarmé. « Crayonné au théâtre ». In: *Œuvres Complètes*. Jean Aubry et Henri Mondor (éd.). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945. [recueil d'articles parus dans *La Revue indépendante* en 1885-1887. Publiés en recueil en 1887]. P. 291-351. P. 298.

³⁷² A partir du numéro d'avril 1896 et ce jusqu'à la fin de l'année.

³⁷³ Richard Wagner. « Religion et Art ». In: *Œuvres en Prose*. Paris: Editions d'aujourd'hui, Les introuvables, 1910. Tome XIII. [1880]. P. 29-88. P. 57.

³⁷⁴ Jules Bois. « Dédicace à Antoine de La Rochefoucauld ». In: *La Porte héroïque du ciel*. Paris: Librairie de l'art indépendant, 1894. P. 9-17. P. 11. Ce texte est reproduit en annexe.

dans une tour d'ivoire, symbolisée ici par la tentation occulte et le personnage d'Apollonius de Tyane. Aux « faux prophètes » qui déclarent que « la sagesse gît dans l'égoïsme, [que] le monde n'est qu'un songe vain, [que] seul est vrai l'universel mépris dans le culte unique du moi »³⁷⁵, Jules Bois oppose « le mage assez supérieur à sa superbe humanité pour renoncer à la Magie afin de devenir un Sauveur »³⁷⁶. Les deux attitudes de l'artiste face à la cité sont incarnées dans le mage Apollonius de Tyane et Jésus Christ. Jules Bois ne rejette pas la nécessité d'un parcours initiatique qui aurait pour fonction l'ascèse de l'homme, afin de « s'arracher aux tourbillons des premiers cycles du terrestre enfer »³⁷⁷, mais il estime que cette ascèse, ce renoncement aux plaisirs et aux pièges de la terre n'est qu'une étape, et non une fin en soi :

Lorsque l'homme a conquis son initiation, il ne doit pas l'isoler au fond de lui comme une proie qu'il se réserve, il doit en gerbe impétueuse la répandre sur ses frères, afin que tous ceux ayant faim de vraie beauté puissent ramasser leur épi³⁷⁸.

L'enfermement dans une individualité, qui se traduit par le refus de se compromettre avec le monde, n'est pas une solution pour l'artiste :

ce qu'il ne faut pas, sous peine de mourir à l'inspiration d'en Haut, c'est s'enivrer de son propre moi, c'est s'enfoncer à jamais dans la Tour solitaire pour un délice sans partage, pour une folie sans frein, comme une Damnation³⁷⁹.

L'enfermement dans l'ipséité est considéré ici comme une damnation, puisqu'il faut faire du poète le rédempteur des hommes et du monde. Bois termine ainsi la préface de son œuvre en affirmant la nécessité pour le poète de « demeurer dans un paysage d'usines et de labours, non loin de la ville » et d'annoncer « aux foules qu'il appartient à elle, non plus à son moi »³⁸⁰. Il rajoute d'ailleurs en note pour préciser sa pensée :

Cette abnégation féconde s'oppose au stérile égoïsme intellectuel que prêche dans *l'Ennemi du peuple* le grand Ibsen, égoïsme trop semblable au dédain féroce que l'altier philosophe Nietzsche recommande au Génie et au Fort³⁸¹.

Jules Bois se refuse à adopter la posture de retrait qui a si souvent été reprochée aux symbolistes. Son drame apparaît comme emblématique du parcours de ce mouvement au fil de la décennie, retraçant par le biais du parcours initiatique du poète toutes les

³⁷⁵ Id., p. 12.

³⁷⁶ Id., p. 15.

³⁷⁷ Id., p. 13.

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Id., p. 11.

³⁸⁰ Id., p. 16.

³⁸¹ Ibid.

tentations du mouvement symboliste, jusqu'à aboutir à cette figure du poète guide de l'humanité.

La pièce s'ouvre sur le désespoir du poète, qui cherche la délivrance dans la mort et le renoncement :

J'abdique le souci des rondes puérides
Et cette gloriole, en le soir de la voie,
D'être acclamé par la multitude asservie,
Et l'immense bonheur d'être aimé ! – puéril...
[...]
Je dois, dans la forêt magique de la Mort,
M'enfoncer en prononçant la Grande Parole.
[...]
Je m'élançai loin de la boue et de l'erreur,
Loin du travail humain, du péché, des usines,
Des labours, - et, frappant ma sanglante poitrine,
Je vais vers les sommets silencieux de l'horreur³⁸².

Abdiquant toute prétention à la gloire et à la reconnaissance parmi les hommes, le poète décide au seuil de la pièce de se réfugier dans la mort, à l'instar de nombreux héros symbolistes qui refusent de se compromettre avec la vie et lui préfèrent le renoncement, comme Axël et Sara. Mais, au terme de son parcours initiatique, il choisit de se faire le porte-parole du peuple souffrant. Après avoir renoncé aux sirènes de l'église, de l'amour et de la sensualité, après avoir été mis en garde contre les dangers de la vérité et les saveurs de l'ignorance par le dragon, « gardien du seuil », le poète est exhorté en ces termes par « les peuples » qui « sortent des usines et des labours » :

Toi qui sais tout, - puisque ta vanité vaincue
Te fera dédaigner le sceptre tyrannique,
Et puisque la sagesse aux desseins magnifiques
T'inspire ce qui n'a jamais été conçu,

Prends pitié, prends pitié de nos longues souffrances,
De cette incertitude où notre âme se tord,
Illumine comme un soleil notre espérance,
Mets ton vouloir superbe en nos appétits forts.
[...]
Car tu nous viens d'En Haut, cœur immatériel ;
Nous qui ne croyons plus en Dieu, tu seras l'Homme
Et tu seras pour nous, les désespérés, - comme
De tous les révoltés Messie Universel ! - (42)

Les peuples appellent le poète parce qu'il n'est pas soumis à la volonté de puissance et qu'il détient un savoir qui vient d'un au-delà refusé à l'homme depuis la mort de Dieu.

³⁸² Bois. *La Porte héroïque du ciel, drame ésotérique*. Op. cit., p. 26.

Le poète a pour mission de porter la voix de la révolte face à la misère humaine et d'incarner le type humain universel. La vocation du poète s'avère être celle du porte-parole de l'humanité toute entière. Refusant les enseignements d'Apollonius qui lui conseille science et solitude – « Sois savant et sois seul – seul éternellement. », « Tu n'initieras personne au mystère » (44) - il se consacre à l'humanité en suivant les conseils du Christ dont la figure échappe à la critique acerbe de la religion entreprise par les symbolistes, et incarne une certaine idée de l'humanité. Voici ce que lui dit Jésus :

Renonce à la beauté dédaigneuse du Lys
et repais-toi de la détresse de la Rose.
Le péché te fera des destins grandioses
aux routes d'expiations et de débris,
mais tu tiens le secret dont palpitent les choses,
ô frère, dans le livre infâme toi qui lis ! (53)

Le poète promet au peuple d'agir pour lui, « ouvrier des jours meilleurs », car il est celui « qui rêve et qui pense » (61). C'est au nom de l'idéal incarné par le rêve et de la connaissance du monde incarnée par la pensée que le poète se décide à agir pour l'humanité.

Dans « La confirmation à *La Porte héroïque du ciel* », Bois reprend ces arguments pour les expliciter. Il met en scène un poète au cœur d'une fête, tenant en ses mains les insignes de la vanité humaine que sont le masque et le miroir, et le confronte de nouveau à un discours désespérant qui interdit au poète l'entrée dans le domaine de l'action. Ainsi lui parlent les poètes, qui représentent la vaine magie des formes et des mots :

Rappelle-toi que pour être un véritable artiste, il ne faut vouloir que la splendeur des formes et la musique des mots. Que tes symboles aient cette grâce dédaigneuse et n'enclouent point d'idée ! Quitte et remets les robes nuancées des fugaces caprices [...]
Imite nos creuses magnificences³⁸³.

Voici la définition négative du poète, considéré comme « le prêtre athée du Dieu Mensonge », qui permet de voiler « le sanglot profond du monde »³⁸⁴ parce que les hommes ont besoin d'illusion. Bois refuse de donner à l'art la fonction de voile esthétique sur la misère du monde. Il refuse d'endormir le peuple dans le berceau de l'art. L'artiste se doit d'être « la bouche pacificatrice d'où jailliront non plus [la] duperie

³⁸³ Jules Bois. « Confirmation à la Porte héroïque du ciel ». In: *La Porte héroïque du ciel*. Paris: Librairie de l'art indépendant, 1894. P. 67-83. P. 67.

³⁸⁴ Id., p. 69.

et [l']esclavage, mais [la] liberté et [la] rédemption »³⁸⁵. Le poète se voit alors investi par le chœur des destinées d'une double mission, à la fois prométhéenne, puisque l'ascension de ce dernier entraînera « l'ascension de l'humanité », et divine, créatrice, puisque son « Verbe sera un Acte »³⁸⁶.

Jules Bois conclut ses « Notes nouvelles sur le drame ésotérique », qui font office de postface à *La Porte héroïque du ciel*, par un commentaire sur les conférences qu'il a pu donner afin de propager ce nouveau genre théâtral. Il définit ainsi ce qu'il appelle « le poète messianique » :

Cette notion du poète messianique, synthèse de l'humanité, et son réformateur, a pénétré les âmes. Puissent-elles, ces vérités impersonnelles que le premier j'ai eu le devoir d'apporter, féconder la sécheresse et l'immobile dédain de notre siècle³⁸⁷ !

Voilà la position que s'assigne le dramaturge symboliste au cœur de la cité. Guide de l'humanité, que sa supériorité intellectuelle condamne à la parole, il cherche, dans le domaine de l'art, à rendre compte des luttes de son temps et à proférer, malgré l'antinomie radicale qu'il pose entre l'art et les questions socio-politiques, un discours qui soit capable d'instruire les foules.

Dans la deuxième version de *La Ville*, Claudel s'interroge également sur le positionnement de l'artiste dans la cité. Cœuvre estime que l'art ne doit pas être considéré selon un principe utilitaire : « Et si tu demandes à quoi je sers, dit-il à Besme, tu commets un désordre, tu confonds les catégories »³⁸⁸. En ce sens, il rejoint tout à fait les positions de l'ensemble du mouvement, qui refuse d'indexer l'art à tout principe utilitaire, permettant ainsi de le sortir d'une logique bourgeoise de consommation. Besme l'exhorte néanmoins à prendre la parole :

BESME. – Ainsi tu te tiens isolé entre tous les hommes, n'étant point rattaché à eux
Par le lien de la parole. O Cœuvre, plante-nous plutôt sur la table ce vin ;
apporte au festin commun ta part.
Ne sois pas parmi nous l'inutile et l'excommunié. (429)

Lâla, au seuil de l'acte II, revenant vers Lambert de Besme, lui explique pourquoi elle a quitté Cœuvre. Elle développe l'image d'un poète non seulement sourd aux rumeurs de

³⁸⁵ Id., p. 71.

³⁸⁶ Id., p. 72.

³⁸⁷ Bois. « Notes nouvelles sur le drame ésotérique ». Art. cit., p. 84.

³⁸⁸ Claudel. *La Ville*. Op. cit., p. 427.

la foule, mais aussi incapable de relayer les aspirations de celle-ci, alors même qu'il possède les outils nécessaires à l'incarnation de cette parole confuse :

Alors que comme les moutons dans la bergerie, quand le matin vient, sentant
l'herbe bonne à manger, bêlants,
S'accumulent contre les portes,
J'entends un peuple vivant élever la voix.
Et je lui disais : « Fais-toi entendre, et crie ! Parle
« Aux pauvres, aux riches ! Quelles noires paroles écris-tu, que nulle
n'entend ?
« Ecris pour les hommes vivants, et tes paroles puissantes, s'élevant comme
un tourbillon leur entrèrent pas le nez et par les oreilles. »
Mais lui, comme un homme qui regarde au lieu d'écouter, sans répondre ni
montrer les dents, riait.
Et comme nos routes se séparaient, je le quittai. (450)

L'exhortation de Lâla à son poète de mari, écrite à la fin de la décennie, (C Claudel a repris son texte de *La Ville*, selon ses dires, entre 1897 et 1900) met en place l'image d'un poète dont la voix doit servir à traduire et galvaniser les aspirations du peuple. Aux « noires paroles » obscures qui pourraient symboliser la complexité linguistique et poétique des symbolistes, comme la poésie de Mallarmé, Lâla oppose des « paroles puissantes » capables de soulever et d'incarner la parole de la foule. De manière tout à fait significative, *Cœuvres* revient à l'acte III porteur d'une parole qu'il peut dédier aux hommes, parce qu'elle est marquée du sceau divin. Il devient le porte-parole de l'unique voix qui possède à la fois le pouvoir de création et la capacité d'agir sur les hommes, la voix divine : « Ecoute ma voix retentir seule dans l'immensité ! Les vents se recueillent, et seul avec moi dans les auteurs suprêmes est entendu ce faible chant » (480). Le poète endosse de nouveau une position messianique, ici rattachée à une religion précise.

Partie d'une position d'exclusion au sein de la cité, la figure de l'individu symboliste prend la place d'une excentricité critique, afin de réaliser son grand rêve social : replacer le théâtre au cœur de la cité, le faire sortir des cénacles d'initiés, sans pour autant en abaisser le niveau. Au tournant du siècle, dans *La Mission de l'art*, préfacé par Schuré, Delville résume fort bien le positionnement symboliste :

Puissent l'artiste et le poète, qu'une regrettable antinomie éloigne trop de l'âme des peuples, intuitive et sans préjugés, elle, heureusement, puissent-ils lui communiquer le sens idéal de cette Beauté, le sens divin de cette Beauté, afin qu'elle aussi se détourne de l'universelle Laideur, dont elle est l'inconsciente et excusable complice ! Et pour que cette communion ait lieu, pas n'est besoin de produire nécessairement un « *art social* », pas plus qu'il est nécessaire de créer un « *art d'élite* ». [...] L'art doit avoir un sens universel³⁸⁹.

³⁸⁹ Delville. *La Mission de l'art, étude d'esthétique idéaliste*. Op. cit., p. 78.

La réponse des symbolistes à la question de l'engagement politique et social consiste en la tentative d'universaliser les luttes et les conflits, de les hausser à la hauteur du mythe ou de les introduire dans un processus utopique, afin d'en faire un spectacle exemplaire, dont les différents niveaux de sens satisfassent l'ensemble des publics, du moins en théorie. Le poète dramaturge s'instaure alors en guide, il est là pour dévoiler une réalité qui échappe à la perception immédiate, que l'art seul est capable d'exprimer.

Ainsi, il apparaît que la tentation de l'universalisme chez les auteurs symbolistes n'empêche nullement la prise en compte des réalités du temps, ni la réflexion sur un théâtre « social », tout en préservant l'individualité de l'artiste, garante de sa liberté artistique. L'artiste, de par sa supériorité, se hausse alors au rang de médiateur entre la Beauté incarnée dans le théâtre et la Réalité incarnée dans ce public à trouver. La figure de l'artiste prêtre permet de renouer avec une forme possible de représentation.

3. L'artiste prêtre

Avec la mythologie romantique, l'intellectuel critique redevient un intellectuel organique, comme l'art lui-même retrouve son essence mythologique et, par elle, un privilège sacerdotal longtemps perdu : le véritable artiste, moderne créateur de mythes, est celui qui retrouve et prolonge, pour le porter à la conscience de soi, l'instinct infaillible des masses. Le génie individuel se nourrit de la force collective³⁹⁰.

Mallarmé revendique pour le centenaire de la Révolution en 1889 le « ministère du Poète », placé sous le signe de « la fiction ou de la poésie »³⁹¹. La place de l'artiste dans la société doit être centrale et prendre en charge les fonctions quasi religieuses dont les symbolistes investissent l'art. Bérenger, dans *L'Aristocratie intellectuelle*, définit ainsi les prérogatives de la caste « des savants, des artistes et des saints », incarnation des « héros spirituels » que la foule réclame du fond de son oppression : « dépositaire du divin sur la planète, elle sera la vraie, la plus sûre et la plus vénérée conductrice de l'humanité »³⁹². Un tel homme aux dimensions héroïques, possède les deux fonctions dont les symbolistes souhaitent investir l'art, « il groupe autour de lui les hommes, et il les conduit à la conquête du mystère »³⁹³.

³⁹⁰ Marchal. *La Religion de Mallarmé (poésie, mythologie et religion)*. Op. cit., p. 110.

³⁹¹ Mallarmé, Stéphane. *Œuvres Complètes*. Henri Mondor et Jean Aubry (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de La Pléiade. 1961. P. 335.

³⁹² Bérenger. *L'Aristocratie intellectuelle*. Op. cit., p. 80.

³⁹³ Id., p. 129.

Jules Bois propose « le gouvernement des mages »³⁹⁴, Péladan souhaite rassembler dans sa Société des Rose+Croix des personnalités d'exception qu'il s'agit de cultiver et de mener à l'indépendance matérielle et morale. Les peintres Nabis, proche du courant symboliste par leurs thèmes et leur collaboration au théâtre de l'Œuvre, n'ont-ils pas pris pour nom un vocable qui les fait prophètes ? Schuré déclare en 1901 que « le théâtre idéaliste sera aristocratique ou ne sera pas ». Il précise que ce théâtre ne sera pas fait « dans l'intérêt d'une classe privilégiée », mais « organisé dans l'intérêt de tous par une élite intellectuelle »³⁹⁵. Dans la perspective du bien commun, l'instauration d'une élite intellectuelle fait de l'artiste un guide pour la société.

Dans son étude sur la religion chez Mallarmé, Marchal analyse la fonction du prêtre comme pur officiant dont la présence ne trouble pas la révélation du mystère³⁹⁶. « Modèle du non-acteur pour l'anti-théâtre mallarméen », le prêtre est « un opérateur sacré qui réalise, au sens propre du mot, la divinité latente dans la communion des fidèles, en même temps qu'il s'efface absolument, parce qu'il n'apparaît que de dos, devant cette présence invisible du dieu ». Présence absence du prêtre, qui n'est pas sans similitude avec celle du dramaturge derrière la pluralité de ses personnages et la polyphonie de ses œuvres. De la même manière que le prêtre « préserve l'invisibilité du dieu » et « rend sensible ce lien focal de la liturgie qui aspire en quelque sorte l'âme unanime des fidèles, ainsi exaltée par l'élévation sacramentelle », le dramaturge symboliste place au cœur de son œuvre dramatique un mystère insondable dont la valeur n'est autre que la démonstration de sa présence au cœur du monde. Marchal conclut ainsi sa démonstration :

Il y a donc, dans le rôle du prêtre, une forme de maïeutique du sacré qui fait naître d'une foule fervente la divinité qui n'est que le type impersonnel (et par la même universel) dans lequel elle s'exhausse au-dessus d'elle-même, comme si le geste de l'élévation présentait à une foule génitrice le fruit de sa ferveur.

La fonction du prêtre, en un raisonnement qui s'apparente au renversement de Feuerbach, n'a d'autre but que de révéler l'homme à lui-même dans toute la splendeur de sa divinité, associant à cette révélation la constitution d'une foule en communauté humaine, rassemblée autour du spectacle de sa propre grandeur. L'artiste symboliste est considéré dans son individualité comme celui qui est capable « par la nature même de sa

³⁹⁴ Bois. « Villiers de l'Isle-Adam et l'occultisme moderne ». Art. cit., p. 310.

³⁹⁵ Edouard Schuré. « Le théâtre d'élite et son avenir ». *La Revue des revues*. 15 novembre 1901. P. 367-377.

³⁹⁶ Marchal. *La Religion de Mallarmé (poésie, mythologie et religion)*. Op. cit., p. 300-301.

généralité » de résumer « le monde idéal que l'humanité porte en elle »³⁹⁷. En parlant de Wagner, Christian Godin définit l'artiste dramatique comme celui qui « par la pluralité de ses dons, préfigure positivement l'homme total de l'avenir »³⁹⁸. Il ajoute à cette projection la constitution d'une « humanité idéale à laquelle beaucoup d'artistes dramatiques croiront, d'un « public de l'œuvre d'art de l'avenir », capable d'être « débarrassé de ses mesquineries présentes, touché dans sa sensibilité entière, élevé dans son intelligence ». La correspondance entre l'artiste et l'écho qu'il rencontre au sein d'un public à reconstituer et à régénérer passe par la mise en spectacle de son génie, et l'exhaussement de son individualité artistique à hauteur des vérités universelles.

Dans *La Porte héroïque du ciel*, le poète se retrouve à la croisée des chemins dans la position de l'initié. Il est caractérisé par son attitude de refus envers toutes les fausses croyances représentées par la vieille église et la claustration dans l'ipséité. Adoubé par la figure du Christ, l'artiste devient alors le nouveau messie investi d'une mission prosélyte et active à l'égard du peuple. Saint-Pol-Roux développe cette image du poète pèlerin, qui « ne doit s'arrêter que le temps nécessaire au partage de ses victoires »³⁹⁹. En quête perpétuelle, « il gravira des montées et descendra des pentes », image qui symbolise autrement le parcours initiatique nécessaire à la prêtrise artistique, « le plateau central lui servant de court repos au profit des peuples », parcours initiatique ponctué de stations à valeur éducative et révélatrice au peuple. La définition du Magnifique corrobore la fonction sacerdotale de l'artiste, à qui est dévolu le dévoilement du mystère :

Le Magnifique n'a pas pour office de brasser des perles ni, tel un habile manœuvrier, de doubler d'une plaque d'or radieuse encore que chétive un bois médiocre, mais d'évoquer l'excellence captive au sein du Mystère et de la réaliser, de l'accessibiliser par son individuel et charitable Talisman, au bénéfice de l'humanité⁴⁰⁰.

Le refus de voir l'artiste comme un simple illusionniste redouble le refus de faire du théâtre un divertissement, et passe ici par une critique indirecte du mouvement parnassien. L'artiste n'est pas là pour recouvrir de pierreries une réalité qui reste néanmoins sordide, ni pour manipuler vainement « l'or du verbe » afin d'en proposer un

³⁹⁷ Delville. *La Mission de l'art, étude d'esthétique idéaliste*. Op. cit., p. 88.

³⁹⁸ Christian Godin. *La Totalité 4: la totalité réalisée, les arts et la littérature*. Seyssel: Champ Vallon, 1997. P. 468.

³⁹⁹ Cité in : Théophile Briant. *Saint-Pol-Roux*. Jacques Goorma et Alistair Whyte (éd.). Paris: Seghers, 1989. 4ème édition revue et augmentée. [1953]. P. 56.

⁴⁰⁰ Saint-Pol-Roux. « De l'art magnifique ». In: *De l'art magnifique, suivi de Réponses et de Petit traité de déshumanisme*. Limoges: Rougerie, 1978. [1892]. P. 9-17. P. 9.

factice agencement. Il prend la forme d'une clé nécessaire à la compréhension de l'univers. Son parcours initiatique a servi à forger son individualité de telle sorte que celle-ci devienne le vecteur des vérités à délivrer au monde. Herméneute du monde et de ses mystères, le poète offre en une maïeutique essentielle les vérités inaccessibles au commun des mortels.

Dans le texte d'instauration de la Rose+Croix esthétique de Péladan datant de 1894, voici comment le Sâr s'adresse à la communauté d'artiste qu'il entend fonder :

Artiste, tu es prêtre : l'Art est le grand mystère, et lorsque ton effort aboutit au chef-d'œuvre, un rayon du divin descend comme sur un autel. [...]

Artiste, tu es roi : l'Art est l'empire véritable [...]

Artiste, tu es mage : l'Art est le grand miracle et prouve notre immortalité⁴⁰¹.

L'artiste est ici investi de toutes les autorités. Prêtre, il est celui qui permet la révélation du mystère à travers l'art. Roi, il entend régner sur un royaume à redéfinir et à défendre, menacé par la médiocrité du goût et le mercantilisme. Mage, il atteint les dimensions de l'immortel, diffusant à travers les siècles le culte de l'art divin. Reconquérir les territoires perdus de la mysticité et du mystère, redonner au monde la part de mystère que la science essaye de lui arracher, voilà le but de la Rose+Croix esthétique, dont la mission s'apparente à celle des croisades : « Frères de tous les arts, je sonne ici l'appel guerrier ; formons une sainte milice pour le salut de l'idéalité »⁴⁰². Puisque l'aristocratie de naissance est morte, c'est à l'artiste de reconstituer une aristocratie artistique, une « artistocratie ». Les manifestations rosicruciennes, par leur périodicité annuelle, de 1892 à 1897, la volonté d'allier représentations théâtrales, expositions picturales et concerts, traduisent la volonté de créer une véritable fête artistique, dans le but d'arracher l'art à sa fonction strictement divertissante pour en faire une véritable célébration. Il n'est pas contradictoire de voir en Péladan à la fois le partisan d'une élite artistique protégée par les structures occultes de cette simili société secrète et un des plus fervents défenseurs d'un art pour un large public. Si les œuvres présentées lors de ces « Gestes Esthétiques » et lors des Salons ne sont peut-être pas appropriées à la diffusion auprès d'un grand public, si l'excentricité du personnage attire manifestement plus les foules que ce qui est montré, il n'en demeure pas moins que Péladan, un des artistes les plus « médiatisés » de son temps, cherche à redonner à l'art sa fonction commémorative et de rassemblement. Il tente d'ailleurs, au tournant du siècle, par la

⁴⁰¹ Péladan, « Exhortation », in *Péladan. L'Art idéaliste et mystique (Doctrine de l'ordre du salon annuel des Rose+Croix)*. Op. cit., p. 17-22.

⁴⁰² Id., p. 20-21.

réhabilitation des représentations en plein air d'une part, et la décentralisation d'autre part, de trouver une forme théâtrale qui rassemblerait un large public. Passant d'une attitude de repli au sein de sa Société dont il s'est fait le maître à l'humilité d'un disciple de l'Humanité, Péladan cherche à rendre à l'art son universalité, non plus dans la recherche d'une totalité artistique, mais dans celle d'une totalité sociale. La création de la Société de la Rose+Croix, qui n'a de secret que le nom, permet cependant de « sortir du siècle »⁴⁰³, afin de se mettre en position excentrée, seul point de vue adoptable si l'on veut critiquer le milieu auquel on appartient. Les traditions occultes et catholiques sont le cadre nécessaire à la critique autant qu'à la rédemption de la société⁴⁰⁴. Loin d'être une mode ou une posture, la fonction religieuse est essentielle : critique, elle voue le monde moderne et décadent à l'apocalypse et à la destruction ; rédemptrice elle offre à la société les cadres d'une renaissance ou d'une régénération, fondée sur la nécessité de revenir aux sources de la culture, voire de l'humanité, pour en proposer des archétypes compréhensibles par tous.

Jean Da Silva propose une analyse de la Société de la Rose+Croix qui corrobore l'idée que l'art devient un moyen d'action à part entière. Il part du fait qu'un certain nombre de ligues naissent à la même époque que la Société, qui tendent notamment à faire barrage à la licence et à la pornographie. Da Silva estime ainsi que « la Rose+Croix transpose dans la sphère artistique la stratégie de ces ligues qui semblent faire fructifier leurs efforts sur le terreau social ». Il poursuit ainsi son analyse :

L'interaction des champs politiques et artistiques sous la Troisième République contribue à donner une valeur militante et non plus simplement métaphorique à l'usage polémique qui tend à faire de l'art un enjeu idéologique. Les manifestations de la Rose+Croix peuvent faire figure de solution de rechange face au républicanisme conservateur ou libéral des Salons des Champs-Élysées et du Champ de Mars et à l'anarchisme supposé des exposants au Salon des Indépendants⁴⁰⁵.

L'art devient alors un moyen d'action au même titre que l'action politique ou révolutionnaire dans le vaste champ de bataille qu'est devenue la société fin de siècle. Le recours au religieux n'apparaît définitivement pas comme un retrait du social mais bien comme une autre manière de considérer ces questions.

⁴⁰³ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Comment on devient mage*. Op. cit., p. 20.

⁴⁰⁴ Deak. *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. Op. cit., p. 119.

⁴⁰⁵ Jean Da Silva. *Le Salon de la Rose+Croix*. Paris: Editions Syros-Alternatives, 1991. P. 53.

Chapitre III : La rencontre des Jules et des Mages

Introduction

Les hommes cultivés sont dans la culture comme dans l'air qu'ils respirent et il faut quelque grande crise (et la critique qui l'accompagne), pour qu'ils se sentent tenus de transformer la *doxa* en *orthodoxie* ou en *dogme* et de justifier le sacré et les manières consacrées de le cultiver⁴⁰⁶.

La question religieuse, loin de constituer la preuve d'une « dénégalation rassurante du monde social »⁴⁰⁷, paraît au contraire renforcer l'inscription des symbolistes dans leur siècle. Cette question est traitée par le mouvement symboliste en parallèle avec les questionnements propres aux institutions républicaines sur le même sujet. La critique de l'institution religieuse par le monde politique et par le mouvement symboliste n'empêche cependant pas la pérennité d'un sentiment religieux, dont il s'agit de définir les fonctions.

La nécessité pour l'homme de croire en autre chose que la science est avérée par la multiplication des « petites religions » et la résurgence des traditions ésotériques, le plus souvent dégénérées en pratiques occultes, qui opèrent un syncrétisme douteux de traditions diverses. Sociologiquement, les expériences de Madame Blavatsky ou les écrits de Gaïta et de Papus révèlent une forme de pathologie culturelle et, en quelque sorte, une sous-alimentation spirituelle, au sein du confort intellectuel et matériel de la civilisation occidentale. Le recours aux traditions ésotériques témoigne cependant d'une quête spirituelle indéniable qui répond au tout rationnel défendu par la vision scientifique et positiviste du monde. Si l'on en croit René Guénon, théoricien des pratiques initiatiques, cette quête est la réponse à « la destruction de tous les facteurs spirituels et sociaux de cohérence collective »⁴⁰⁸. Pour lui, l'individu est une unité complètement déracinée, dépersonnalisée, interchangeable, sans rattachement, passive. L'État républicain devenant le seul dépositaire de la ferveur collective, il n'est pas capable, s'il exclut comme il l'a fait tout principe religieux, d'unifier la société.

L'éclat des bombes cachant un besoin de rassemblement, l'individualisme symboliste dissimulant une soif du vivre ensemble et du ressentir ensemble, il apparaît que le modèle religieux constitue la structure nécessaire à la cohésion sociale. Michel Winock souligne l'originalité du « cas français » en matière politique⁴⁰⁹. La scission entre l'Église et la République, de religieuse, est devenue proprement politique, entre la

⁴⁰⁶ Bourdieu. *Les Règles de l'art (Genèse et structure du champ littéraire)*. Op. cit., p. 306.

⁴⁰⁷ Id., p. 215.

⁴⁰⁸ René Guénon. *Aperçus sur l'initiation*. Paris: Editions traditionnelles, 1980. P. 32.

⁴⁰⁹ Michel Winock. *La France politique, XIXe-XXe*. Paris: Seuil, Points histoire, 1999. P. 7-15.

Révolution et la crise des inventaires. L'Église catholique a progressivement lié son sort à celui de la Contre-Révolution et la République s'est posée en « contre-Église, avec sa religion propre, sa vérité propre »⁴¹⁰. La laïcité agressive héritée de cette rivalité ressurgit jusqu'à notre époque. Winock souligne que « cette rupture de l'unité spirituelle a hanté tous les penseurs politiques du XIX^e siècle » parce que « pour eux, un régime politique stable, la cohésion sociale, devaient reposer sur une unité spirituelle »⁴¹¹. Si les adeptes du courant contre-révolutionnaire, mais aussi certains hommes politiques de la droite constitutionnelle, jugent que l'unité spirituelle ne peut passer que par le catholicisme, leurs adversaires répondent par l'incompatibilité de cette religion avec le monde moderne et les découvertes scientifiques⁴¹². Cependant, les républicains restent persuadés de la nécessité d'élaborer un « autre ciment spirituel »⁴¹³. Auguste Comte, par exemple, estimant que le Moyen-Âge avait parfaitement réalisé l'harmonie du pouvoir politique et du pouvoir spirituel, considère cette époque comme le modèle d'une époque « organique ». Il s'agit alors pour le père du positivisme, de préparer une nouvelle époque organique, celle de la société industrielle, de l'âge positif. Une nouvelle religion apparaît, celle de l'Humanité. Un besoin similaire peut être décelé dans les courants socialistes, l'espoir du « Grand soir » s'apparentant à une apocalypse et le grand rêve de fraternité humaine trouvant sa réalisation dans le gouvernement par et pour le peuple.

La position des symbolistes à l'égard de la question religieuse et de la défense républicaine de la laïcité est assez complexe. En effet, si ces derniers développent, à l'instar des républicains, un anticléricalisme assez marqué, au nom de la défense de la liberté individuelle, reste qu'ils imputent à la République cet état de désenchantement du monde, de déliquescence de la société et de l'homme. Hostiles aux dogmes et institutions religieuses, les symbolistes sont cependant convaincus, rejoints sur ce point par une grande partie des intellectuels de l'époque à partir des années 1890, que le sentiment religieux est nécessaire à la cohésion d'une nation. Le « retour du sentiment religieux, submergeant la niaiserie politicienne des soi-disant positivistes »⁴¹⁴, s'inscrit bien pour les symbolistes dans une attitude de défense par rapport au désenchantement industriel de l'époque de fer. Là encore, plusieurs tendances peuvent être décelées parmi

⁴¹⁰ Id., p. 9.

⁴¹¹ Id., p. 10.

⁴¹² Cette interprétation fait suite au *Syllabus* de Pie XI « renfermant les principales erreurs de notre temps », datant du 8 décembre 1864, qui inscrit le dogme catholique dans une dynamique à rebours de l'histoire et du progrès.

⁴¹³ Winock. *La France politique, XIXe-XXe*. Op. cit., p. 10.

⁴¹⁴ Mazel. « Les temps héroïques du symbolisme ». Art. cit.

nos auteurs. Il nous incombe de démêler, dans cette religiosité souvent qualifiée de vague, les différentes attitudes des symbolistes. Robichez voit dans la double tentation des symbolistes, « tentés par une anarchie destructrice de toute tradition et par un mysticisme sensible aux séductions du Passé », « l'énigme de cette génération de 1890 », à la fois « révoltée et nostalgique »⁴¹⁵. La perspective religieuse est ici envisagée uniquement en relation avec son usage et ses visées sociales. Etant donnée la complexité du sentiment religieux chez une bonne partie de nos auteurs, la multiplicité de ses représentations et de ses sources, il apparaît difficile, dans le cadre de ce travail, de faire une étude exhaustive de l'ensemble de la question religieuse chez les symbolistes.

Cependant, la nécessité, sinon d'une religion déterminée, du moins du sentiment religieux pour assurer la cohésion nationale, ne semble guère remise en doute en ces temps d'anarchisme, quels que soient la forme et le contenu de ce sentiment. Emile Durkheim, en se penchant en 1894 sur le retour du religieux dans la société, corrobore par sa démarche sociologique l'idée que la question devient de plus en plus prégnante. Cette démarche de destruction / reconstruction qui va de l'anticléricalisme sinon fondateur de la République, du moins valeur fondamentale de cette dernière, à la nécessité de retrouver une certaine spiritualité qui pourrait s'apparenter dans ses formes à une nouvelle religion, rejoint les définitions de l'utopie et de l'idéologie que Ricœur propose. En parlant de l'utopie saint-simonienne, Ricœur explique que « les utopies ont cette caractéristique frappante : elles commencent souvent par une position anticléricale, et même anti-religieuse, et elles s'achèvent en prétendant recréer la religion »⁴¹⁶. Le parcours effectué entre le refus des dogmes et institutions et l'exaltation de l'art comme médiateur du divin, du beau et du vrai, met le mouvement symboliste dans une perspective utopique. Ce dernier cherche à recréer une société dont les arts seraient le ciment, et la beauté la valeur transcendante à laquelle tous aspirent. L'idéologie républicaine cherche elle aussi à « préserver l'identité sociale ». En ce sens, elle épouse la même démarche « intégratrice »⁴¹⁷ que la volonté communautaire des symbolistes, mais ne s'appuie pas sur les mêmes valeurs. L'idéologie de la République se pose la question « des représentations du lien social lui-même », mais n'y apporte pas les mêmes réponses. La démarche républicaine est bien de rendre visible l'idéologie républicaine, notamment la notion de fraternité. Si les républicains et les symbolistes

⁴¹⁵ Robichez. *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les Débuts de l'Œuvre*. Op. cit., p. 225.

⁴¹⁶ Ricœur. *L'Idéologie et l'Utopie*. Op. cit., p. 379.

⁴¹⁷ Id., p. 9.

suivent apparemment le même parcours en matière de spiritualité et de religion, fustigeant et détruisant les dogmes et institutions pour aboutir ensuite à la nostalgie d'une unité spirituelle et à la recréation d'une forme de religiosité, les symbolistes ne partagent cependant pas les solutions républicaines envisagées. En prônant la religion de l'art, ils cherchent à lutter selon leur propre idéologie contre le morcellement social.

Une fois fait table rase de l'institution religieuse catholique, on peut distinguer deux fonctions majeures du sentiment religieux, communes à la mystique républicaine et au renouveau théâtral. Si l'existence d'une « fonction religieuse » est avérée, « organisant, à côté de la parole et de l'outil, notre rapport à la réalité, et constituant le détour par l'invisible en pivot de l'action humaine »⁴¹⁸, alors le sentiment religieux est représenté comme le vecteur de notre relation au monde et constitue pour l'homme la base de la morale et de l'action. La résurgence du sentiment religieux au théâtre est d'abord un principe éducatif, un support à la régénération de l'homme. Sa seconde fonction donne « au groupe le moyen de se fonder », en se confrontant à ce que Marcel Gauchet appelle « l'altérité sacrée » ou bien en « exprimant et instituant à la fois la supériorité de l'être collectif vis-à-vis de ses composantes individuelles »⁴¹⁹. En ce sens, le lien entre religion et société devient un lien constitutif. L'atomisation sociale ne peut se résorber que par un sentiment collectif de l'ordre de la ferveur religieuse. L'objet du culte fait toute la différence entre la mystique républicaine et la religion symboliste de l'art.

⁴¹⁸ Marcel Gauchet. *Le Désenchantement du monde, une histoire politique de la religion*. Paris: Gallimard, NRF, 1985. P. 9.

⁴¹⁹ Ibid.

A.L'anticlérisme symboliste

1. Deux définitions pour un combat

L'ensemble du mouvement symboliste partage avec l'idéologie républicaine une forme d'anticlérisme qui se traduit par la critique des institutions de l'Église. Il n'est pas nouveau de dire que l'anticlérisme appartient en France à l'identité républicaine. Isoler le temporel du spirituel pour préserver les droits de l'État et la liberté de conscience de l'ensemble des citoyens, tel est le principe qui préside à toutes les lois laïques des années 1880 instaurées par Ferry. A l'époque de l'Ordre Moral, les catholiques sont clairement du côté de la contre-Révolution et majoritairement hostiles au régime républicain, et montrent cette hostilité par toute une série de provocations⁴²⁰ dont les Républicains se souviendront. Les revers électoraux des conservateurs en mai 1877 et la démission de Mac Mahon en 1879 mettent fin à l'Ordre Moral, tout en radicalisant les positions républicaines à l'encontre des institutions religieuses⁴²¹. Du célèbre discours anticlérical de Gambetta, le 4 mai 1877, aux lois de séparation de l'Église et de l'État en 1905, il est possible de distinguer plusieurs phases de lutte et de détente.

Entre 1879 et 1885, les tensions se cristallisent autour des questions éducatives. Les lois Ferry visent en effet à défaire l'emprise catholique sur l'éducation : éviction du personnel religieux des universités, décret sur les congrégations non autorisées entraînant l'expulsion des jésuites, laïcisation du personnel éducatif. La guerre entre laïcs et catholiques, entre écoles républicaines et écoles libres, fait la une des journaux et nourrit les débats de l'assemblée. La lutte idéologique entre partisans et opposants de la République se passe maintenant dans la cour des écoles et non plus dans l'antichambre des princes, selon une ligne de partage nettement confessionnelle. L'école est l'enjeu majeur des tenants des deux tendances, puisque c'est là que se jouent précisément l'éducation des masses et le « conditionnement » idéologique des

⁴²⁰ Pendant toute la période de l'Ordre Moral, les provocations catholiques n'ont pas cessé, et accompagnent les velléités de Restauration. Toute une série de pèlerinages et de processions ont ponctué l'année 1873, et ce jusqu'en 1874. De même, le gouvernement décide en juillet 1873 la construction d'un bâtiment expiatoire de la Commune en haut de la butte Montmartre, la Basilique du Sacré Cœur, symbole de l'offensive des catholiques contre le régime républicain. L'année 1873 se termine d'ailleurs sur une tentative ratée de Restauration.

⁴²¹ Voir à ce titre Mona Ozouf. *L'École, l'Église et la République, 1871-1914*. Paris: Armand Colin, Les faits, la presse, l'opinion, 1963.

générations futures. Si les Républicains ont mis un sérieux bémol à leur menée anticléricale à partir de 1885 sur le terrain institutionnel, reste qu'anticléricisme et laïcité sont constitutifs de l'identité républicaine.

Dans l'introduction de *La République anticléricale*⁴²², Jacqueline Lalouette identifie deux formes d'anticléricisme sous la Troisième République : le premier, qu'elle qualifie de « chimiquement pur », vise à isoler le temporel du spirituel pour préserver les droits de l'État et la liberté de conscience de l'ensemble des citoyens. Il correspond à toutes les grandes lois laïques, la laïcité étant par nature anticléricale. Cette première acception est directement issue de la conception des Lumières et de l'idéologie révolutionnaire qui préside aux premiers temps de la République. Dans notre corpus, Schuré et Retté adoptent cette perspective, l'un par le recours à l'anarchie qui ne condamne cependant pas la figure du Christ, l'autre parce que la collusion des pouvoirs entraîne une prépondérance du politique au détriment du religieux. Par contre, cette connivence du pouvoir temporel et du pouvoir spirituel est défendue par Claudel, à la fin de *La Ville* : le rétablissement d'une communauté humaine sur les ruines de la cité n'est effectif, dans les deux versions, qu'au moment de l'alliance du pouvoir temporel incarné par Ivors et du pouvoir spirituel incarné par son père Cœuvre.

La seconde forme d'anticléricisme confine à l'anti-dogmatisme, « prompt à ridiculiser dogmes, croyances, Écritures Saintes et formes de piété, au nom de la raison, du progrès et de la science »⁴²³. Voici comment le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e Siècle* de Pierre Larousse définit dans l'édition de 1876 « l'esprit clérical » :

Il se définit de lui-même : c'est tout simplement la raison bafouée, la lumière du soleil niée, la liberté maudite, le despotisme exalté, le pouvoir civil enfin subordonné au pouvoir religieux. [...] L'esprit clérical, c'est la négation des conquêtes de la science moderne, la haine de la dignité humaine, le retour aux sanglantes ténèbres du Moyen-Âge, en un mot, le contre-pied de la Révolution⁴²⁴.

Cette définition oppose religion et raison. Elle ajoute, par le choix d'un lexique qui évoque la servitude, l'idée que l'esprit clérical contraint d'abord et avant tout à la liberté humaine à tous les niveaux.

⁴²² Jacqueline Lalouette. *La République anticléricale, 19e-20e*. Paris: Seuil, L'univers historique, 2002. P. 9-14.

⁴²³ Id. p.13.

⁴²⁴ Id., p.125.

Dans leurs pièces, les symbolistes critiquent non pas le sentiment religieux, mais les institutions, au nom de la défense de la liberté individuelle⁴²⁵. En ce sens, l'anticléricalisme développé par les symbolistes n'est pas original par rapport à celui des sphères républicaines. Les dogmes, le personnel religieux, et même dans certains cas la parole biblique, ne sont pas épargnés. Légèrement décalé dans le temps par rapport à l'anticléricalisme républicain, puisque l'essentiel des pièces étudiées sont écrites entre 1889 et la fin du siècle, il n'en a pas tout à fait les mêmes caractéristiques. Les républicains veulent séparer de fait les pouvoirs temporels des pouvoirs spirituels et faire de la religion une affaire privée, alors que les symbolistes cherchent à détruire un système religieux qui bride la liberté individuelle, sans pour autant condamner ni le sentiment religieux, ni la nécessité d'en faire le vecteur d'une collectivité librement consentie.

2. Oppression et escroquerie

Les institutions religieuses ne valent, aux yeux des symbolistes, guère mieux que le pouvoir politique. Dans *Les Enfants de Lucifer*, elles constituent, au côté du pouvoir impérial, une force d'oppression des peuples. Dans *La Forêt bruissante* et dans *Axël*, elles partagent avec le pouvoir politique la propension à la corruption par l'argent.

Dans *Les Enfants de Lucifer*, le pouvoir religieux est soumis au pouvoir temporel. La configuration scénique symbolise dès l'ouverture du rideau la structure du pouvoir qui se met en place au sein de la cité de Phosphoros :

*Une place publique à Dionysia, ville d'Asie Mineure. – Au fond, un portique donnant sur la cour du prytanée. A gauche, l'entrée du temple de Bacchus, ombragé de sycomores. A droite, une basilique chrétienne, surmontée d'une croix*⁴²⁶.

Le temple de Bacchus et la basilique, le paganisme et la religion chrétienne, sont mis face à face, symbolisant la lutte traditionnelle de l'ancienne et de la nouvelle religion. Le pouvoir temporel occupe le centre de la scène, et sa présence transforme l'opposition entre l'ancienne et la nouvelle croyance en une alliance pour la conquête du pouvoir

⁴²⁵ Seuls Claudel et Péladan font exception à cette règle. Néanmoins, *Tête d'Or* ne se soumet pas à l'Église, symbolisée par la Princesse, malgré la conversion personnelle de Claudel. Le catholicisme de Claudel ne peut être envisagé que librement consenti. Dans le cas de Péladan, le dogme catholique est toujours associé à un principe initiatique qui en transforme le sens, il n'est accepté qu'au terme d'un cheminement personnel. De plus, on ne peut pas dire que Péladan, comme Villiers d'ailleurs, puisse être considéré comme le plus orthodoxe des catholiques.

⁴²⁶ Schuré. *Les Enfants de Lucifer*. Op. cit., p. 7.

politique. Le Pontife de Dionysos et l'Évêque adoptent exactement la même position, lorsqu'il s'agit de dénoncer la profanation de la statue de l'empereur dans l'enceinte du prytanée :

LE PONTIFE DE DIONYSOS : les ennemis des Dieux sont les ennemis de la Cité. [...] César et le Destin sont des Dieux tout-puissants. Malheur à qui les brave ! Malheur sur Harmonius.

L'ÉVÊQUE : Nous rendons à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu. Béni soit l'empereur qui protège les chrétiens. Les ennemis de l'Empereur sont les ennemis du Christ. Maudits soient les sacrilèges, malheur sur Harmonius !
(39)

Les deux institutions religieuses se rendent au pouvoir temporel, et font de ce dernier le représentant des volontés de Dieu sur terre. Elles deviennent le relais du pouvoir politique. L'alliance du pouvoir temporel, incarné par l'empereur, et des pouvoirs spirituels, n'a d'autre résultat que de vider la religion de son sens : « partout les temples sont muets, les dieux morts, les âmes vides ». Les hommes se fourvoient dans leur croyances et, « chétifs pygmées, [ils] rampent devant leurs idoles d'or ou de fer. César est leur dieu » (21). Si « les sacrements [sont] aux mains des oppresseurs », ils ne servent plus qu'à « écraser les âmes et à tuer les consciences » (86). Le religieux est alors dévoyé par le politique.

L'argent est également un élément de corruption des institutions religieuses. Par la critique de la vénalité de l'Église, certains auteurs rejoignent les critiques anticléricales à l'égard des « escrocs en soutane »⁴²⁷, tout en approfondissant la critique de la prééminence du principe économique sur toute autre valeur.

Dans *La Forêt bruissante*, Jacques Simple rencontre deux fois le Christ. Lors de leur première rencontre, le Christ est crucifié sur « une croix sordide », et représenté comme suit :

Bâillonné d'or, chargé de lourds colliers,
Un homme est cloué là qui semble sommeiller
Et la dérision s'ajoute à sa torture
Car des fientes d'oiseaux souillent sa chevelure
Où s'entremêlent des épines⁴²⁸.

L'image ne peut être plus claire. Le Christ est littéralement « bâillonné » par l'argent. Il ne lui est même plus possible de propager la bonne parole. Le message christique de la douleur, de la souffrance et de l'humilité entre en contradiction avec la richesse de

⁴²⁷ In *La Lanterne*, 4 juillet 1905, cité in Lalouette. *La République anticléricale, 19e-20e*. Op. cit., p. 207.

⁴²⁸ Retté. *La Forêt bruissante*. Op. cit., p. 37.

l'Église. L'arrivée du vieillard rend encore plus explicite l'image de la corruption de l'Église, ravalée au rang de marchande d'« amulettes et [d'] indulgences » (38). Le vieillard, c'est-à-dire le prêtre, et l'argent, loin d'être des médiateurs entre l'homme et la divinité, sont au contraire des écrans qui les séparent et en dévoient les liens. Ce n'est pas la figure christique qui est ici critiquée, mais bien les figures de médiation entre l'homme et le divin⁴²⁹.

Dans *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam, la vénalité de l'Église est également dénoncée à travers les figures de l'Archidiacre et de l'Abbesse. Sara, avant la cérémonie de sa prise de voile, renonce sans un mot à l'ensemble de ses biens. Le discours de l'Archidiacre à ce moment-là révèle la relation qui s'instaure entre le pouvoir spirituel et le pouvoir économique. C'est le legs de Sara qui dissipe « les quelques doutes [...] qui [...] faisaient appréhender autour [d'elle] la présence du malin esprit »⁴³⁰. Seule « l'aumône » faite à l'Église « achève de [la] purifier [...] de tout soupçon de tiédeur » (536). La fortune de Sara suffit à balayer les doutes des représentants de l'institution religieuse. La critique de la vénalité du pouvoir spirituel est relayée par Axël dans « le monde tragique » par une critique du même ordre à l'égard du pouvoir temporel, établissant un parallélisme qui rappelle les critiques du mouvement symboliste à l'égard du champ du politique. Axël récuse l'argument de « l'intérêt de tous » mis en avant par Kaspar pour la restitution du trésor, et dénonce les « princes spoliateurs », attentifs aux seules « exactions de leur bon plaisir », capables « d'extorquer la bénédiction des plèbes en les dépouillant froidement au nom même de leurs intérêts » (615 et suiv.)⁴³¹.

Ainsi, dans ces trois textes, l'Église est mise au même rang que le pouvoir politique. Tous deux partagent la propension à se fourvoyer dans la domination économique. L'institution religieuse, essentiellement catholique ici, déchoit de sa mission spirituelle en tombant dans la mécanique politique, régie par l'argent. Les arguments de l'anticléricalisme républicain sont repris, mais ces textes y ajoutent une autre dimension, en plaçant sur le même plan institutions politiques et institutions religieuses.

⁴²⁹ La figure du Christ revient dans cette pièce, en tant que « dernier des dieux » (p.137), disparaissant pour laisser la place à l'homme.

⁴³⁰ Villiers de l'Isle-Adam. *Axël*. Op. cit., p. 535-536.

⁴³¹ Cette critique de la vénalité du pouvoir politique et du pouvoir religieux s'inscrit d'ailleurs dans le développement de l'image ambiguë du trésor d'Axël, monétaire pour les non initiés, comme Kaspar, symbolique pour le couple de héros.

3. La contrition des corps et des esprits

L'institution religieuse est également considérée comme un lieu d'enfermement et de limitation de l'épanouissement individuel. Cette critique s'élabore autour de la dénonciation d'un double abus : le pouvoir religieux est accusé de restreindre la liberté individuelle des corps et des esprits, en brimant l'élan vital et les potentialités intellectuelles de l'homme.

L'institution ecclésiastique s'oppose à l'élan vital, au principe énergétique, et est présentée comme antinaturelle. Cette énergie est le plus souvent représentée par le désir charnel. Dans *Théodat* de Remy de Gourmont, l'Évêque du même nom est tiraillé entre les affres de la chair, incarnés par sa femme légitime⁴³², et les impératifs de sa fonction, chasteté et célibat. Ce dilemme est posé dans le monologue inaugural de la pièce, dans lequel l'Évêque évoque sa femme qu'il a répudiée. En la nommant « la veuve du vivant », il met en lumière la contradiction inhérente à la vocation religieuse, qui apparaît d'emblée contre-nature⁴³³. Le prêche aux futurs prêtres met en garde contre la nécessité d'être « forts contre la chair, [...] forts contre l'esprit » (19), mais dérive assez vite sur la question du célibat, que Théodat ne juge pas « nécessaire au salut », puisque « la vie chrétienne n'est pas la vie monacale » (25). En faisant choisir à son personnage la vie, après avoir évoqué pour se défendre la voix des conciles et du Pape, les Écritures Saintes, sa fonction épiscopale (35-44 et 48), Gourmont donne la primauté à l'élan vital sur la contrainte religieuse. La consommation de l'acte charnel est posée comme imminente à la fin de la pièce, puisque Théodat « emporte vers le lit, souriante et victorieuse, - la nouvelle Ève » (59). Si l'on ne peut s'empêcher de voir dans la pièce de Gourmont la manifestation d'une flagrante irrévérence à l'égard du catholicisme dans la « chute » de l'Évêque, celle-ci est cependant tempérée par le lien qui l'attache à la femme. Le sacrement du mariage apparaît plus légitime que celui qui le consacra Évêque. La pulsion de vie l'emporte sur la contrainte religieuse⁴³⁴.

C'est surtout à travers l'image récurrente du cloître que la notion d'enfermement est la plus décelable. Le cloître a deux fonctions dans la dramaturgie symboliste : soit il

⁴³² Avant d'être touché par la grâce, converti au catholicisme et fait évêque, Théodat avait pris femme. Comme le statut d'homme marié est incompatible avec la fonction d'évêque, il doit la répudier. L'auteur ajoute, par ce procédé, à la charge de la religion catholique ce qu'il estime être une aberration, c'est-à-dire la privation de la vie sentimentale et sexuelle chez les ecclésiastiques.

⁴³³ Remy de Gourmont. *Théodat*. In: *Œuvres IV*. Paris: Mercure de France, 1932. [1893]. P. 13-14.

⁴³⁴ Ce n'est pas un hasard si *Lilith* est une réécriture de la Genèse dont la charge ironique tient fortement à l'intrusion de la pulsion et de la sexualité dans le récit biblique. Remy de Gourmont. *Lilith*. In: *Œuvres IV*. Paris: Mercure de France, 1932. [1892].

est refuge, et apparaît comme le lieu nécessaire à l'idéalisation de l'amour, soit il est prison. Dans le premier cas, il est le lieu d'aboutissement du parcours héroïque, dans le second cas, il est point de départ d'une fuite. La plupart des cloîtres symbolistes sont peuplés d'« yeux cruels où la Foi ne brûlait qu'en renvoyant la lueur d'une torche de bourreau »⁴³⁵, peuplés de corps mortifiés et d'esprits étriqués. Ceux-là apparaissent comme le contrepoint spatial des lieux utopiques proposés par ailleurs, et entrent dans la droite ligne des critiques à l'égard de l'institution religieuse. Ils sont en quelque sorte l'anti-modèle du principe utopique tel que les symbolistes le définissent⁴³⁶.

L'Âme noire du prieur blanc de Saint-Pol-Roux suit un schéma sensiblement analogue à celui de *Théodat*. L'opposition entre la vénération que les moines vouent à leur prieur mort et la réalité de sa vie, symbolisée par l'opposition chromatique au demeurant assez convenue, montre à quel point la religion est enfermée dans l'apparence et le culte du dogme. La communauté des moines est représentée dans toute son intolérance et son aveuglement. L'expulsion de Bénédict, qui choisit la vie sur les indications de son père, est caractéristique de cet aveuglement et du refus de voir en l'homme ce qui le constitue en être de chair. L'enfermement claustral est redoublé par l'enfermement à l'intérieur du dogme que la structure de la pièce souligne. A la litanie de louanges qui ouvre le texte, adressée à la statue du prieur blanc, correspond à la fin de la pièce l'anathème prononcé à l'encontre du jeune Bénédict, immédiatement suivi d'une autre litanie en faveur du prieur blanc. Pour le spectateur ou le lecteur, la faute des moines est manifeste et la religion passe pour un lieu d'exclusion et de mensonge, la vérité n'ayant pu éclater que dans cet entre-deux de liberté en dehors de la parole dogmatique, dans un dialogue vrai entre deux êtres liés par la nature, le père et le fils naturel. C'est d'ailleurs au nom de cette nature que le prieur blanc exhorte son fils à jouir de la vie et de la femme, « vase de délices », « ange sans ailes », qui « nous aide à conquérir le Paradis, par la caresse pie ou par l'impie morsure qu'il nous apporte »⁴³⁷. Le cloître apparaît ici aussi comme parfaitement contre-nature.

Encore plus qu'une prison pour la chair et les corps, l'Église est une prison pour l'esprit, pliant les volontés et les consciences.

A cet égard, l'exemple de Lucile dans *La Sœur gardienne* de Schuré est particulièrement éclairant : cherchant à se réfugier dans un couvent pour échapper à

⁴³⁵ Villiers de l'Isle-Adam. *Axël*. Op. cit., p. 663.

⁴³⁶ Voir la deuxième partie.

⁴³⁷ Saint-Pol-Roux. *L'Âme noire du prieur blanc (légende)*. In: *Le Tragique dans l'homme, Monodrames II*. Jacques Goorma (éd.). Mortemart: Rougerie, 1984. [1893]. P. 7-72. P. 62.

l'amour incestueux aux yeux des hommes qu'elle porte à son frère⁴³⁸, la jeune fille se trouve en butte à l'exigence sans borne de la supérieure du couvent, pour qui « il faut [toujours] donner plus encore »⁴³⁹. La dépossession est tellement forte que Lucile devient « une ombre désâmée ». La dernière confrontation avec son frère la pousse à ne pas choisir Dieu mais la mort comme principe de délivrance. Lorsque Maurice lui demande si elle veut retourner au cloître, elle répond : « Comment le pourrais-je maintenant ? J'ai vu le fond de la douleur humaine, je suis une affranchie. Ma défense est en moi-même » (286). Si l'institution religieuse est une tentation, voire une solution pour les âmes faibles⁴⁴⁰, elle ne peut en aucun cas satisfaire les âmes héroïques, à la recherche d'un autre type de spiritualité.

Dans *Les Enfants de Lucifer* du même auteur, lorsque Phosphoros revient dans sa cité de Dionysia, le père du désert voit dans son âme toute la révolte en germe du jeune homme. Il lui demande alors de « [se] renier, abdiquer tout désir, [s'] anéantir devant le Christ, ne plus être qu'un instrument dans les mains de dieu »⁴⁴¹. L'homme doit devenir une créature et renoncer à son statut de créateur. Le refus du dogme catholique est alors clairement exprimé par Phosphoros :

Que Jésus revienne en ce monde, j'irai l'écouter sur la montagne et l'adorer sur son calvaire. Mais me soumettre à toi et à ta règle – jamais ! Si je refuse de me courber devant les Olympiens, pourquoi irais-je ramper sous une croix ? Plutôt périr pour l'Eternité plutôt que faire mon salut en mutilant mon âme, et, parce qu'un dieu est mort pour moi, n'aurai-je plus l'audace de vivre ? Tu perds ta peine, vieillard. Tu ne m'asserviras ni à la corde des pénitents ni aux affres de la peur (28).

Ce n'est pas Dieu qui est critiqué ici, puisque la figure christique est dotée d'une valence positive, mais le dogme, que le lexique de la soumission et de la mortification place du côté des forces liberticides. De même, lorsque Cléonice en son cloître avoue au prêtre qu'elle a vu apparaître Lucifer, celui-ci lui promet le destin suivant : « L'humilité profonde, un long repentir, et l'obéissance absolue à mes ordres – oui ! - l'anéantissement de ta volonté – voilà ce qui peut te sauver encore ! » (73). A ces mortifications, Cléonice répond par la fuite, mue par une force vitale plus forte que le

⁴³⁸ Lucile et Maurice de Kernoët sont frère et sœur pour les hommes mais trouvent dans la révélation de leur naissance la justification de leur attirance l'un pour l'autre : ils ne sont ni du même père, ni de la même mère. Cet amour « naturel » apparaît cependant incestueux aux yeux des hommes.

⁴³⁹ Edouard Schuré. *La Soeur gardienne (drame moderne)*. In: *Théâtre de l'âme I*. Paris: Perrin, 1900. [1898]. P. 166-323. P. 271 et suiv.

⁴⁴⁰ Voir à ce titre le récit de Sara à Axël sur la nécessité d'épargner le cloître dans lequel « toute [sa] jeune vie fut détenue », « cette prison sainte », au nom de ceux qui la peuplent et qui ne connaissent pas la véritable liberté. Villiers de l'Isle-Adam. *Axël*. Op. cit., p. 662-664.

⁴⁴¹ Schuré. *Les Enfants de Lucifer*. Op. cit., p. 27.

pouvoir de la religion. Elle quitte le cloître du désert au nom d'un autre Dieu que le Christ : « et ce dieu se nomme Eros, l'Amour créateur et souverain du monde ! » (78). Elle sous-entend que la religion chrétienne n'est pas, telle qu'elle est pratiquée et contrairement à ce que les Ecritures Saintes préconisent, une religion d'amour.

Dans *Axël*, « le monde religieux », sous-titré de manière fort évocatrice « et forcez-les d'entrer », présente l'institution claustrale comme le lieu dans lequel les officiants ont le pouvoir de « plier et violenter – miraculeusement - les consciences et les libertés »⁴⁴². Le représentant de la religion n'est pas vu comme un berger conduisant son troupeau vers le salut mais comme l'inquisiteur soumettant l'impie par la torture. C'est le refus du libre-arbitre de l'homme qui fait le scandale de cette religion. « Te penses-tu libre ? » demande l'Archidiacre à Sara, montrant à quel point il fait peu de cas de la liberté des personnes qu'il cherche à convaincre.

Dans *la Porte héroïque du ciel* de Jules Bois, l'Église est la première étape du parcours initiatique du poète sur la voie de la connaissance de soi et des autres. Elle devient une tentation à surmonter au même titre que le chœur des amantes et des courtisanes, les pouvoirs occultes symbolisés par le mage Apollonius. L'Église est représentée sous les traits d'une femme, Miriam. « Le Dogme et l'Église » sont « l'égoïste et l'effrayée », « femme qui déçoit et qui brise, / O machinale, ô dévoyée ! »⁴⁴³. Elle cherche à attirer le poète dans son « pouvoir obscur qui berce et qui protège », et ajoute que « rien n'est plus doux que la stupidité pour l'âme »⁴⁴⁴, préférant l'apathie de la créature à l'énergie de l'homme de volonté. La volonté de régénération ne peut alors se faire qu'à l'encontre de l'institution religieuse : « Renouveler le monde », c'est « démolir [la] loi [de l'Église] » (Ibid.). Le dialogue entre l'Église et le Poète se termine par un anathème pris symboliquement en charge par le Poète, et non plus par l'institution :

Et comme Jésus-Christ a maudit son église
Qui l'a crucifié de nouveau par traîtrise,
Je te voue à l'occulte mort !
L'on ne te dira plus Miriam, la mère de Dieu ;
L'on te dira, selon la justice et mon vœu,
Lilith, la mère satanique ;
Au lieu de devenir sœur de l'Isis antique,
N'as-tu pas perverti la doctrine de Dieu ? (30)

⁴⁴² Villiers de l'Isle-Adam. *Axël*. Op. cit., p. 557.

⁴⁴³ Bois. *La Porte héroïque du ciel, drame ésotérique*. Op. cit., p. 27.

⁴⁴⁴ Cette expression n'est pas sans rappeler l'argumentaire marxiste qui fait de l'Église « l'opium du peuple ».

L'Église a dévoyé la parole chrétienne. Il ne s'agit pourtant pas de supprimer la vision religieuse du monde. Le traitement positif de la figure du Christ fait apparaître cette distinction. Les symbolistes restent profondément déistes. C'est peut-être en cela qu'ils se séparent des laïques. Les dogmes religieux et l'existence de l'Église telle qu'elle est représentée ici ne sont plus le lieu de la vérité et de la connaissance, mais cela n'exclut pas la défense d'un sentiment religieux d'une autre forme. Mis à part Claudel, l'ensemble des auteurs symbolistes fait entrer l'institution ecclésiale dans un relativisme critique, qui ne la pose plus comme le lieu unique de la révélation.

4. Un relativisme délétère

Si l'Église fait partie dans la plupart des pièces qui y font référence d'un schéma initiatique, elle se trouve de fait placée sur le même plan que d'autres réalités, et perd du même coup sa qualité de vérité absolue. Dans *La Porte héroïque du ciel*, l'auteur n'hésite pas à la placer sur le même plan que les courtisanes, les amantes, ou encore le pouvoir occulte. Il en va de même dans *Axël*, où les personnages résistent à une quadruple tentation : la religion dans « le monde religieux », la politique dans « le monde tragique », l'occultisme dans « le monde occulte », l'amour et le réel dans « le monde passionnel ». C'est également le cas dans *La Forêt bruissante* de Retté, où l'Église est la première institution à laquelle le berger renonce, avant d'être confronté au « Dire des Salamandres », symbole de la volupté et du désir, celui de la vieille fée, porte-parole du mage et du poète représentant le mensonge, celui des thaumaturges, et celui des rois. En plus d'être relativisée en tant qu'instance dominante, devenue une possibilité parmi d'autres en matière de connaissance et de relation avec le monde, la religion est attaquée par les symbolistes dans la lettre même.

La parole biblique ne fait plus figure d'absolu, elle est relativisée par un discours corrosif, ironique. Cette mise en perspective est le corollaire de celle effectuée par le discours scientifique et rationaliste depuis le début du siècle. Le discours évolutionniste s'accorde difficilement avec le discours créationniste. Le conflit entre pouvoir de la science et pouvoir de Dieu est illustré dans *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam, qui fait de l'homme de science l'égal de Dieu, puni dans sa créature pour cette hybridité démesurée. L'émancipation de l'homme face à la parole religieuse lui permet de prendre le statut de créateur à part entière, et de sortir de son statut de simple créature. Si Dieu n'est plus le maître des destinées et l'ordonnateur du monde, alors l'homme

retrouve sa liberté pleine et entière, son énergie, le plein exercice du pouvoir de sa volonté.

Dans *Lilith* de Remy de Gourmont, la parole de Dieu est sujette à parodie. La réécriture de la Genèse remet totalement en cause la crédibilité des Écritures. A ce titre, l'analyse de Sophie Lucet est très éclairante⁴⁴⁵. Le « relativisme de la source biblique » est mis en place par la liste des textes apocryphes qui figurent à la fin du recueil. De plus, la juxtaposition d'un vocabulaire trivial et de la lettre de la Tradition met en péril la validité et le sérieux de la parole biblique. La désertion finale de Dieu, qui laisse le pouvoir à ses valets, figure la déroute de l'autorité divine. La greffe du texte de la Kabbale, qui permet à Adam de s'interroger autrement sur ses origines, illustre l'impossibilité pour l'homme de dire de manière univoque son histoire⁴⁴⁶, dont le texte biblique ne suffit pas à rendre compte.

Cette perte d'univocité permet ainsi au langage de Dieu d'être manipulé. De texte sacré et référence indépassable, il devient simple objet de rhétorique, servant une éloquence alambiquée et sournoise. Dans *Axël*, le discours de l'Archidiacre est truffé d'indices qui nous mettent en garde quant à sa validité et à la véracité de ses arguments. Ce discours est émaillé de citations dont certaines ne sont pas identifiables, comme par exemple : « Mon amour, c'est mon poids », citation qui, extraite du tourbillon des paroles, ne peut manquer de faire sourire. Pour ajouter à la charge, le sermon se révèle verbeux, alambiqué et ampoulé. Dans une phrase comme : « La fruition des œuvres divines et la collaudation de leur infinie équité – qui est la forme même du paradis - seraient incomplètes »⁴⁴⁷, la difficulté lexicale se double de la complexité syntaxique (par l'insertion d'une incise) qui rendent l'énoncé obscur, pour ne pas dire abscons, et donc douteux quant à sa signification. Villiers, pourtant croyant, met dans la bouche du représentant de sa religion des énormités telles que : « ton âme impérissable est composée, d'abord, de matière » (549), ce qui du point de vue catholique, sans être une hérésie, est une bêtise. Le sermon de l'Archidiacre se contredit régulièrement. Il déclare par exemple au seuil de sa longue tirade : « illusion pour illusion, nous gardons celle de Dieu » (531), introduisant dans la foi catholique un illusionnisme étrange et un relativisme des plus étonnants. Mais quelques pages plus loin, après le renoncement de Sara, il proclame : « nous avons l'Autorité », ou encore « stat crux cum volvitur

⁴⁴⁵ Lucet. « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du 19ème siècle ». Op. cit., p. 262-294.

⁴⁴⁶ Gourmont. *Lilith*. Op. cit., p. 81-82.

⁴⁴⁷ Villiers de l'Isle-Adam. *Axël*. Op. cit., p. 549.

orbis »⁴⁴⁸ (558), faisant de sa religion la seule institution valable. Cette mobilité des arguments fait du discours religieux un discours au service de la séduction et de la contrainte, au détriment de la vérité. Plus étonnantes sont ces allégations clairement antichrétiennes que Villiers place dans la bouche de l'Archidiacre, qui empêchent de faire de ce personnage le porte-parole de l'auteur. Lorsqu'il dit à Axël en parlant de Dieu : « à ton tour de Le CRÉER en toi, de tout *l'être* de ta vie » (550), Dieu se retrouve ainsi à la fois créature et créateur de l'homme. Villiers règle ici ses comptes avec l'institution catholique, peut-être en souvenir de l'enfermement qu'il a subi à l'abbaye de Solesmes⁴⁴⁹. Le sermon de l'Archidiacre constitue une véritable charge contre l'institution religieuse, charge paradoxale dans la bouche d'un représentant de la religion, et sous la plume d'un fervent catholique, qui participe de ce relativisme.

A ce relativisme du discours s'ajoute un relativisme temporel. La religion est présentée comme un cadre dépassé de l'humanité, incapable de rendre compte du monde moderne. Le discours de l'Archidiacre est par exemple ponctué de tournures archaïques du type : « point ne le suppose », ou encore « bien est-il vrai qu'en un tel jour » (536 et 539). Dans *La Forêt bruissante*, Jacques Simple constate la fin de l'Église :

Vous, fantômes dont meurt la sombre humanité,
Dieu stupide et toi Christ avec ta face blême,
Effacez-vous parmi vos autels écroulés⁴⁵⁰.

L'avènement du « coq rouge » rend caduque la religion catholique. Les opinions anarchistes de Retté ne sont pas étrangères au développement de cette image de la religion catholique. Même Claudel dans *La Ville* commence par présenter de la religion catholique une image décatie, avant de mettre en scène sa renaissance. Ainsi dans la première version :

IVORS. – [...] est-ce que cette vieille religion demeure encore ?
LE DEUXIÈME. – Ils subsistent au-dessous.
IVORS. – L'avoine pousse dans les bénitiers et l'ortie déborde des tabernacles.
On ne sait pas ce que c'est devenu. On ne sait même pas s'il y a un pape : ils n'ont plus de vieillard, depuis que le dernier
A refermé ses vieux yeux où ses sont reflétés beaucoup de cierges, tel qu'une page fraîche sous la lampe.
[...]

⁴⁴⁸ « La terre continue de tourner mais la croix reste fixe ».

⁴⁴⁹ Villiers, à la suite d'une période de doute sur ses sentiments religieux, a fait deux séjours à Solesmes sur la demande de sa famille, l'un en 1862, l'autre en 1863.

⁴⁵⁰ Retté. *La Forêt bruissante*. Op. cit., p. 12.

LE TROISIÈME. – Une répugnante superstition !
Ils adorent une sorte d'insensé,
Qui a été mis à mort, il y a longtemps⁴⁵¹.

La religion catholique est ainsi présentée comme une institution dépassée, en ruine, qui appartient à un passé révolu. Elle est « devenue ridicule comme une poule » (386).

Cependant, si les symbolistes fustigent les cadres religieux de la religion catholique, ils reconnaissent la nécessité de retrouver, au-delà de cette critique de l'institution, une spiritualité d'un nouveau type. Le sentiment religieux leur apparaît nécessaire dans une double perspective, qui recoupe l'ensemble des inquiétudes fin de siècle en matière de religion et de spiritualité. D'une part, le principe religieux est considéré comme le vecteur d'une possible régénération de l'homme, associé au principe initiatique. D'autre part, il apparaît comme le modèle d'une ferveur communautaire à retrouver, transférée dans le domaine de l'art. La destruction des cadres religieux jugés obsolètes, loin de condamner le sentiment religieux, l'inscrit au contraire dans une dynamique de renouveau. En ce sens, le mouvement symboliste s'inscrit dans la même perspective que les interrogations propres à l'époque sur la nécessité de trouver des modalités de cohésion sociale, par l'éducation publique et par la recherche d'une valeur capable de transcender la communauté nationale.

B. Le sentiment religieux : de la moralité à l'initiation

Les relations politiques entre catholiques et républicains se détendent pendant toute la dernière décennie du XIX^e siècle, avant de se cristalliser de nouveau autour de la question de la séparation de l'Église et de l'État au tout début du XX^e. L'émergence du socialisme rend nécessaire la création d'un camp républicain capable de dépasser les clivages confessionnels. L'ennemi de la République n'est plus pour l'heure du côté des conservateurs partisans de la monarchie ou d'un pouvoir fort, mais du côté du socialisme et du gouvernement du peuple. Ainsi, la dichotomie du paysage politique, qui opposait jusqu'alors républicains et radicaux aux conservateurs catholiques partisans d'une restauration, se déplace sensiblement vers une autre dichotomie, opposant républicains et socialistes.

⁴⁵¹ Claudel. *La Ville*. Op. cit., p. 381. Les répliques sont reprises sensiblement à l'identique dans la seconde version, p.479.

La poussée conservatrice aux élections législatives en 1885 freine les velléités radicales de poursuivre l'offensive contre les institutions religieuses. L'échec de Boulanger éclaire les conservateurs sur l'impossibilité d'une restauration. Peu à peu, les catholiques se détachent de la tradition contre-révolutionnaire, pour s'institutionnaliser et devenir une force politique qui ne place plus la confession en ligne de partage. Le ralliement officiel des catholiques à la République prend effet le 20 février 1892 avec l'encyclique *Inter Sollicitudines*. La détente s'était amorcée de la part des catholiques depuis 1890 grâce à l'initiative du Cardinal Lavignerie à Alger, qui prônait déjà le ralliement. En mars 1893, la création de la Droite Républicaine, dont les membres viennent à la fois de la famille opportuniste de la « République des Jules » et des rangs des catholiques ralliés, entérine l'entrée des catholiques en politique, même si les réticences se feront encore longtemps sentir, notamment lorsqu'il s'agira de confier à un catholique une charge gouvernementale. Mais le Ralliement permet de transposer la lutte sur un plan exclusivement politique, indépendamment des confessions.

La résurgence de l'anticléricalisme de la fin du siècle, qui pousse les républicains alors au pouvoir à mener à terme la séparation de l'Église et de l'État, est plus une politique de diversion pour ne pas mener une politique sociale nécessaire, qu'une véritable lutte menée par idéologie républicaine. La politique du « petit père Combe » réveille des luttes d'un autre temps, afin de masquer celles du présent et les tensions sociales qui secouent la République. Le durcissement de la politique anticléricale à l'aube du XX^e siècle est également une conséquence de l'Affaire Dreyfus. La résurgence d'une opinion néo-royaliste et catholique associée au nationalisme et à l'antiparlementarisme au sein des partis tenants de la tradition réactualise la dichotomie entre les catholiques et les laïques au sein du paysage politique.

Un curieux phénomène se produit pendant cette décennie, relevé non seulement par l'ensemble des historiens de la période mais également par les critiques littéraires, non sans rapport avec la panique provoquée par la vague anarchiste. Le religieux, considéré comme le seul vecteur capable de transmettre un certain nombre de valeurs, notamment morales, effectue un retour en force qui corrobore l'image d'une société en désarroi. La « faillite de la science » est annoncée en 1895 par Brunetière dans la *Revue des Deux Mondes* dans son célèbre article intitulé « Après une visite au Vatican »⁴⁵².

⁴⁵² Ferdinand Brunetière. « Après une visite au Vatican ». *La Revue des Deux Mondes*. Janvier 1895. P. 97-118.

Surgit à la place, de toute part, un renouveau religieux, constaté notamment dans le *Mercur de France* :

A quelque positiviste qui douterait de l'irréductible intensité du sentiment religieux et du phénomène mystique, il ne serait que de signaler cette étrange préoccupation d'un au-delà occulte, ce tourment des regards irrésistiblement fixés sur la nuit du mystère⁴⁵³.

La permanence du sentiment religieux, cette « vieille et jeune chanson », ce « charme asservissant de l'humanité », est ici clairement constatée. Ce sentiment religieux est utilisé dans un premier temps comme vecteur de morale, complément d'éducation. Les symbolistes entrent dans cette problématique en proposant des solutions qui vont de l'utilisation du sentiment religieux à des fins strictement édifiantes, à une dynamique de régénération par l'appel aux religions antiques et au principe initiatique.

1. Réveil religieux

L'école sans Dieu

A l'enthousiasme de la décennie 1880-1890 sur la foi en l'école laïque pour enraciner les idéaux républicains et éduquer la jeunesse de France succède à partir de 1890 un questionnement sur la validité de « l'école sans Dieu ». Rappelons que l'école de la République s'est véritablement fondée contre les enseignements religieux. Voici comment Jules Ferry présentait cette « foi laïque » au moment de la promulgation des lois scolaires :

Lorsque toute la jeunesse française se sera développée, aura grandi sous cette triple étoile de la gratuité, de l'obligation et de la laïcité, nous n'aurons plus rien à craindre des retours du passé, car nous aurons pour nous défendre [...] l'esprit de toutes ces générations nouvelles, de ces jeunes et innombrables réserves de la démocratie républicaine, formées à l'école de la science et de la raison, et qui opposeront à l'esprit rétrograde l'insurmontable obstacle des intelligences libres et des consciences affranchies⁴⁵⁴.

« L'esprit rétrograde » dénoncé ici est bien cette religion dont nous avons pu constater la critique.

⁴⁵³ Victor Charbonnel. « Les mystiques dans la littérature présente ». *Le Mercur de France*. Décembre 1895, janvier, mars et août 1896. P. 318-332, 17-27, 340-355 et 257-275.

⁴⁵⁴ Jean-Marie Mayeur. *Les Débuts de la IIIe République (1871-1898)*. Paris: Seuil, Nouvelle histoire de la France contemporaine, Points histoire, tome 10, 1973. P.112.

Dix ans après l'institution de « l'école sans Dieu » et la définition d'un État détaché du pouvoir spirituel, émerge dans les partis républicains et dans l'ensemble de la société, la question de la légitimité et de la possibilité d'une morale sans Dieu ou sans principe transcendant⁴⁵⁵. L'idée de transformer les valeurs de la morale catholique en valeurs humanistes et laïques⁴⁵⁶ est sérieusement mise à mal par les inquiétudes suscitées par les attentats anarchistes, qui apparaissent comme le symptôme d'une amoralité de plus en plus répandue, la remise en cause du système de représentation s'accompagnant logiquement de la recherche de nouveaux repères.

La question de l'école sans Dieu faisait déjà la une des journaux catholiques dans les années 1880, au moment de l'instauration des lois sur la laïcité de l'enseignement public. Les arguments étaient tous fondés autour de « l'incroyable puissance de dissolution que renferme l'enseignement »⁴⁵⁷ laïque, et de « l'idée que seul le sentiment religieux est capable de soutenir l'ordre social »⁴⁵⁸. Ces questionnements prennent une tournure nettement plus radicale au moment de la vague d'attentats anarchistes. Les journaux conservateurs imputent, en un raccourci partisan, l'apparition de l'anarchisme aux dégâts causés par l'école laïque dans les consciences, faisant de « l'école sans Dieu » le réservoir d'une « génération d'athées » propre à favoriser la multiplication des « anarchistes, praticiens de la propagande par le fait »⁴⁵⁹. Le souffle des bombes amène ainsi « l'esprit nouveau »⁴⁶⁰, qui marque un retour au sentiment religieux, jugé seul capable de moraliser le peuple.

⁴⁵⁵ Voir Lalouette. *La République anticléricale, 19e-20e*. Op. cit. Voir plus particulièrement le chapitre intitulé « Libérer la morale », p. 142-160.

⁴⁵⁶ Auguste Comte par exemple, dans ses *Cours de philosophie positive*, explique que la morale républicaine est supérieure à la morale catholique non pas parce qu'elle concerne une partie de l'humanité à la recherche de son salut individuel, mais parce qu'elle se soucie du plus grand nombre. La religion catholique n'est pas ouverte au monde, mais refermée sur elle-même, aspirant à un hypothétique bonheur céleste au lieu de le construire sur la terre :

« Quand une véritable éducation aura convenablement familiarisé les esprits modernes avec les notions de solidarité et de perpétuité que suggère spontanément, en tant de cas, la contemplation positive de l'évolution sociale, on sentira profondément l'intime supériorité morale d'une philosophie qui rattache directement chacun de nous à l'existence totale de l'humanité, envisagée dans l'ensemble des temps et des lieux : la religion, au contraire, ne pouvait, au fond, reconnaître que des individus passagèrement réunis, tous absorbés par une destination purement personnelle, et dont la vaine association finale, vaguement reléguée au ciel, ne devait offrir à l'imagination humaine qu'un type radicalement stérile, faute d'aucun but saisissable. » (cité in Lalouette. *La République anticléricale, 19e-20e*. Op. cit., p. 146).

L'observation scientifique de la société et le spectacle de son évolution progressive permettent de remplacer la religion par une philosophie de l'humanité à caractère universel.

⁴⁵⁷ *L'Univers*, 27 janvier 1882, cité in Ozouf. *L'École, l'Église et la République, 1871-1914*. Op. cit., p. 81.

⁴⁵⁸ Id., p. 185.

⁴⁵⁹ *La Concorde*, 24 avril 1892, cité in Ozouf. *L'École, l'Église et la République, 1871-1914*. Op. cit., p. 184-185.

⁴⁶⁰ Id., p. 188-190.

Ces questionnements trouvent un écho chez le plus conservateur de nos auteurs. Que l'école laïque soit la cause de l'explosion anarchique de la société, voilà qui ne fait aucun doute pour Péladan :

On arrache les crucifix sous l'œil stupéfait des enfants, dans les écoles de Paris, et quinze ans après, l'anarchiste a surgi, non plus déclamateur incohérent, mais chimiste redoutable, si redoutable que l'effroi dure encore, et qu'il a fallu une boîte à sardine explosive, pour que les gouvernants se demandassent, si les vieilles traditions valaient encore la peine d'être conservées⁴⁶¹.

Péladan instaure ici un lien logique entre l'éducation laïque et la désocialisation d'une certaine partie du peuple. Ses raccourcis sont éloquentes : « quatorze ans après la laïcisation, la dynamite fait son apparition, comme opinion »⁴⁶².

La religion des symbolistes

Les attaques féroces que nous avons relevées au début de ce chapitre à l'encontre des institutions religieuses n'empêchent pas la quasi totalité du mouvement symboliste de faire preuve, de manière plus ou moins orthodoxe, sinon d'un catholicisme pur, du moins d'un christianisme plus ou moins vague.

Les convictions catholiques de Villiers de l'Isle-Adam et de Péladan ne sont pas le fruit d'une conversion, mais le produit d'une éducation traditionnelle et familiale. Même si leur catholicisme est traversé de multiples influences (idéalistes, orientales, occultes) il n'en demeure pas moins que ces deux auteurs restent fidèles à la religion de leur enfance. Villiers a longtemps douté de sa foi, et son anticléricalisme constitue une réponse à l'enfermement plus ou moins subi par deux fois à l'abbaye de Solesmes, sur les instances de sa famille. Il est de plus difficile à l'écrivain de concilier hégélianisme et catholicisme. Le syncrétisme - que l'on pourrait qualifier de sentimental - de Villiers s'accorde mal avec la stricte doctrine catholique. Quant à Péladan, sa ferveur religieuse le pousse à faire des civilisations antérieures au christianisme des manifestations primitives et annonciatrices de la religion catholique. Il fait par exemple du Tau dans *Babylone*⁴⁶³ une préfiguration de la croix chrétienne et la mort du Sar Mérodack s'achève en apothéose chrétienne. Sa confrérie artistique sous l'égide de la Rose+Croix ne fait qu'ajouter à sa conception chrétienne de l'art, faisant des artistes de véritables

⁴⁶¹ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le livre du sceptre*. Op. cit., p. 27.

⁴⁶² Id., p. 264.

⁴⁶³ Joséphin Péladan. *Babylone, tragédie wagnérienne en quatre actes*. Paris: Chamuel, 1895. [1893]. P. 77 et suiv.

croisés des temps modernes. Cette fusion entre les mythes et croyances antiques d'une part et le christianisme d'autre part se retrouve également chez Bois et chez Schuré, dont le biographe souligne les tendances panthéistes, universelles et théosophiques⁴⁶⁴.

Le catholicisme de Claudel est en revanche pur de tout mélange. Il se convertit en 1886 le soir de Noël à Notre-Dame, pour devenir progressivement un fervent catholique, respectueux des dogmes et des Écritures, vouant sa vie à l'étude de cette religion. Ses œuvres théâtrales reflètent le parcours de sa conversion. Si les deux versions de *Tête d'Or*, en 1889 et 1894, ne se soldent pas par une reconstruction de type religieux, l'infléchissement catholique se fait sentir dans les deux versions de *La Ville* en 1893 et 1898, par la restauration d'un pouvoir spirituel aux côtés du pouvoir temporel. Les deux versions de *La Jeune Fille Violaine* en 1892 et 1901 mettent en scène le sacrifice chrétien de l'héroïne éponyme. La deuxième version propose une régénération de l'institution catholique par la construction architecturale d'une nouvelle église. Cette pièce trouve dans *L'Annonce faite à Marie*, en 1911, son point d'aboutissement au plus proche des dogmes catholiques.

Retté suit une évolution religieuse analogue à celle de Claudel en passant de la révolte anarchiste de sa jeunesse à la conversion en 1906. Sa soif de religiosité passe d'abord par une période panthéiste, associée à la naissance d'une nouvelle école littéraire, le naturisme. Ses tendances anarchistes s'estompent à l'aube du XX^e siècle, et après un bref passage par le socialisme, il finit par se convertir en 1906, reniant comme des folies de jeunesse les tendances anarchisantes qui lui avaient fait tenir de violents propos anticléricaux et anti-catholiques.

Dujardin estime qu'« entre les religions, la meilleure est la religion chrétienne »⁴⁶⁵, et se déclare ouvertement catholique : « puisque nous vivons, les catholiques, pour le scandale des nations »⁴⁶⁶. On peut supposer que Hérold est également chrétien, comme le suggère le propos des *Images tendres et merveilleuses*, qui développe une esthétique hagiographique indéniable en proposant de petits récits de vies de saintes.

Enfin, Saint-Pol-Roux et Maeterlinck sont manifestement déistes, sans qu'on sache réellement de quelle nature est leur dieu. Il est évident que Dieu existe dans l'univers de Maeterlinck, mais il n'est pas explicitement désigné comme le dieu

⁴⁶⁴ Alain Mercier. *Edouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe*. Paris: Champion, 1980. Thèse présentée à l'Université de Paris X, le 20 février 1971. P. 203.

⁴⁶⁵ Edouard Dujardin. « Les œuvres théoriques de Richard Wagner ». *La Revue wagnérienne*. Avril 1885. P. 62-74.

⁴⁶⁶ Dujardin. « Considérations sur l'art wagnérien ». Art. cit.

chrétien, quoique le titre de son essai *Le Trésor des humbles* laisse à penser qu'il s'agit de la religion de l'humilité par excellence, c'est-à-dire la religion chrétienne. Mais il n'y a nulle trace de sacrifice ou de péché originel dans la pensée de l'auteur belge. Quant à Saint-Pol-Roux, on ne peut pas davantage définir la nature de ce divin qui traverse indéniablement toute son œuvre.

2. Le néo-catholicisme au théâtre

« *La destination morale de l'art* »⁴⁶⁷

Les petites revues soulignent la naissance, à partir des années 1890, de ce qu'elles appellent le « théâtre néo-chrétien », caractérisé par des « [...] tendances idéalistes d'une religiosité vague, très mal définie, et souvent plus voisine d'un platonisme artistique que d'un christianisme convaincu »⁴⁶⁸. Si effectivement les doctrines catholiques qui y sont représentées ne semblent pas toujours très orthodoxes, le cadre thématique et le personnel dramatique de ces pièces sont néanmoins empruntés pour une grande part à la religion chrétienne. La fonction de ce théâtre est d'abord et avant tout l'édification. Le recours au religieux tente de pallier ce déficit de morale dont l'école sans Dieu est tenue pour responsable, en un temps où le peuple ne va guère qu'aux spectacles de cabaret ou de revues. Voici comment le phénomène est analysé dans la très traditionnelle *Revue d'art dramatique* en 1897 :

C'est devenu tout doucement *une mode* : tous les ans, dans la quinzaine qui précède Pâques, les théâtres du boulevard se vouent à *l'édification des foules*. Directeurs, auteurs, acteurs, font concurrence aux prêtres. Louable émulation. Les actionnaires y gagnent des dividendes, la religion des amateurs, et l'art dramatique un genre nouveau. A vrai dire, le plus clair profit, c'est le dernier et c'est du reste le seul qui nous intéresse. En cinq ans, un genre nouveau s'est institué⁴⁶⁹.

« L'édification des foules » : voilà le maître mot de ces drames néo-chrétiens qui fleurissent sur les boulevards de Paris. Le théâtre, de divertissement, se fait apologue, vecteur de valeurs qui font défaut à la société fin de siècle. Il ne s'agit plus de faire rire ou pleurer les foules, il s'agit de leur démontrer la nécessité d'un bon sentiment et d'une morale juste. L'apparition de ce théâtre d'édification va de pair avec les

⁴⁶⁷ Dujardin. « Les œuvres théoriques de Richard Wagner ». Art. cit.

⁴⁶⁸ Paul Berret. « Le théâtre néo-chrétien ». *Revue d'art dramatique*. Avril 1893. P. 1-19.

⁴⁶⁹ Philippe Malpy. « Chronique du théâtre littéraire ». *Revue d'art dramatique*. Mai 1897. P. 516.

questionnements sur les modalités d'un théâtre populaire. Le théâtre néo-chrétien est une des solutions envisagées pour l'éducation du peuple. Il remplace en quelque sorte une religion défaillante.

Le chroniqueur retrace ensuite l'histoire du drame néo-chrétien, faisant remonter son apparition aux alentours de 1888. C'est *L'Amante du Christ* de Rodolphe Darzens, joué au Théâtre Libre en 1888, qui donne le coup d'envoi de cet engouement. En avril 1890, Edmond Haraucourt fait lire au Cirque d'Hiver son mystère de la Passion, repris l'année suivante au Théâtre d'Application. *L'Enfant Jésus*, mystère en cinq tableaux de Charles Grandmougin en 1892, *La Samaritaine*, évangile en trois tableaux d'Edmond Rostand en 1897, *Joseph d'Arimathée*, drame de Gabriel Trarieux en 1898, sont autant d'exemples de néo-mystères. De même, les « petits mystères »⁴⁷⁰ participent de cette vogue. Au théâtre de marionnettes d'Henri Signoret et de Maurice Bouchor se joue fin 1890 puis en 1892 *Le Mystère de la Nativité*, spectacle à portée édifiante et morale. Au Chat Noir, on donne *La Marche à l'étoile* plus de 500 fois entre 1890 et 1897.

Les catholiques voient dans cet engouement une mystification. Villiers est par exemple scandalisé par l'apparition de « monseigneur Jésus-Christ sur les planches »⁴⁷¹ dans *L'Amante du Christ* de Darzens. La critique porte aux nues la représentation de ce mystère au Théâtre Libre, alors que Villiers n'y voit que blasphème. D'une plume ironique, il donne une lecture à rebours de la pièce et la critique n'en est que plus décapante. Glosant sur « "un effet" de recueillement [et] une impression "profonde" » causée par l'arrivée du Christ sur la scène, il met dans le même sac « israélites et chrétiens » qui « ont ressenti [...] cette *qualité* de respect signifiant qu'on trouvait Notre-Seigneur très bien, très impressionnant, très raisonnable, très sympathique, et que l'on était de son avis ». Il commente amèrement les scènes de réconciliation et d'effusion auxquelles la pièce donne lieu, notamment entre juifs et chrétiens, comme un « miraculeux dénouement ». Il redoute l'invasion des « fantaisies mélo-évangéliques ». Enfin, il s'acharne sur le choix même de théâtraliser un passage de l'Évangile. Si Darzens est un fervent « catholique, apostolique et romain », Villiers conçoit difficilement qu'un homme aussi pieux et aussi respectueux de sa religion fasse d'une part préfacier son livre par un juif, et d'autre part transpose sur scène un passage de

⁴⁷⁰ C'est ainsi que Sophie Lucet appelle ces drames néo-chrétiens montés dans de petites formes comme le théâtre de marionnettes. Lucet. « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du 19ème siècle ». Op. cit. Voir « Les petits mystères », p. 221-265.

⁴⁷¹ Auguste Villiers de l'Isle-Adam. « Monseigneur Jésus-Christ sur les planches ». In: *Chez les passants, Œuvres Complètes II*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex, et al. (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. [15 décembre 1888]. P. 416-422.

l'Évangile dont il est interdit de modifier ne serait-ce qu'une virgule. La lecture parallèle qu'effectue Villiers de la piéce et de l'Évangile ne sauve pas la piéce. Elle en fait au contraire ressortir tous les travers et toutes les hérésies. Si Villiers conclut sa chronique par une note plus nuancée, à la fois par amitié pour son « frère en christianisme », mais également au regard de ses propres manipulations des textes sacrés, il n'en demeure pas moins qu'il condamne la piéce dans son principe même, en ce qu'elle théâtralise la parole sacrée. Cependant, quelques auteurs symbolistes se laissent aller à cette mode et utilisent la forme dramatique pour proposer une intrigue à visée édifiante dans un cadre sinon strictement catholique, du moins indéniablement chrétien.

L'association de l'art et de la morale⁴⁷², pour des auteurs profondément wagnériens comme Dujardin, est héritée de l'œuvre du maître. « La destination morale de l'art »⁴⁷³ est indéniable, et la plus belle illustration en est pour lui le festival de Bayreuth, lieu d'un « nouvellement moral », théâtre « par qui le peuple était instruit »⁴⁷⁴. Pour Péladan, l'association du principe esthétique et du principe moral est nécessaire tout autant que légitime :

C'est une conséquence fatale du mouvement anti-religieux que la morale reflue vers l'art et s'associe à lui. [...]. L'esthétique jusqu'ici ésotérique se démocratise et succède à la dévotion qui s'éteint : le scepticisme du théâtre contemporain ne correspond plus à l'âme collective. On arrive à considérer le chef d'œuvre comme un aliment moral⁴⁷⁵.

Comme le souligne Sophie Lucet, « l'idée de Péladan, profondément catholique et réactionnaire, était [...] celle d'une régénération religieuse et morale indissociable d'une formulation esthétique »⁴⁷⁶. Ainsi, puisque l'Église faillit à la moralisation du peuple, c'est l'art qui devra reprendre le flambeau de l'éthique. Dans un article légèrement postérieur à notre époque, Péladan insiste sur le fait que « le théâtre, à une époque où la bourgeoisie va seule à l'église, hérite d'une faculté enseignante et purificatrice »⁴⁷⁷.

⁴⁷² Cette alliance du théâtre et de la morale était une des idées phares des conceptions théâtrales de Diderot : « toute action dramatique [est] un objet moral ». Diderot. *Paradoxe sur le comédien, suivi de Entretien sur le fils naturel*. Paris: Garnier-Flammarion, 1981. P. 78.

⁴⁷³ Dujardin. « Les œuvres théoriques de Richard Wagner ». Art. cit.

⁴⁷⁴ Edouard Dujardin. « Bayreuth ». *La Revue wagnérienne*. Juin-août 1885. P. 136-142 et 206-210.

⁴⁷⁵ Joséphin Péladan. « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) ». *La Revue bleue*. 5 mars 1904. P. 305-308. Ce texte est reproduit en annexe.

⁴⁷⁶ Lucet. « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du 19ème siècle ». Op. cit., p. 419.

⁴⁷⁷ Joséphin Péladan. « La renaissance de la tragédie : d'Orange à Champigny ». *La Revue bleue*. 22 juillet 1905. P. 109-111.

L'œuvre d'art doit absolument nécessiter « un haussement moral chez le spectateur »⁴⁷⁸. L'esthétique, pour servir une visée populaire, doit être au service de l'éthique. A cette condition seulement, un théâtre à visée sociale sera possible.

Les « petits mystères » de André-Ferdinand Hérold

Les pièces de André-Ferdinand Hérold, *Images tendres et merveilleuses*, s'inscrivent dans cette logique de renouveau chrétien, par leur caractère hagiographique. Ces « petits mystères » ont une visée édifiante manifeste et aspirent, par la simplicité de leur forme, de leur structure et la composition du personnel dramatique, à une vocation populaire, même si ces pièces n'ont, à notre connaissance, pas été jouées. Dans ces pièces, la vocation religieuse n'est pas une étape à franchir ni à rejeter, mais bien le but du parcours initiatique dans lequel s'engagent les héros. Cette vocation permet l'épanouissement d'une vision idéaliste des rapports de l'homme et du monde.

La Joie de Maguelonne et *La Légende de Sainte Libérata* s'apparentent à l'esthétique de la légende dorée et mènent toutes les deux leur personnage vers le martyr.

Dans *La Joie de Maguelonne*⁴⁷⁹, écrit en 1890-1891, l'héroïne, rejetée par son amant qui préfère l'action à l'amour, embrasse la vocation religieuse et se convertit à l'amour mystique. Parallèlement, Pierre court le monde et se fourvoie dans l'amour charnel. La confusion entre amour charnel et amour divin est présente dès le début de la pièce, et marque le caractère extrêmement mystique de ces petites moralités. Maguelonne marche « vers le Héros d'amour », « vers le Rêve et vers la Joie et vers l'Amour ». On ne sait si elle désigne ainsi le Christ ou l'Homme. Après une période de découragement et de doute, Maguelonne renaît, capable de ressentir l'imminence des « jours de joie et d'harmonie » après la déception de la terre. Le rêve récurrent du chevalier s'est transformé. A l'armure rouge du chevalier de la forêt qui l'a délaissée pour les plaisirs de la guerre et de la chair, se substitue une « armure d'or » qui désigne alors clairement le Christ, et la transfiguration de l'amour terrestre en amour spirituel et mystique. A cette renaissance correspond la mort de Maguelonne, en un renversement finalement assez fréquent dans l'esthétique symboliste. La vie réelle se trouve au-delà

⁴⁷⁸ Péladan. *L'Art idéaliste et mystique (Doctrine de l'ordre du salon annuel des Rose+Croix)*. Op. cit., p.220.

⁴⁷⁹ André-Ferdinand Hérold. *La Joie de Maguelonne*. In: *Images tendres et merveilleuses*. Paris: Mercure de France, 1897. [1890].

de la mort. La fin de la pièce effectue un parallèle entre l'agonie de Maguelonne et celle de Pierre. Le chevalier renonce à sa vie guerrière pour embrasser l'amour divin en un long repentir dont seule la femme morte et sacrifiée sera l'issue. L'image de la femme en « messagère » de l'au-delà et pourvoyeuse de salut pour l'homme est aussi un classique de l'esthétique symboliste. Les amants mystiques deviennent alors, transformés en cygnes, les symboles d'une vie parfaite vécue dans l'au-delà.

Le même schéma apparaît dans *La Légende de Sainte Liberata*⁴⁸⁰ qui date de 1888. La jeune fille, martyre du pouvoir terrestre, est transfigurée à l'heure de la mort et offre à son persécuteur la joie de la conversion. Si la pièce s'ouvre sur une jeune femme en prière implorant le Christ de lui accorder une mort pure de tout péché charnel, elle reprend ensuite le schéma de *La Joie de Maguelonne* : la jeune femme se retrouve elle aussi confrontée à la tentation de l'amour physique. Les arguments qu'elle oppose au prince venu la séduire sont tous des arguments tirés de la morale chrétienne. Aux compliments sur son corps, elle répond par l'évocation baroque du corps mort mangé de vers, symbole de la vanité de la vie humaine. A l'évocation de sa beauté divine, comparable à celle de Junon, elle répond par l'humilité devant Dieu. A la tentation du bonheur, elle oppose les desseins parfois cruels et impénétrables de Dieu. Lorsque le Prince évoque ses biens et ses richesses, elle refuse au nom de la vanité des biens terrestres. Devant l'idolâtrie que le prince lui témoigne, elle le met en garde contre la punition divine, et devant les promesses de sensualité et de jouissance, elle se réfugie dans l'humiliation de la prière. La transfiguration de la jeune fille en sainte amène l'aveuglement du Prince, condamné à la nuit. Alors que Liberata devient martyre de la religion chrétienne, elle demande au Christ le pardon pour l'incroyant, qui recouvre symboliquement la vue et promet de faire œuvre de prosélytisme.

Dans *Floriane et Persigant*⁴⁸¹, en 1893, le schéma est inversé : l'homme vient convertir la femme. La confrontation entre la magicienne et le chrétien propose la représentation allégorique de la confrontation de deux visions du monde : la magicienne représente le pouvoir que l'homme acquiert sur le monde par la science et la connaissance, le chrétien incarne l'appréhension religieuse du monde, fondée sur la croyance et la foi, acceptant de ne pas tout maîtriser. La pièce se termine par le triomphe de l'authenticité chrétienne sur l'artifice de la magie, et Floriane rejoint par là la grande

⁴⁸⁰ André-Ferdinand Hérold. *La Légende de Sainte Liberata*. In: *Images tendres et merveilleuses*. Paris: Mercure de France, 1897. [1889].

⁴⁸¹ André-Ferdinand Hérold. *Floriane et Persigant*. In: *Images tendres et merveilleuses*. Paris: Mercure de France, 1897. [1893].

figure du sorcier de Menlo Park, vaincue par un mystère qui la dépasse. « L'orgueilleuse souveraine » devient « l'humble servante » par l'expérience de l'amour (109 et 119). *Floriane et Persigant* dit cette « faillite de la science » et consacre le retour de la pensée religieuse au détriment de la pensée scientifique.

Ces petites pièces accentuent leur visée éducative par leur structure simple et manichéenne qui s'apparente au conte de fées. La visée édifiante en est alors renforcée. Toutes ces pièces s'ouvrent sur la rêverie d'un personnage. Maguelonne, le père de la fée des Ondes, Floriane, Irène, Liberata sont tous plongés dans la rêverie à l'ouverture de la pièce, c'est-à-dire dans un état de disponibilité, de vacuité mentale. L'errance de l'esprit propre à l'état de rêve symboliserait alors la vacuité laissée par le vide métaphysique de la fin de la religion et de la mort de Dieu. Tous ces personnages semblent attendre quelque chose, et leur attente est comblée par le sentiment religieux, l'appel mystique et l'accession à une foi sans faille qui mène au martyre. Les structures des pièces s'apparentent toutes à un parcours initiatique qui mène à la foi.

La Joie de Maguelonne s'ouvre sur les rêveries d'une jeune fille qui soupire après l'amour. Cette attente est accompagnée des chants de deux chœurs⁴⁸², celui des jeunes filles et celui des jeunes hommes. L'éveil à l'amour et l'appel sentimental se transforment en parcours initiatique, dont le passage obligé est la forêt, comme dans bon nombre de contes. Celle-ci devient le lieu de l'initiation et de la transformation. La « forêt de lumière » dont « les arbres de victoire / s'illumineront pour [l']arrivée » (18) de Maguelonne. La forêt est le lieu de la révélation, elle devient « forêt d'amour » (19). Lieu de la découverte et de la révélation, la forêt est aussi le lieu du mystère, peuplée de ces « esprits de la forêt » (20) qui constituent le personnel traditionnel des contes. La rencontre entre la jeune fille et le chevalier se fait sur le mode de la révélation, l'émerveillement réciproque qu'ils éprouvent à la vue l'un de l'autre en signe l'intensité. Le sommeil soudain de Maguelonne, tout en rappelant les profonds sommeils de toutes les belles au bois dormant, appuie d'un point de vue symbolique l'abandon confiant de Maguelonne à son chevalier. Le dilemme du Chevalier de Maguelonne entre amour et action guerrière nous renvoie également à l'univers de l'amour courtois.

Dans *Floriane et Persigant*, la pièce s'ouvre comme un conte de fées sur le personnage d'une princesse, Floriane, qui paye de son mépris tous les prétendants qui se

⁴⁸² Hérold. *La Joie de Maguelonne*. Op. cit., p. 15.

sont offerts à elle⁴⁸³. L'interdit de l'amour venant du père, il est possible de déceler un schéma psychanalytique sous-jacent qui rapprocherait la pièce de la structure profonde des contes de fées.

Dans *La Fée des Ondes*⁴⁸⁴, le personnage éponyme est une princesse noyée parce qu'elle a trop joui des tentations terrestres, engloutie dans sa ville de débauche. La jeune fille a tous les attributs de la sirène, et renvoie encore une fois à un personnel propre au conte de fées. L'engloutissement de la ville, dont les habitants poursuivent dans le monde aquatique le sabbat infernal, l'identifie d'un point de vue spatial et thématique à l'enfer.

Ainsi, ces *Images tendres et merveilleuses* sont autant de vignettes simples et édifiantes et s'apparentent à des images d'Épinal de la religion chrétienne. Mêlant édification et idéalisme, ces représentations mettent la religion en scène, en en faisant le lieu le plus approprié au développement de l'idéalisme symboliste. C'est bien la foi, l'élan mystique, qui permet au corps de se détacher des contingences terrestres pour plonger dans le rêve divin.

La réhabilitation des institutions et des dogmes catholiques

Polti et Claudel se lancent quant à eux dans la réhabilitation théâtrale des institutions et des dogmes catholiques, tout en gardant cette visée édifiante. La mise en scène du miracle sur la scène, déjà présente dans *La Légende de Sainte Liberata*, ajoute une dimension spectaculaire à cette réhabilitation.

Présenté comme un « Miracle en douze vitraux », *Les Cuirs de Bœuf* de Polti, publié en 1899, joue avec l'esthétique de l'image pieuse, et fait référence au genre médiéval du même nom, dont il reprend le schéma dramatique : un grand pécheur (ici trois) se repent et fait appel à la miséricorde de Dieu pour absoudre ses péchés. Il ajoute à la visée édifiante une réflexion sur les prérogatives de l'Église sur l'État. Plus tardif que les petits mystères de Hérold, il est plus imprégné des luttes du temps et réactive le vieux débat qui oppose cléricaux et laïques, dans une réflexion sur le pouvoir. De plus, l'idéalisme disparaît de la pièce de Polti, au profit d'une orthodoxie catholique fondée sur deux critères : la présence de l'autorité religieuse en la personne du Pape et des

⁴⁸³ Hérold. *Floriane et Persigant*. Op. cit., p. 103.

⁴⁸⁴ André-Ferdinand Hérold. *La Fée des ondes*. In: *Images tendres et merveilleuses*. Paris: Mercure de France, 1897.

Cardinaux et l'importance du sacrifice, qui rappelle les martyres de Hérold et que nous retrouvons dans *La Jeune Fille Violaine* de Claudel.

La mise en espace particulière de ce miracle fait référence au genre pictural du retable médiéval. La scène est séparée en trois espaces en forme d'ogives, elles-mêmes contenues dans une ogive plus grande. Chaque partie du triptyque est surmontée de vitraux. Au découpage traditionnel de la pièce en actes et en scènes se surimpose un découpage en « vitraux », qui correspondent à autant de tableaux. Cette mention accentue le caractère pictural de la pièce. L'ouverture de la pièce relate l'adultère entre la mère et le fils, qui aboutit à la naissance d'une petite fille. Le point de départ de ces trois protagonistes est la volonté d'expiation leur péché, l'inceste pour le fils et la mère, le péché originel symbolisé par la fille. Ne supportant plus le poids de la culpabilité, la famille se présente devant le jugement du pouvoir temporel et spirituel, incarné par le « Cardinal » et le Pape d'un côté, « l'impérial » de l'autre. La pièce opère alors un curieux télescopage entre l'histoire privée de cette famille pécheresse et l'histoire de l'Occident. En effet, la supplique de la famille prend place dans un plus vaste débat sur la nécessité ou non d'entrer en Croisade. La demande d'expiation s'accompagne ainsi d'un débat sur les prérogatives du pouvoir spirituel sur le pouvoir temporel, sur le terrain de la justice. Ce débat débouche sur la nécessité de préserver le pouvoir de l'Église face au pouvoir temporel, exprimée par le Guelfe : « Refuse ces victimes à César, ô Pape. Et délivre-nous, avec elles, des chaînes d'airain de l'antiquité tant païenne que judaïque ! »⁴⁸⁵. Au parcours expiatoire de la famille se surimpose une réflexion politique.

Aux trois chemins de croix des trois protagonistes correspondent trois lieux, accompagnés chacun d'une diction particulière de la part des acteurs : le vitrail de gauche représente un port, et le texte doit être dit « sur des notes moyennes ». C'est l'espace de la mère. Le vitrail central, le plus grand, représente le désert, et la diction doit être faite « sur des notes élevées ». C'est l'espace de la fille. Le vitrail de droite figure un tombeau, correspond à une diction « sur des notes basses » et sert de théâtre au parcours du fils (95). La tripartition de l'espace et la distribution des répliques sont figurés dans le texte par une disposition en trois colonnes. Les interactions formelles entre les scènes sont signalées par des didascalies. La visée pédagogique de cette mise en espace ne fait pas de doute : le parallélisme des parcours convergeant vers un même but est rendu visible ; la rédemption finale réunit la famille et homogénéise de nouveau

⁴⁸⁵ Polti. *Les Cuir de bœuf, un miracle en 12 vitraux, outre un prologue invectif*. Op. cit., p. 79.

l'espace ; la signalisation des correspondances thématiques est appuyée par une correspondance de rythme entre les tableaux ; la mise en valeur du parcours de la fille par l'espace plus important qui lui est alloué, souligne l'idée qu'elle est, puisqu'elle n'est que le fruit d'un péché sans en être la cause, le symbole même de la condition humaine. La scène finale dans la grange et la mort des trois protagonistes après leurs épreuves, la providence qui guide l'ensemble de la famille à son point de rencontre sous les traits de l'enfant aveugle, l'apocalypse symbolisée par le feu et l'apothéose finale de la famille sous l'œil du Pape, mènent le dénouement de la pièce vers un spectacle à la gloire de la rédemption chrétienne. L'Église est véritablement l'héroïne de ce drame. La puissance consolatrice de celle-ci, la nécessité du sacrifice et de la souffrance, constituent une « publicité » en faveur de la religion catholique.

Dans la dramaturgie de Claudel, *La Ville* et *La Jeune Fille Violaine* proposent également une réhabilitation des institutions religieuses. Dans *La Ville*, il est aisé de voir dans la fin des deux versions une démonstration de la nécessité d'allier pouvoir temporel et pouvoir spirituel pour la reconstruction d'une cité viable. L'arrivée du dogme catholique sur la scène répond aux interrogations d'Ivors sur la nature du pouvoir⁴⁸⁶. Dans la première version, Ivors devient ainsi « le Roi de la Patience » (I, 413), pour gouverner une communauté de chrétiens. Dans la seconde version, « la vie sociale » devient « le verset double de l'action de grâce ou hymne » (II, 489). Pour sortir de « la cité des rêves », il faut « la certitude » de la foi catholique (II, 479). Cette certitude est provoquée par l'évocation ou la représentation de miracles sur la scène. Avant que l'Étranger n'entre en scène dans la première version de *La Ville*, ses miracles sont racontés : « les malades guérissent à le regarder », « il ressuscite les morts » (I, 387). Dans la seconde version, c'est la mention de l'image « imprimée sur le linge de la Véronique » qui achève de convaincre Ivors (II, 485). Le miracle est même mis en scène, dans la première version de *La Ville*, lorsque l'Étranger disparaît après s'être désigné comme l'*Ara Caeli* (I, 390), mais surtout dans la seconde version de *La Jeune Fille Violaine*, lorsque Violaine redonne la vue à l'enfant de Mara⁴⁸⁷. Le miracle est

⁴⁸⁶ Claudel. *La Ville*. Op. cit., p. 380 pour la première version et 477 pour la seconde.

⁴⁸⁷ Paul Claudel. *La Jeune Fille Violaine*. In: *Théâtre I*. Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1992. [1ère version : 1892 ; 2ème version : 1901]. P. 491-656. P. 624. Dans *L'Annonce faite à Marie*, Violaine redonne vie à l'enfant, qui a droit dans les bras de cette sainte à une seconde naissance, symbolisée par le changement de couleur de ses yeux.

ainsi représenté pour attester la véracité des dogmes catholiques largement représentés dans cette pièce⁴⁸⁸.

La construction architecturale de Pierre de Craon participe de la consolidation du dogme catholique au cœur de la cité. Cette église aux dimensions gigantesques n'a d'autre but que de remplacer la vieille église, qui avait failli à sa mission. La nouvelle église de Pierre de Craon, qu'il décrit dans la seconde version de la pièce, s'oppose à l'ancienne, devenue coquille vide parce qu'incapable de rassembler, « comme un homme vide / la forme de la multitude » (647).

La défense des dogmes de la religion catholique induit la reconstruction d'un lieu pour le culte, qui rende compte de la nécessaire régénération de l'institution. Sa fonction principale est une fonction d'« assemblément », « lieu en qui tous les chrétiens réunis se trouvent assimilés dans l'unité d'un même corps mystique ». Cette définition de l'église est littéralement saturée du lexique du rassemblement (« assemblément », « tous », « réunis »), de l'union (« unité », « même ») et de l'intégration (« en qui », « assimilés »). L'idée de Pierre est de faire de l'église une maison que l'on habite et non « un carrefour clos », « d'agrandir le chœur et d'y faire asseoir tout le peuple ». Puisque « le peuple n'a plus de tête », il faut « lui donner un cœur » (648). Voilà exactement la problématique soulevée par les symbolistes. En ces temps de démocratie où l'absence de « tête » plonge le corps social dans la dispersion et l'hétérogène, seule l'église est capable de représenter ce foyer central et de reconstituer la nation en un tout solidaire. L'humanité étant arrivée au soir de sa vie conformément à une vision décadente et apocalyptique de l'histoire, à « l'église du matin », dévolue au rituel de la messe et de la prière collective et mise en scène, sont adjointes les églises « du soir » et de « la nuit », pour conforter l'inquiétude cosmique des hommes à l'ère des inquiétudes métaphysique et du vide spirituel. La configuration des trois églises, à l'intersection desquelles est placé « l'Autel roi », permet de mettre le Mystère au cœur de la cité en une « perpétuelle montrance ». La description proprement dite de l'église dans sa matérialité est sans cesse associée au spectacle de la nature. A l'instar de Mallarmé, Claudel associe l'idée du culte comme seul rassembleur possible des humains avec un retour à la nature et l'association de l'homme avec le cosmos. Anne Vercors résume cette association ainsi : « on dirait que vous avez dessiné ce site religieux comme un paysage ou un jardin de pierre » (649). L'image d'une cathédrale construite à l'image de la nature,

⁴⁸⁸ Nous ne nous attarderons pas sur une étude « catholique » de ces pièces, déjà largement menée par ailleurs. Voir à ce titre Jeanne Le Hir. *Une Lecture de la seconde version de La Jeune Fille Violaine*. Grenoble: Publication de l'Université des langues et lettres de Grenoble, 1979.

associée au fluide liquide qui non seulement parcourt toute la nature mais aussi toute la race humaine, dessine le tableau d'une harmonie primordiale, d'une unité à retrouver plus qu'à construire entre les hommes et entre l'homme et le cosmos, par l'intermédiaire de la foi. La première église est le temple dévolu à l'adoration du mystère, la deuxième est « l'habitation de dieu avec l'homme », et permet de recréer le lien entre la divinité et la race humaine. Cette dernière est comparée à « un œuf », faisant de l'église le lieu de l'unité primordiale, origine et fin de toute chose. Représentation du ciel et de l'enfer, la deuxième nef est une allégorie du monde terrestre, coincé entre la chute et l'adoration. La troisième est « le cachot de la Pénitence », lieu de la solitude et du retrait du monde pour « tous les cœurs déchirés ». Dressée au-dessus de la Ville comme « un trône, et comme un refuge aussi », l'église de Pierre de Craon opère véritablement la fonction de ce rassemblement souhaité, et ses dimensions gigantesques et spectaculaires remplissent les exigences de la « montrance » (651) nécessaire à la visibilité de la communauté humaine.

Ces pièces néo-catholiques traduisent le renouveau spirituel de cette fin de siècle et la nécessité de transmettre les valeurs chrétiennes par le biais du théâtre, lorsque la faillite de l'école sans Dieu est constatée. Leur visée édifiante est indéniable, dans le cas des pièces de Hérold ou de Polti, et Péladan souligne bien la nécessité d'allier éthique et esthétique. La position de Claudel apparaît plus prosélyte. Cependant, loin de prôner exclusivement la religion catholique, notre corpus se compose également de pièces qui opèrent un syncrétisme de plusieurs croyances ou de plusieurs systèmes philosophiques. La « religiosité vague » des symbolistes est toujours teintée de christianisme, mais certaines pièces n'y font pas une référence exclusive, et mettent en œuvre ce relativisme des croyances, dans le but non pas tant d'éduquer la foule et de lui inculquer une morale que de la rendre meilleure par une pratique initiatrice.

Syncrétisme religieux

Le syncrétisme religieux caractérise un certain nombre de pièces symbolistes. Il répond à deux logiques différentes, l'une tournée vers le passé et la reconstitution de l'histoire des religions, l'autre tournée vers l'avenir et la révélation d'une religion nouvelle. Dans les deux cas, il témoigne de la nécessité de revenir à une forme de croyance, dont les modalités et les enjeux diffèrent cependant sensiblement des options plus orthodoxes dégagées jusqu'à présent.

La première logique, qui caractérise l'univers dramatique de Péladan, consiste à utiliser le syncrétisme dans une entreprise de filiation de la religion catholique avec des systèmes antérieurs de croyance, visant à montrer la pérennité et la vérité du système catholique. Les œuvres de Péladan opèrent la synthèse des croyances antiques et des croyances chrétiennes dans un but bien précis : donner à la religion chrétienne une origine antérieure à l'apparition du Christ. Le but de Péladan est bien de voir dans les cultes antérieurs, et notamment les cultes orientaux et moyen-orientaux, une préfiguration de la religion chrétienne, plus précisément catholique dans son cas, afin d'enraciner plus avant sa religion dans le temps et dans l'histoire, et d'atténuer la rupture historique que constitue l'avènement du christianisme. Ce procédé de filiation permet également de rendre sa figure de mage plus acceptable aux yeux de l'orthodoxie catholique. Il est en effet difficile de concilier le personnel magique et occulte cher à Péladan et la religion chrétienne, à moins de leur trouver des racines communes, tâche dont le Sâr s'acquitte sans trop d'états d'âme.

Babylone relate la chute de la ville nommée Babilou, capitale du royaume de la Kaldée, sis entre le Tigre et l'Euphrate. Elle fait figure de nouvelle Sodome et Gomorrhe et sa destruction n'est que la promesse d'un nouvel ordre à venir, plus conforme au dessein du Très Haut. Pour le chef du pouvoir religieux Nakhounta, il incombe à Mérodack, qui gouverne le royaume, de faire la transition :

NAKHOUNTA : Il faut qu'une âme, en son ardeur sublime,
Devance l'avenir, sur les siècles anticipe et déchire les voiles du futur.
La Kaldée politique, le matériel royaume,
Ne servant plus au dessein du Très-Haut, va périr, [...]
Mais, si tu découvrais, toi, le premier sur terre,
Le nouveau désir du ciel et devinais sa volonté ;
Alors, ô conquérant d'un nouveau monde,
Tu sauverais ta race, en lui donnant la vérité future ! Souviens-t-en !⁴⁸⁹

L'oracle d'Ilou annonce l'avènement d'une nouvelle religion, dans laquelle il est aisé de reconnaître la religion chrétienne : « La pensée toujours planera sur le monde, / Jusqu'à l'aube où mon fils naîtra. », « Un seul dieu dans le ciel, / Un signe unique sur la terre » (16). L'apparition du Tau et sa transformation en croix au récit de la nativité fait par Samsira achèvent de faire de l'écroulement de la ville et de la défaite militaire de Mérodack le signe d'une élection divine, la promesse d'une destruction pour une régénération. La conversion passe ainsi par la voix féminine, et l'élection divine se manifeste par l'apparition de son symbole. La conversion du Sâr correspond à une

⁴⁸⁹ Péladan. *Babylone, tragédie wagnérienne en quatre actes*. Op. cit., p. 15.

seconde naissance (« je suis né une seconde fois par la vertu de ces paroles », 60), ce qui permet d'allier logique initiatique et action de la grâce. Ce procédé permet ainsi de faire le lien entre le passé et l'avenir, comme le dit Mérodack :

Je saisis, devant qu'il s'éteigne, le flambeau du Passé
Et je le donne à l'Avenir :
Soutien de ce qui fut, je prépare ce qui sera. (66)

Une démarche similaire est faite dans la traduction et la réécriture de *La Prométhéide* d'Eschyle permettant d'allier non plus l'antiquité hébraïque et le christianisme, mais le mythe grec et la figure de Jésus Christ⁴⁹⁰. *La Prométhéide* est considérée par Trousson comme « la seule conciliation vraisemblable entre la pensée antique et la pensée chrétienne »⁴⁹¹ : Prométhée y est analysé comme une préfiguration du Christ.

Une démarche analogue préside à la réécriture du même mythe par Lorrain et Hérold en 1901. Prométhée, lors de son châtement, a tout du Christ sur la croix. Le premier indice de la christianisation du Titan est la stupeur des hommes face à la cruauté des Dieux, dont Pandore se fait le relais⁴⁹². La cruauté des Dieux en fait alors des êtres « inconnus », qui n'apportent rien d'autre aux hommes que des « gestes de menace ». Tout est prêt pour la venue d'un dieu d'amour pour s'opposer à ces dieux de colère, la partition entre l'ancien et le nouveau testament étant ici symbolisée par la séparation entre les univers des Dieux et des hommes, dont la figure christique de Prométhée est emblématique. Les déclarations de Prométhée sur son rocher corroborent l'interprétation christique que l'on peut en faire : il refuse de discuter « l'ordre du Père », s'appelle « un dieu vivant, un héros fraternel » (30). Lorsqu'à l'acte II Pandore renaît dans le monde de la mort, c'est pour se faire le porte-parole visionnaire d'une religion nouvelle,

Une ère de douceur et d'instincts merveilleux
Qui, détrônant la force antique,
Criblera, comme un van, les tristes lois de Zeus ! (41)

Le sacrifice de Prométhée annonce cette nouvelle religion, « humaine et titanique ». Lorsque enfin Pandore implore les nymphes de soulager Prométhée, elle le présente ainsi :

⁴⁹⁰ Pour une étude détaillée de cette réécriture, voir le deuxième chapitre de la deuxième partie.

⁴⁹¹ Raymond Trousson. *Le Mythe de Prométhée dans la littérature européenne*. Genève: Droz, 2001. P. 521.

⁴⁹² Jean Lorrain et André-Ferdinand Hérold. *Prométhée, drame lyrique en trois actes*. Paris: Mercure de France, 1901. P. 23.

Un Dieu vivant, la chair de ses membres épars,
Râle, une plaie au flanc, et gît parmi la neige
Et la nuit d'un sommet inaccessible. (43)

De la même manière que Péladan, Hérold et Lorrain cherchent à remettre en perspective la religion chrétienne et à faire des mythes et des croyances antiques les précurseurs de la religion du Christ.

Villiers et Schuré se tournent quant à eux vers la constitution d'un signe syncrétique à venir, non plus dans la perspective de relier la religion chrétienne avec des formes antérieures de croyances, qu'elles soient mythiques ou ésotériques, mais dans l'attente de l'avènement d'une religion nouvelle, qui serait le résultat de la superposition de différentes religions, de différentes croyances, de différents systèmes d'appréhension du monde.

Dans *Axël*, c'est la rencontre des deux renonciateurs, l'une ayant refusé la religion catholique, l'autre l'ésotérisme, qui permet l'institution du « signe nouveau », dont le symbole est le poignard et la rose, mêlant tradition catholique, tradition ésotérique et tradition idéaliste. Le tableau caustique et chargé de la religion catholique suffit à discréditer cette dernière comme croyance valable et surtout comme mode de vie, non pas tant dans ses croyances et ses valeurs que dans ses dogmes et son fonctionnement séculier. De même, Axël refuse le savoir occulte au nom de la vie et de l'amour. Il refuse la désincarnation ésotérique, le caractère « impersonnel », « abstrait », « creux » de la connaissance magique⁴⁹³. Lorsque « le Voile et le Manteau » se rencontrent à la fin du Monde Occulte, c'est toute une destinée qui trouve une voie d'accomplissement, sous le regard de l'énigmatique maître Janus. Les dernières paroles d'Axël font de sa mort et de celle de sa compagne un « exemple » à laisser à l'humanité, et constituent par là le signe d'une nouvelle religion. Dans les versions antérieures du drame mises à notre disposition par l'édition de la Pléiade, la fin était rendue encore plus explicite par la réapparition de Maître Janus auquel il incombait de clore le drame. Devant le corps des deux amants, il constatait leur délivrance⁴⁹⁴, accentuant par là l'idée de leur prédestination et leur valeur de signe. La version définitive ne donne aucune caution à la mort des amants, alors même qu'elle avait une valeur positive lorsque Janus intervenait. On sait que le suicide final posa beaucoup de problèmes à Villiers qui tenta

⁴⁹³ Villiers de l'Isle-Adam. *Axël*. Op. cit., p. 644.

⁴⁹⁴ Auguste Villiers de l'Isle-Adam. *Œuvres*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex, et al. (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. 2 volumes. Tome II, « Les manuscrits », p. 1489 et 1500.

de christianiser sans succès, à la toute fin de sa vie, un drame qui résiste au dogmatisme⁴⁹⁵.

Le procédé est identique dans *Les Enfants de Lucifer* de Schuré. La mort des deux héros y annonce l'avènement d'une religion du syncrétisme, symbolisée par l'alliance dans la mort du Luciférien et de la Chrétienne. Les figures du Christ et de Lucifer sont également positives. Si le Christ est le Dieu fait homme, Lucifer veut quant à lui faire de l'homme un Dieu. La mort des deux amants, volontaire holocauste, répond encore une fois au destin puisqu'elle éclaire une prophétie⁴⁹⁶, sous les auspices cette fois-ci d'Héraklidos, l'oracle du « dernier né des dieux ». Au seuil de la mort, Cléonice voit « briller la croix du Christ à travers l'étoile de [s]on Lucifer », vision qu'elle qualifie de « signe ». Ainsi, exactement comme dans *Axël*, le suicide des amants marque l'avènement d'une religion à venir, différente de la religion chrétienne mais l'intégrant cependant⁴⁹⁷.

Ce syncrétisme religieux aboutit à une réflexion plus large sur la fonction religieuse du théâtre, et permet de dépasser la fonction strictement morale chère à Péladan pour entrer dans le domaine plus individuel de l'éthique, propre à une conception initiatique du théâtre.

3. Education et initiation

« *Je n'instruis pas, j'éveille* »⁴⁹⁸

Voici comment Maître Janus s'adresse à Axël, et voici quelle pourrait être la devise du théâtre symboliste. La perspective initiatique dont il se dote diffère de la démarche pédagogique des élites de la Troisième République par ses modalités, tout en faisant preuve de la même volonté d'éducation collective.

On ne peut méconnaître la vaste entreprise éducative de la Troisième République, qui met en place l'instruction obligatoire pour tous. Ce projet s'inscrit dans la nécessité de créer un système suffisamment performant pour que les citoyens

⁴⁹⁵ Id., voir « Le remaniement chrétien », p. 1512-1520.

⁴⁹⁶ Schuré. *Les Enfants de Lucifer*. Op. cit., p. 153.

⁴⁹⁷ Dans *Les Noces de Sathan* de Jules Bois, la transfiguration de Sathan par Psyché fait de ce dernier une alternative à la figure christique, cloué sur « une croix lunaire », devenu « le Jésus d'un autre âge ». Nous reviendrons sur ces figures qui mélangent Christ et Lucifer dans la deuxième partie. Jules Bois. *Les Noces de Sathan*. Paris: Chamuel, 1892. [1890]. P. 10 et 12.

⁴⁹⁸ Villiers de l'Isle-Adam. *Axël*. Op. cit., p. 636.

exercent en toute conscience leur droit de vote et adhèrent au régime républicain par les valeurs nationales, patriotiques et culturelles qu'il défend. C'est ce que Rosanvallon appelle l'entreprise « démopédique ». L'intérêt pour les questions éducatives et leur étroite liaison avec les questions politiques se lit par exemple dans l'existence et le contenu de la *Revue bleue*. Fondée en 1863 sous l'Empire par Eugène Young, elle s'appelait alors *La Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger*. Cette première série s'adresse avant tout aux professeurs et aux étudiants. La revue prend ensuite un tour nettement républicain. La question de l'enseignement reste primordiale. Après l'invasion de 1870, la revue devient *La Revue politique et littéraire* et s'adresse au public des patriotes et des citoyens. En 1887, elle devient *La Revue bleue*, affichant son contenu républicain. Si l'on regarde les comptes-rendus d'ouvrages dans cette revue, on constate que la majorité des œuvres dépouillées par les chroniqueurs est référencée dans les domaines de l'éducation et autour des questionnements sur le suffrage universel et ses conséquences. En 1895, la revue prend parti pour l'éducation des adultes. Tout en déplorant que l'école s'arrête à douze ans, elle milite en faveur du volontariat et des conférences populaires, qui se développent de plus en plus lors de la dernière décennie du siècle, notamment sous l'égide du mouvement socialiste.

Si l'éducation est un des fers de lance de la République, elle intéresse aussi le mouvement symboliste, de manière cependant sensiblement différente, puisqu'elle est transférée, comme toujours lorsque le mouvement s'attache à des questions d'actualité, dans le domaine de l'art. Voici ce qu'en dit Péladan dans *La Revue bleue* en 1903, dans un article intitulé « L'esthétique et l'enseignement »⁴⁹⁹ : « l'œuvre d'art a été faite pour les ignares, les illettrés, les simples et les pauvres, pour ceux qui n'ont pas le livre ». Péladan parle ici bien évidemment de l'art visuel, laissant de côté les productions littéraires. Peinture, sculpture et théâtre sont là pour faire voir au peuple et lui faire ressentir des émotions d'art, une « vibration [...] toute esthétique » à laquelle son « ingénuité » le mènera plus sûrement que le « pédantisme ». Et de conclure son article sur un appel au pédagogue du XXI^e siècle :

Puissent les détenteurs de l'instruction littéraire reconnaître que les arts ont une mission vraiment démocratique ! Le pédagogue du XXI^e siècle dira, à l'imitation du divin Maître : *Venez, voyez et entendez !*

Péladan associe ainsi art, démocratie et enseignement, et soulève l'idée que l'art est apte à l'éducation des foules dans le domaine artistique.

⁴⁹⁹ Joséphin Péladan. « L'esthétique et l'enseignement ». *La Revue bleue*. 5 décembre 1903. P. 713-716.

Dans la dernière décennie du siècle, les options des symbolistes en matière d'éducation empruntent plus volontiers le chemin de l'initiation que celui de l'instruction, alliant ainsi fonction éducative et fonction religieuse. C'est encore une fois Wagner qui fait office de modèle en la matière. Si l'on en croit les analyses de Godin dans son étude sur la totalité en arts, l'art est, pour Wagner, « la fonction la plus haute de la société ». Il ajoute que la valeur de l'art est « valeur d'éducation. Plus encore : de Rédemption »⁵⁰⁰. Fort du savant mélange opéré entre les différentes doctrines religieuses, le mouvement symboliste dote son théâtre d'une fonction initiatrice qui différencie sa démarche de celle instructive de l'école républicaine.

La conception artistique des symbolistes s'attache bien plus à régénérer totalement l'individu plutôt qu'à l'instruire. Dépassant le domaine de la morale propre au théâtre néo-catholique, c'est dans le domaine de l'éthique qu'il s'inscrit⁵⁰¹. Pour les symbolistes, l'instruction, telle qu'elle est définie par la République, ne fait qu'ajouter à l'homme, sans le changer profondément. La conception éducative du théâtre symboliste se rattache ainsi davantage à la conception révolutionnaire qu'à l'entreprise démopédique de la Troisième République. Dans la dynamique révolutionnaire qui préside aux pièces symbolistes, il s'agit de faire table rase de la situation présente, et de recréer un homme entièrement neuf, retrempé aux sources de ses origines mythiques et ontologiques. Dans « La Révolution Française et la formation de l'homme nouveau », Mona Ozouf met en lumière le rêve démiurgique de reconstituer, après la rupture fondamentale avec l'Ancien Régime, une « nouvelle innocence, la recréation d'un nouvel Adam »⁵⁰². Ces analyses de Mona Ozouf peuvent être rapprochées d'un des buts de l'initiation indiqués par René Guénon, qui est de revenir à un état primordial de perfection, dans une dynamique de recherche de l'origine. Elle fonctionne sur le double mode de la seconde naissance et de la régénération, permettant ainsi d'accueillir également les modalités de la grâce et de la conversion chrétienne. L'individu, par l'initiation, doit être conduit à la restauration de « l'état primordial »⁵⁰³, état de plénitude et de perfection de l'individualité humaine, concernant ainsi les domaines de l'éthique plus que de la morale. Faire advenir l'homme nouveau, voilà la tâche que se

⁵⁰⁰ Godin. *La Totalité 4: la totalité réalisée, les arts et la littérature*. Op. cit., p. 468.

⁵⁰¹ Nous distinguons morale et éthique. Le domaine de la morale est celui des règles de conduite de l'homme, le domaine de l'éthique touche plus essentiellement à l'être. Nous définirons l'éthique comme l'étude de l'essence de l'homme.

⁵⁰² Ozouf. *L'Homme régénéré (essais sur la Révolution française)*. Op. cit., p. 118.

⁵⁰³ Id., p. 35.

donne le théâtre symboliste. Cette perspective permet de faire de nouveau le lien avec la démarche utopique.

Le rôle éducateur du théâtre

Les symbolistes attendent aussi un véritable changement de la nature de l'homme, qui se traduit par la convocation du modèle initiatique. Seule une transformation à l'échelle individuelle peut provoquer des changements sociaux profonds et mener à la pleine conscience de soi et de la communauté humaine. En ce sens le théâtre retrouve encore une fois ses origines que les symbolistes placent à la naissance du théâtre grec. La transformation du théâtre depuis sa fonction essentielle jusqu'à sa fonction contemporaine de divertissement est soulignée par Péladan en 1908 dans la *Revue bleue* :

Le plus ancien théâtre fut la salle d'initiation, à Éleusis. Des prêtres philosophes, singulièrement conscients de l'âme humaine, conçurent et appliquèrent à l'enseignement des mystères ce même appareil d'illusion qui, aujourd'hui, sert au Châtelet à l'amusement de la foule. L'art scénique en sortant du sanctuaire en conserva les lois, il en manifesta les doctrines, il fut la véritable chaire de l'ésotérisme, le sermon à la fois moralisateur et civique des Hellènes. Comment d'un pareil point de départ a-t-on abouti aux scènes dépravantes qui sollicitent le parisien ? Comment un moyen aussi actif d'agir sur la sensibilité d'une race est-il abandonné aux inconsciences de l'entreprise lucrative ? D'autant que la forme théâtrale seule permet à la foule de percevoir le sublime⁵⁰⁴.

Le passage d'un art éducatif et régénérateur à un art de divertissement s'est produit par la sortie du temple du théâtre. De « moralisateur et civique », il est devenu « dépravant », abandonné au mercantilisme. La rénovation de l'homme et de la société passe par une rénovation théâtrale, qui ne peut se faire que par la réactivation de son essence initiatrice.

Les notions de « drame ésotérique » de Jules Bois et de « théâtre initiateur » d'Édouard Schuré participent de la même volonté de rendre au théâtre sa fonction éducatrice.

Jules Bois, dans ses « Notes nouvelles sur le drame ésotérique » en 1894, définit dans un premier temps celui-ci comme différent des « drames sacrés que l'on monta en grande pompe sur les boulevards ». Il s'oppose ici clairement au théâtre néo-catholique. Il poursuit sa définition en évoquant Wagner comme précurseur du drame ésotérique à

⁵⁰⁴ Joséphin Péladan. « Les arts du théâtre ». *La Revue bleue*. 14 novembre 1908. P. 620-622.

qui il manque pourtant « la foi intellectuelle complète en ses mythes, une communication aisée avec la foule, une initiation graduée et véritable et aussi toute une cohorte sacrée pour le seconder et le continuer en le complétant »⁵⁰⁵. Le drame ésotérique n'est pas « le fruit creux d'une réaction idéaliste », « il s'habille de chair » pour mettre en scène des « types primordiaux », répondant à la nécessité de proposer le spectacle des origines, dans le cadre d'une esthétique que Bois qualifie de « naturalisme transcendant »⁵⁰⁶. La visée pédagogique du drame ésotérique est clairement exprimée en conclusion : « par son symbolisme large et clair malgré tout [...] le drame ésotérique ira au cœur des simples qui revivront, sur une scène enfin initiatrice, les grands problèmes de leur âme, de leur destinée et de leurs missions »⁵⁰⁷.

Bois distingue dans la préface à la seconde édition des *Noces de Sathan* deux types de théâtre, l'un sous le signe de Melpomène et les auspices du « mauvais Bacchus », dans lequel triomphent « la fatalité et les passions », et l'autre sous le signe d'Hermès et de « l'éclatant Dionysos », dont la « voix sacrée semblait être morte à Éleusis »⁵⁰⁸. Dans ce dernier s'expriment « les inquiétudes d'au-delà », « la nostalgie de l'idéal qui s'appelle le Repentir », faisant référence à la fonction rédemptrice de ce théâtre, capable de combattre ce sentiment d'insatisfaction propre aux « tourmentés » qui ont lu Renan ou Barrès⁵⁰⁹. Dans le théâtre de Bacchus, « la dureté fatale des destinées entraîne la famille des Prométhées ou des Atrides et leurs descendants contemporains, nos héros romantiques et naturalistes, ou à leur perte ou à leur désespoir »⁵¹⁰, alors que « la Providence s'éveille sur la scène ésotérique, chuchotant que la mort n'est qu'un symbole, le mal un obstacle, le remords et la douleur une expiation ». Le vocabulaire choisi révèle une orientation nettement chrétienne du théâtre de Bois, tout en l'associant à une tradition explicitement initiatique :

Aujourd'hui, il n'y a plus de collègues initiatiques. Selon les promesses du Christ, on peut adorer son père sur la montagne et en esprit. J'ai donc rêvé de transmettre aux amants de la Beauté la torche de Pythagore et en de brefs et cycliques poèmes d'enfermer quelques-unes de ces vérités des Temples antiques, toujours imprévues pour les hommes, et ignorées ; car on ne sait de la vérité que le peu que l'on en a vécu⁵¹¹.

⁵⁰⁵ Bois. « Notes nouvelles sur le drame ésotérique ». Art. cit., p. 82.

⁵⁰⁶ Ibid.

⁵⁰⁷ Id., p. 81.

⁵⁰⁸ Jules Bois. « Le symbolisme des noces de Sathan et le drame ésotérique ». In: *Les Noces de Sathan*. Paris: Chamuel, 1892. [2ème édition]. P. 2-12. P. 4-5.

⁵⁰⁹ Ibid.

⁵¹⁰ Id., p. 6.

⁵¹¹ Id., p. 11.

Le théâtre apparaît bien comme le nouveau temple, détenteur de vérités par ailleurs invisibles aux hommes.

Schuré développe quant à lui dans l'ouvrage du même nom la notion de « théâtre initiateur », qui rejoint les conceptions théâtrales de Bois. Descendant du théâtre antique et ayant aussi pour précurseur Wagner, le théâtre initiateur se définit comme le fruit d'une élite : « A cette condition, le nouveau théâtre, étant par essence le théâtre d'une élite, pourra devenir par là même un éducateur du peuple »⁵¹². Ce n'est que par la fédération des élites artistiques en communauté, dans un premier temps, que l'effort de réforme théâtrale pourra profiter au peuple⁵¹³.

Schuré perçoit dans le théâtre grec tel qu'il le conçoit une double ascendance : le versant tragique représenté par la tragédie athénienne et le versant initiatique représenté par le drame d'Éleusis :

Pour résumer, d'un mot, la différence entre la tragédie athénienne et le drame d'Éleusis, nous dirons que la première représentait l'idée prométhéenne (c'est-à-dire la réalisation du divin dans la vie terrestre) et le second l'idée éleusinienne (c'est-à-dire la réalisation du divin dans l'autre vie par la délivrance de l'âme parvenue à sa perfection)⁵¹⁴.

Seul le théâtre initiateur est à même de proposer la synthèse chère à Schuré entre « l'idée prométhéenne » qui constitue la « réalisation terrestre du divin » et « l'idée éleusinienne » qui est sa « réalisation céleste », « l'accomplissement des destinées humaines dans la vie future »⁵¹⁵. Cette synthèse permet à la fois d'exalter la conscience individuelle, mais aussi de préserver son caractère religieux, par l'évocation d'un au-delà et d'un mystère irréductible.

Après avoir dénié au théâtre médiéval toute ressemblance avec le théâtre initiateur, parce qu'il est bâillonné par l'Église, il s'attache à définir le théâtre moderne, qu'il fait débiter au XVI^e siècle, et qu'il décrit comme partagé entre deux tendances : « la première est de se jeter avec une sorte de frénésie dans les réalités de la vie »⁵¹⁶, c'est-à-dire de s'immerger littéralement dans la représentation d'une vie incarnée et active. « La seconde est une aspiration confuse mais invincible vers un monde divin, vers cette synthèse cosmique et psychique que l'antiquité trouvait à sa manière dans les

⁵¹² Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 119.

⁵¹³ Il rejoint par là les idées de Péladan qui présidaient à la constitution de la Société des Rose+Croix.

⁵¹⁴ Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 314.

⁵¹⁵ Id., p. 16.

⁵¹⁶ Id., p. 315.

mystères »⁵¹⁷. Pour lui, le théâtre initiateur ne pourra revivre que si s'effectue une synthèse entre les deux idées, seule « l'œuvre d'art synthétique » peut mener au « drame initiateur et sauveur »⁵¹⁸. Puisqu'il manque au monde contemporain la conscience de l'existence de l'âme et de sa nature, il faut au monde « l'initiation graduée »⁵¹⁹, capable de donner aux hommes la conscience de leur intériorité et de leur nature la plus profonde. « L'âme nouvelle de l'humanité », qui n'a jamais cessé d'exister mais qui n'était qu'en sommeil, « réclame des berceaux, des arènes et des temples, [...] pour que le génie s'y abrite et puisse parler au peuple »⁵²⁰. « Officine de corruption » s'il est placé en des mains inexpérimentées, le théâtre est pour Schuré « le miroir magique de l'âme humaine en action et en devenir, le plus puissant levier de l'imagination et de la sensibilité, [...] le plus prestigieux évocateur de la beauté et de l'enthousiasme »⁵²¹. Comme Péladan et Bois, il oppose le rôle divertissant dont le théâtre a malheureusement hérité au puissant rôle de révélation et de sublimation qu'il devrait avoir.

La notion de théâtre initiateur, que l'on pourrait croire réservée à l'élite choisie des initiés, trouve chez Schuré une fonction sociale qui permet d'allier le « rôle d'initiation psychique et de groupement social ». Il fait ainsi se rejoindre l'initiation individuelle et la prise de conscience de la collectivité. La fonction individuelle du drame sacré est double. La première n'est guère originale. Elle consiste en une « épuration de leur être intime », la représentation des passions servant « d'instrument à l'épuration et à l'élévation de l'âme »⁵²², qu'Aristote n'aurait pas démenti en sa *Poétique*, traduction de la notion de catharsis. La seconde en revanche nous apparaît plus intéressante. En « dévoilant les âmes aux âmes », en arrachant « aux faces humaines les masques usuels de la vie », l'initiation fait jaillir « la personnalité vraie de la personnalité fausse »⁵²³. Lors du drame, les spectateurs néophytes entraînent dans l'enceinte sacrée « avec leur personnalité réelle de citoyens d'Athènes ou de Grecs et la reprenaient à la sortie ». Mais entre les deux ils se devaient de « conquérir une autre personnalité, plus intime et plus haute, celle qui avait pris part à la vie universelle et divine »⁵²⁴. Le spectacle de la psyché permettait aux initiés de sortir de leur identité

⁵¹⁷ Ibid.

⁵¹⁸ Id., p. 318.

⁵¹⁹ Id., p. 315.

⁵²⁰ Edouard Schuré. « Le Théâtre de l'âme ». In: *Le Théâtre de l'âme I*. Paris: Perrin, 1900. [Revue d'art dramatique, avril 1900]. P. IX-XX. P. V.

⁵²¹ Ibid.

⁵²² Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 65.

⁵²³ Id., p. 135.

⁵²⁴ Id., p. 73.

sociale et nationale pour retrouver une identité de l'ordre de l'humanité, par la conscience d'une « communion nouvelle avec l'univers » :

N'était-ce pas une communion nouvelle avec l'univers que cette révélation de l'intime filiation des êtres innombrables qui descendent tous de l'Archétype et de l'Âme universelle, effigies multiples, formes évoluées, dégénérescence ou réintégrées de l'Éternel-Masculin et de l'Éternel-Féminin ? Dionysos a beau se morceler dans le monde et Perséphone y souffrir mille morts, une fois qu'ils ont pris conscience de leur origine, ils savent qu'au bout de l'odyssée cosmique ils devront se retrouver un jour au sein du Père et de la Mère infinis⁵²⁵.

L'initiation d'Éleusis qui sert de modèle à un théâtre idéal permet « la cessation de la vie séparée et le sentiment de la vie une », que Schuré définit comme « la communion organique de l'âme avec l'univers, avec l'humanité, avec Dieu »⁵²⁶. Le passage de la connaissance intime au sentiment d'appartenance est alors effectué, dans la sensation d'un « merveilleux sentiment d'harmonie avec le cosmos »⁵²⁷, qui permet d'effacer toute notion de séparation et de vivre « dans l'âme universelle »⁵²⁸. Nietzsche, que Schuré a lu⁵²⁹, ne rêve pas d'autre chose quand il parle de « l'évangile de l'harmonie universelle » dans laquelle « chacun se sent non seulement uni, réconcilié, fondu avec son prochain, mais également Un »⁵³⁰. L'initiation éveille chez les initiés la conscience de cette « âme profonde »⁵³¹ invisible au quotidien. Elle permet également de faire plus largement de la fonction religieuse le ferment nécessaire de la communauté humaine⁵³².

L'association de l'art et de la religion mène le mouvement symboliste dans une autre réflexion qu'il partage avec ses contemporains, à savoir la nécessité de retrouver un sentiment d'appartenance à une communauté. Deux conceptions du mystère s'opposent à cette époque, comme le souligne Sophie Lucet⁵³³ : pour Leconte de Lisle, le drame doit être liturgique, et pour Renan, il doit être populaire. Dans un cas, nous sommes du côté de l'esthétique et de la communion, dans l'autre nous sommes dans

⁵²⁵ Id., p. 133.

⁵²⁶ Id., p. 130.

⁵²⁷ Id., p. 132.

⁵²⁸ Ibid.

⁵²⁹ En témoigne cet article qu'il écrit en 1895 dans *La Revue des Deux Mondes* : « L'individualisme et l'anarchisme en littérature. Friedrich Nietzsche et sa philosophie ». Art. cit.

⁵³⁰ Friedrich Nietzsche. *La Naissance de la tragédie*. Paris: Christian Bourgeois, 10/18, 1991. [1872]. P. 37.

⁵³¹ Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 132.

⁵³² Nous reviendrons plus précisément sur cette dimension du théâtre symboliste dans notre troisième partie, pour faire des dramaturgies de l'âme et de la représentation de l'intériorité humaine le modèle d'un théâtre à visée initiatrice et le support d'une conception éducatrice du théâtre.

⁵³³ Lucet. « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du 19ème siècle ». Op. cit., et notamment : « Le théâtre néo-chrétien », p. 208-220. Pour les détails concernant cette renaissance du théâtre religieux, voir : « Pour un théâtre du mystère : exercices spirituels », p. 193-339.

l'édification. C'est vers cette dimension communautaire que nous mène à présent notre analyse.

C. La religion de l'art

L'atomisation des croyances reflète l'atomisation de la société et le passage de la religion dans la sphère du privé éclate les croyances des uns et des autres en autant de chapelles. Le sentiment religieux s'en trouve alors fragmenté⁵³⁴ et ne remplit plus son rôle de ciment social. Marcel Gauchet dans *Le Désenchantement du monde* souligne « l'immémoriale emprise organisatrice du religieux »⁵³⁵ sur le social. Refusant de mesurer la fin de la religion à l'aune du « dépérissement de la croyance », il voit dans la dissolution de la force organisatrice de la religion et la propension du social à s'organiser hors, voire à rebours, des cadres religieux, le terme de l'organisation religieuse de la société. La question qu'il se pose, et que les symbolistes se posent aussi, c'est de savoir s'il existe « une fonction religieuse », qui serait une « subdivision » de la « fonction symbolique », et qui serait le nécessaire « détour par l'invisible » érigé en « pivot de l'action humaine »⁵³⁶. Si « l'altérité sacrale » fournit « au groupe le moyen de se fonder », ou encore « exprim[e] et institu[e] à la fois la supériorité d'essence de l'être collectif vis-à-vis de ses composantes individuelles », le principe religieux devient alors le principe structurant de la société, seul capable de fédérer les parties de la société entre elles. Les symbolistes refusent la fin de l'ère de la religion comme « structure » et voient dans la réactivation de celle-ci le nécessaire ferment de la cohésion sociale.

Dans le courant des années 1890, une bonne partie de l'opinion constate et déplore la déliquescence du tissu social, l'impossibilité pour la société française de se penser comme une communauté, faute de valeurs communes à partager. Donner à la nation le spectacle de son unité, voilà une question que s'est toujours posée tout système républicain démocratique, qui n'a d'autre spectacle à proposer à ses citoyens que le secret exercice du vote dans l'isoloir.

La République essaye de pallier ce déficit de cohésion. L'éducation des citoyens par l'école laïque permet d'homogénéiser les savoirs communs et de rattacher l'individu à sa communauté nationale, par le biais de la langue, de l'histoire et du sentiment

⁵³⁴ Deak. *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. Op. cit., p. 131

⁵³⁵ Gauchet. *Le Désenchantement du monde, une histoire politique de la religion*. Op. cit., p. 1.

⁵³⁶ Id., p. 9.

patriotique. Les fêtes de la République constituent l'autre moyen d'essayer de rendre visible la communauté nationale dans son homogénéité. Les républicains constituent une véritable mystique de la République, fondée sur le culte des grands hommes, de Marianne, et la célébration de son unité et de sa force dans la fête et le défilé, déclinant sous le couvert de la laïcité la nécessité d'une religion civile quelle qu'elle soit.

Mais la question se pose avec une réelle acuité dans les années 1890, avec la tentation du chef qui resurgit lors de l'épisode Boulanger et la montée des partis d'extrême droite, qui aboutit à la constitution de la Ligue de la Patrie Française en 1898, suite à l'Affaire Dreyfus. Ce que Zeev Sternhell appelle la « nouvelle génération d'intellectuels » s'élève violemment contre « la dissolution des liens sociaux »⁵³⁷ et cherche à exalter le cadre idéal de l'unité de solidarité fondamentale, à savoir la nation. Les notions de patrie et de patriotisme subissent un glissement sémantique au cours de la dernière décennie. De valeurs phare des républicains jusque dans les années 1890, fédératrices de l'ensemble du peuple français, elles deviennent l'apanage de l'extrême droite et posent à la communauté française la question de son identité et de sa représentation.

Si les symbolistes partagent avec les courants traditionalistes le regret de l'unité collective, ils sont peu nombreux à proposer une solution nationale. C'est encore une fois dans le domaine artistique et théâtral que la solution est à chercher, associée à la question religieuse. Le théâtre est alors placé dans une problématique culturelle et culturelle. L'art devient le principe de rassemblement social, le foyer central de la cité, vecteur de croyance et catalyseur de la communauté. L'avènement d'une religion de l'art apparaît alors comme le moyen de pallier le déficit de cohésion sociale dont souffre la société française.

Si les républicains recherchent un substitut laïque et institutionnel à la religion dans ce qu'elle a de structurant pour l'unité populaire, les symbolistes cherchent à fonder une religion de l'art. L'art serait alors « cette forme de religion qui élève le peuple, de la pratique inintelligente, à la pratique raisonnée et sachante »⁵³⁸. L'art apparaît chez les symbolistes comme la métaphore de la religion. Cette association permet de penser la nécessité de rassembler l'ensemble de la communauté autour du spectacle de son unité et de sa grandeur, en suivant le modèle du théâtre grec, toujours pris comme référence.

⁵³⁷ Sternhell. *La Droite révolutionnaire, 1885-1914, les origines françaises du fascisme*. Op. cit., p. 16.

⁵³⁸ Dujardin. « Les œuvres théoriques de Richard Wagner ». Art. cit.

1. La fête

La difficulté pour le peuple français de se représenter en tant que communauté vient pour Mona Ozouf de « la rupture majeure de la Révolution qui, en mettant fin au système monarchique, engageait une crise de représentation (au double sens du terme, politique et esthétique) »⁵³⁹. Ce n'est qu'au prix de « multiples et souvent déchirants transferts de sacralité »⁵⁴⁰, que la communauté française tente de se donner à elle-même en spectacle. La crise de la représentation que traverse la France après la rupture révolutionnaire est constituée d'une réflexion continue sur la possibilité de représenter l'abstraction de la République, non seulement en tant que valeur, mais aussi en tant que collectivité politique. Si l'art de gouverner est associé à la nécessité de « faire croire », cette croyance est elle-même associée à la nécessité de « faire voir ». L'idée que « le politique, la politique sont mises en scène, mises en espace, mises en image et en texte » installe le domaine du politique et du social dans la sphère de la représentation, et pose l'incarnation du politique comme la condition nécessaire à la visibilité et donc à l'efficacité du pouvoir : « La pérennité, la légitimité et la sacralité de l'État supposent et requièrent, en effet, par essence, le rite, la symbolique et la dramaturgie »⁵⁴¹. L'État ne peut se faire qu'en se disant, il ne peut exister que s'il est visible. Jusqu'à la fin du conflit avec l'Allemagne en 1871, le peuple français peut encore se définir en tant que peuple-nation, trouvant son unité et sa légitimité dans la défense de l'entité patrie. Par contre, « lorsque la souveraineté doit se penser elle-même comme force agissante et instituante »⁵⁴² c'est-à-dire lorsque le régime républicain, débarrassé des tentatives de restauration qui menacent le régime même, doit s'implanter en tant que régime et fonder ses valeurs et ses institutions de lui-même et non plus en opposition avec une autre forme de régime ou un ennemi extérieur national, l'opposition entre le principe politique et le principe sociologique devient de plus en plus flagrant : « le principe politique consacre la puissance d'un sujet collectif dont le principe sociologique tend à dissoudre la consistance et à réduire la visibilité »⁵⁴³.

⁵³⁹ Cité in C.M Bosséno et D. Tartakowsky. « Présentation ». *Sociétés et représentations*. Octobre 2001, n° 12. Dramaturgie du Politique, CREDHESS. P. 5-14. P. 6.

⁵⁴⁰ Ibid.

⁵⁴¹ Id., p. 5.

⁵⁴² Id. p. 12.

⁵⁴³ Ibid.

Voilà pourquoi la Troisième République cherche une forme de visibilité nouvelle, loin de la représentation combative et revendicative des temps révolutionnaires, qui n'a plus cours à l'heure de la pérennisation du régime républicain. Ainsi, le sacré, « privé de ses fondements divins », s'exprime d'une part dans l'allégorie féminine de Marianne et d'autre part dans les représentations - ou les difficultés que posent ces représentations - du peuple souverain et de l'acte électoral⁵⁴⁴. Incarnation de l'abstraction de la République sous les traits de Marianne, représentation de la collectivité républicaine par la fête ou le processus électoral, voilà les réponses apportées par les républicains à la nécessité de rendre visible le régime qu'ils défendent. Ces réponses sont contestées par le mouvement symboliste, qui voit dans les entreprises républicaines un bien pâle reflet des fêtes dont il rêve.

La fête républicaine : présupposés et difficultés

Le traitement de la question de la fête nécessite un petit détour par l'histoire de la symbolique républicaine. La République dans son exercice offre un bien médiocre spectacle. Nous ne sommes plus aux temps de la Révolution où théâtre et fête se confondaient dans « la dramatisation des événements » qui donnaient lieu à des manifestations mi-théâtrales, mi-festives, dans lesquelles « les passions politiques et patriotiques » s'investissaient dans ces moments de « participation collective »⁵⁴⁵. La Troisième République n'offre pas d'autre spectacle que celui des urnes. Sous la forme d'une étude anthropologique et biologique, *La Plume* propose en 1898 une représentation satirique des élections, rebaptisées « hurnations ». Elles sont présentées comme un « steeple chase électorcif », décrites comme une joyeuse et ridicule mêlée entre les « electores », les « candidati » et les « médiani »⁵⁴⁶. Tout y passe, du pouvoir de l'opinion véhiculé par la presse à la course aux fonctions gouvernementales, en passant par la versatilité des électeurs, descendant pour les besoins de la démonstration de la Lune. La souveraineté populaire, dont la seule représentation est cette course

⁵⁴⁴ Des études ont été menées sur la représentation du peuple et du suffrage universel d'un point de vue iconographique lors de cette période. Voir notamment les illustrations reproduites dans Rosanvallon. *Le Peuple introuvable (histoire de la représentation démocratique en France)*. Op. cit., et dans Michel Offerlé. « Les figures du vote, pour une iconographie du suffrage universel ». *Sociétés et représentations*. Octobre 2001, n° 12. *Dramaturgie du politique*, CREDHESS. P. 109-130. Dans ce dernier article, l'auteur soulève l'ambiguïté de l'image du suffrage universel et la difficulté de représenter et symboliser celui-ci, dans une époque où, acquis, il ne fait plus partie des attributs de la République représentée.

⁵⁴⁵ Gérard Gengembre. *Le Théâtre français au XIXe siècle*. Paris: Armand Colin, 1999. P. 87.

⁵⁴⁶ Alphonse Veidaux. « Psycho-physiologie de l'elector ». *La Plume*. 15 avril 1898, n° 216. P. 225-233.

électorale, ne semble conduire qu'à la « cohue démocratique », au « despotisme du nombre »⁵⁴⁷, amenant au pouvoir des « candidats » dont seuls les intérêts personnels comptent. La portée satirique de cette description est évidente, et montre à quel point le spectacle de la démocratie ne ressemble en rien aux fastes d'une célébration. L'exercice du vote ne permet pas la mise en place d'une conscience collective. Si l'on y ajoute les luttes politiques et sociales qui mettent dos à dos les différentes classes qui composent la société dans le contexte économique tendu de la fin du siècle, l'instabilité gouvernementale et le spectacle des querelles parlementaires, la visibilité de l'unité républicaine, et son corollaire l'unité nationale, ne sont plus acquises. L'effort de la République consiste à trouver un moyen qui permette de fédérer la nation autour de son identité, les élections n'offrant selon les dires de Mallarmé qu'une « mêlée immonde »⁵⁴⁸, qui n'a rien de commun avec les manifestations unanimistes que la République voudrait susciter.

Arrêtons-nous un instant sur la « statuomanie » républicaine qui fait fleurir à partir des années 1880 les bustes de Marianne et autres statues de Républiques en gloire⁵⁴⁹, afin de voir dans quelle mesure les transferts de sacralité s'effectuent. La multiplicité des allégories de la République, la prolifération des bustes de Marianne qui commencent à s'imposer dans les mairies, montrent à quel point la République doit se montrer pour exister, pour sortir de l'abstraction d'un régime politique et devenir un symbole visible, afin de conforter la pédagogie offensive des républicains. Il est intéressant de noter que dans les premiers temps de l'idéal républicain, dans les années 1830-1848, les exemples de contamination entre le catholicisme et l'exaltation de la République étaient courants⁵⁵⁰. Maurice Agulhon explique que pendant la monarchie de Juillet, l'élaboration du saint-simonisme avait contribué à faire de la République, le plus souvent représentée sous les traits de la Déesse Liberté, une « femme messie ». Il n'est

⁵⁴⁷ Formule de Guizot, cité in « Le peuple ». In: *Lieux de Mémoire*. Pierre Nora (éd.). Paris: Gallimard, Quarto, 1997. P.2367. Guizot était partisan de l'instauration du vote capacitaire.

⁵⁴⁸ Stéphane Mallarmé. « Faillite ». In: *Œuvres Complètes*. Henri Mondor et Jean Aubry (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de La Pléiade, 1961. P. 67.

⁵⁴⁹ A ce titre, les analyses de Maurice Agulhon dans *Marianne au pouvoir* sont extrêmement intéressantes. Voir notamment ses analyses sur la statue de la Place de la République de Morice à Paris commandée sous l'ordre moral en 1875 et inaugurée en 1883, comparées à la statue de Dalou à la Nation, inaugurée en 1899, après l'Affaire Dreyfus. La comparaison montre à quel point les attributs de la République ont changé. La statue de Morice représente la stabilité et la pérennité du régime autour des valeurs de la devise française et l'exaltation du patriotisme plus que du passé révolutionnaire et violent du régime. La République de Dalou sur un char propose une image beaucoup plus incisive de la République, qui a de nouveau assis sa légitimité et pérennisé ses valeurs au sein de l'Affaire Dreyfus. « Le triomphe de la République » célèbre la consolidation du régime après dix ans de lutte et d'instabilité. Agulhon. *Marianne au Pouvoir, l'imagerie de la symbolique républicaines de 1880 à 1914*.

⁵⁵⁰ Id., p. 75 et suiv.

besoin que d'écouter un des disciples de Saint-Simon pour se faire une idée du glissement qui s'opère :

Paraissez donc, Liberté, Egalité, Vérité, Raison, Nature ! Paraissez, Dieux nouveaux qu'adore la société, seuls capables de concerter ses efforts pour un but qui lui est cher ! Oui, les premiers qui prononcèrent ces mots avec force et puissance furent des révélateurs !⁵⁵¹

La République est ici mise sur le même plan que la religion révélée, capable de transformer le monde, et qui cherche à se construire une légitimité par la profération d'un discours de l'origine et de la révélation. L'illustration de la République par Buchez, socialiste chrétien, montre la transposition de la trinité républicaine en trinité chrétienne⁵⁵². L'histoire de l'évolution du Panthéon est également révélatrice. Temple civil, il est le théâtre républicain dévolu au culte des grands hommes. La mise en spectacle de ce culte par les cérémonies d'intronisation au Panthéon ajoute à la dimension démonstrative de ce genre de manifestation. L'origine cultuelle et catholique de cet édifice permet d'en faire le symbole du lien entre religion et République.

L'instauration du 14 juillet comme fête nationale en 1880, marque la volonté de fédérer la nation autour du spectacle de son unité et de ses institutions qui ne sont plus menacées par les tentatives de Restauration. Les républicains cherchent à fêter la République sans fêter ni la Révolution ni les luttes intestines du tissu social⁵⁵³. La fête républicaine selon Olivier Ihl sert moins à commémorer une date qu'à figurer un rassemblement : « d'un côté, en rendant visible ce qui échappe au regard : une appartenance qui prend soudain corps dans l'enceinte d'une place publique. De l'autre, en assignant à la liesse une trame parfaitement invisible : la fiction désincarnée d'un Peuple qui se substitue à la « présence réelle » du Roi ou de l'Empereur »⁵⁵⁴. La fête constitue bien le spectacle que le peuple se donne de lui-même, afin de s'appréhender dans sa globalité et dans son unité. « Fiction », la fête entre dans un mode de représentation de la nation à elle-même, proposant l'illusion d'une présence qui se substitue à celle du chef absent, le peuple étant souverain. La mise en place de cette fiction n'est cependant pas sans poser problème. La question que Ihl se pose soulève un obstacle majeur parce que porteur de paradoxe, pour l'instauration de la fête : « comment figurer un lien politique qui doit être pensé comme un libre consentement à

⁵⁵¹ Cité in Agulhon. Id., p. 74.

⁵⁵² Id., p. 71.

⁵⁵³ Olivier Ihl. *La Fête républicaine*. Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque histoire des idées, 1996. P. II de la préface (Mona Ozouf).

⁵⁵⁴ Id., p. 21.

la loi et pourtant vécu dans la piété ? »⁵⁵⁵ Comment faire vivre le lien social censé lier des êtres libres et autonomes ? C'est tout le paradoxe symboliste qui resurgit ici, l'incessante oscillation entre l'affirmation de l'individualisme et la nécessité de se penser comme partie d'une communauté. Ce problème est redoublé par la forme que prennent les réjouissances républicaines, qui se retrouvent au « croisement du rite et de la fête »⁵⁵⁶, du rite parce que la fête contient toujours la remémoration d'une scène fondatrice à date fixe, de la fête parce que l'on refuse le carcan de l'étiquette. Réjouissance programmée dont le but est l'épiphanie de l'unité nationale, la fête républicaine peine à trouver son expression. De plus, au fur et à mesure que le régime s'installe et se conforte, la fête se banalise. On ne trouvera plus rien de comparable à la Fête de la Fédération des temps révolutionnaires sous la Troisième République, sauf au temps de l'Union Sacrée pendant la Première Guerre Mondiale. De plus, l'unanimité de la fête au cours de la dernière décennie du siècle est largement remise en cause par les dissensions sociales. La classe ouvrière préférera à la célébration du 14 juillet les manifestations du 1^{er} mai, instaurées en 1890 par l'Internationale socialiste. La problématique de la fête, de son instauration et de sa nécessité comme spectacle de l'unité nationale épouse les contradictions de la société fin de siècle.

Le problème de l'investissement de la fête, entendue comme représentation, par une valeur capable de transcender les inimitiés sociales se pose à travers la question de sa « sacralité »⁵⁵⁷, thème qui permet de rapprocher les réflexions républicaines des aspirations symbolistes. L'historien analyse parfaitement l'ambiguïté de la fête républicaine. La notion de sacralité de la fête reçoit un double legs de la sociologie et de l'histoire : historiquement, la fête religieuse a précédé la fête politique. De plus, la fête a longtemps porté la marque religieuse, soit sous le sceau d'une sacralité dominante - en France la religion catholique au temps de la royauté - soit par la restitution d'une sacralité perdue. Enfin, la laïcisation politique de la fête a fort bien pu sanctionner un simple déplacement du sacré des objets religieux aux objets politiques ou sociaux : Nation, État, Parti, s'adorant eux-mêmes dans leur propre culte. « La fête est alors la mise en scène du réinvestissement du sacré sur la Patrie et l'Humanité »⁵⁵⁸. La difficulté qu'éprouve la fête républicaine à s'instaurer en tant que fête laïque renvoie à la nécessité d'une religion civile qui serait capable de fédérer la nation. Le « credo

⁵⁵⁵ Id., p.VIII de la préface.

⁵⁵⁶ Id., p. 26.

⁵⁵⁷ *Les Usages politiques des fêtes aux XIXe-XXe siècles*. Alain Corbin, Noëlle Gérôme, et al. (éd.). Paris: 1994. Actes du colloque organisé les 22 et 23 novembre 1990. P. 433.

⁵⁵⁸ *Ihl. La Fête républicaine*. Op. cit., p. V de la préface.

purement civil »⁵⁵⁹ de Rousseau ressurgit à l'heure des questionnements sur les modalités des réjouissances républicaines. Il correspond à la conviction qu'une société républicaine ne saurait être édifée sans l'appui d'une transcendance qui se dérobe au jugement. Le principe religieux, quel qu'il soit, devient alors le seul moyen de « dire et de faire la cohésion de la Cité »⁵⁶⁰. Il s'agit alors « d'inscrire le sacré, non dans un univers à part, extérieur à l'État, mais dans les procédures mêmes de la représentation politique »⁵⁶¹, afin de conjurer ce désenchantement du monde qui va de pair avec la scission du politique et du religieux. L'individuation du religieux dans une société dont les cadres religieux ont été séparés de l'appareil d'État joue contre l'instauration d'une cohésion sociale.

⁵⁵⁹ Dans *Le Contrat Social*, Rousseau commence par définir son concept de religion civile en éliminant les formes du sacré qui ne peuvent prétendre à ce statut. Il écarte la religion chrétienne romaine comme étant une religion qui « rompt l'unité sociale et ne vaut rien », puisqu'elle met en contradiction le croyant et le citoyen. La « religion du citoyen » est rejetée parce qu'elle trompe les hommes et les rend intolérants. Un État théocratique, s'il est assuré de la cohésion de ses membres, verse rapidement dans le despotisme et l'état de guerre permanent, tout occupé à imposer son Dieu. Rousseau retient donc une troisième définition : la religion de l'homme, ou « le Christianisme, non pas celui d'aujourd'hui [c'est-à-dire non pas le catholicisme réuni autour du Pape], mais celui de l'Évangile, qui en est tout à fait différent ». Mais, si les citoyens unis par cette foi sont tous frères de cœur, ils sont par contre totalement détachés des choses de la terre et tout particulièrement de l'État, ce qui en fait une religion « contraire à l'esprit social ». Puisque la religion chrétienne « ne prêche que servitude et dépendance », alors il est impossible aux chrétiens d'être autre chose que des esclaves, et donc de fonder une République. La « République Chrétienne » est un non sens. La religion civile se doit d'être une « profession de foi purement civile », capable d'offrir aux citoyens les moyens de ressentir le « sentiment de sociabilité ». L'existence d'une divinité bienfaisante, le châtement des méchants et la récompense des justes, la vie après la mort, la Sainteté du Contrat Social et des Lois, voilà les dogmes positifs de la religion civile, le seul dogme négatif étant l'intolérance. L'État de Rousseau est placé sous les auspices d'une divinité, quelle qu'elle soit, comme nécessaire à la cohésion sociale et à l'union de la société autour de ses lois et de ses institutions. Rousseau. *Du Contrat social*. Op. cit., p. 174 à 178.

⁵⁶⁰ Ihl. *La Fête républicaine*. Op. cit., p. 44.

⁵⁶¹ Id., p. 46. La réflexion d'Olivier Ihl sur la fête républicaine dégage quatre types de commémoration parmi lesquels la Troisième République a choisi. Cette typologie (39 à 87) permet de dégager deux problématiques constantes de la fête républicaine, à savoir les oppositions entre individualisme et communauté et entre laïcité et religion. Le « culte patriotique » et la « solennité religieuse » participent tous les deux du modèle communautaire, le premier laïque, le second religieux. Les solennités religieuses ont été choisies par les républicains traditionalistes pour lesquels l'expression de la liesse doit être domestiquée par les structures de l'autorité traditionnelle et calquée sur les cadres confessionnels établis. Le culte patriotique engage une vision organique de la communauté, « qui maintient ensemble, fixe, protège et perpétue » et est défendu par les « républicains communautaires ». Il s'agit alors de « réconcilier le peuple avec sa propre intimité ». Le culte de la patrie détermine avant tout la subordination des droits individuels à l'appartenance civique, qui engendre la foi nécessaire à l'établissement d'un corps indivis, posant problème aux individualistes. La « liturgie civique » et la « commémoration citoyenne » font partie des modes de célébration individualistes. La première se rapproche de la « religion civile » chère à Rousseau et place la fête sous le triple signe du Peuple, de la Raison et de la Révélation. C'est la formule défendue par les déistes proches de Fourier, les disciples de Saint-Simon. La « commémoration citoyenne » enfin, placée sous un patronage laïque, est la voie défendue par Jules Ferry et semble être la voie choisie pour les commémorations de la Troisième République. Ce n'est pas le bonheur commun qui est ici recherché, mais le bonheur public dans la célébration. Les droits de l'individu étant inaliénables, il ne s'agit pas de mettre en place une communauté organique mais bien le spectacle du libre consentement individuel à la Patrie dont la célébration doit se suffire à elle-même, sans le secours de signes religieux.

Critiques anarchistes et symbolistes à l'égard du spectacle de la République

Pour les symbolistes, la célébration d'une communauté consciente d'elle-même est inséparable de la mise en œuvre d'un sentiment religieux, d'une croyance commune. Les symbolistes ne se satisfont pas de la symbolique abstraite de la République, et tentent de mettre en place une autre mystique, dont la représentation de l'individu dans tous ses avatars est le catalyseur et le vecteur, et la reconstitution de la communauté humaine le but. Il est évident que la mystique républicaine ne parle pas aux symbolistes, ils n'y voient pas un principe fédérateur, tout simplement parce que la République maintenant établie ne peut pas être transcendante, comme elle pouvait l'être quand elle prenait encore les traits de la liberté en marche, de l'énergie révolutionnaire. Les fêtes de la République ne soulèvent pas l'unanimité escomptée.

Le mouvement symboliste n'est guère tendre avec les manifestations nationales, et rejoint les critiques anarchistes à l'encontre du 14 juillet. Dans *L'Endehors*, Zo d'Axa critique de manière acerbe les célébrations nationales le 10 juillet 1892, dans un article intitulé « 14 juillet sanglant » :

Point n'est besoin d'avoir l'âme grise d'un blasé décadent pour n'aimer guère nos ternes réjouissances publiques. Mesquines ! les lanternes vénitiennes, et quelle pitié ces fusées, ces bengales jaunes et les petites bombes ! Point n'est besoin, pour souhaiter mieux, d'avoir l'âme rouge de Néron.

Il suffit de sentir l'affront de ces fanfares aux sonneries fausses d'allégresse, éclaboussant les silencieuses souffrances et lançant le défi aux révoltés.

Dans les taudis, sombres tombeaux où les parias sans pain ont des attitudes résignées de mort, les bruits de la fête pénétreront – claquant comme des giffles [sic]. Et des hors-la-loi se lèveront, décroisant leurs bras si longtemps serrés à leurs poitrines maigres.

Et ces réveillés seront de la fête.

Peut-être illumineront-ils des quartiers. Qui sait ? mais ils fuiront leur triste gîte, ils déambuleront dans la triste ville cinglés toujours par la gaîté grouillante ; ils iront, de la haine dans le sang.

Si l'occasion inconsciemment cherchée se présente, ils pourront bien, les mauvais gars, corser le programme de la journée⁵⁶².

La critique de Zo d'Axa met en avant cette impossible unanimité dans les réjouissances publiques, que les disparités sociales rendent caduques. Les « fusées » et les « petites bombes » sont un bien piètre avatar des revendications portées par les bombes anarchistes.

Les opinions de Remy de Gourmont et de Mallarmé permettent de rendre compte des critiques du mouvement symboliste à l'égard des réjouissances

⁵⁶² Zo d'Axa. « 14 Juillet sanglant ». *L'Endehors*. 10 juillet 1892, n° 62.

républicaines. En juillet 1892 dans *Le Mercure de France*, Gourmont entreprend une critique du choix des dates :

La Démocratie mitoyenne (entre le marécage et le carnage, - entre Panama et Fourmies) s'enquiert d'une définitive date où se commémorer soi-même, d'un numéro du calendrier qui synthétise la joviale bassesse de ses aspirations. Ayant pris le fouet, la Bourgeoisie cherche, en des souvenirs pseudo-historiques, la légitimation de son despotisme avare ; elle cherche et se demande si le 21 septembre (où l'on tua les Prussiens), ne serait pas sa raison suffisante, ou le 10 août (où l'on tua les Suisses), ou n'importe quoi.

Il y a bien le 14 juillet, qui célèbre la destruction d'un chef-d'œuvre d'architecture, mais il est convenu que c'est pour le peuple, - qui d'ailleurs s'en moque et troquerait volontiers cette annuelle réjouissance obligatoire contre un peu de justice sociale⁵⁶³.

L'image d'une démocratie médiocre du juste milieu trouve son point d'aboutissement dans l'expression de « la joviale bassesse de ses aspirations ». Le principe d'unanimité est remis en cause, épousant les interrogations anarchistes. Au peuple le 14 juillet, aux bourgeois la nécessité de trouver une autre date, les aspirations de ces deux classes étant coupées en deux par les inégalités sociales, comme le montrent les termes « despotisme avare » et « justice sociale ». Le désintérêt du peuple pour les fêtes est pointé du doigt, et rejoint les analyses des historiens, qui voient dans la désaffectation du peuple le signe d'une scission sociale. Le côté rituel de la fête républicaine est souligné par sa désignation : « annuelle réjouissance obligatoire », qui montre bien, par l'antinomie que l'on peut déceler entre les termes, à quel point les notions de spontanéité de la fête et de ritualisation de la cérémonie entrent en contradiction. Et Gourmont de proposer plaisamment le 25 juillet, anniversaire de « l'assassinat d'André Chénier, c'est-à-dire symboliquement de la poésie », comme fête nationale, comme le signe de l'antinomie qu'il estime fondatrice, de l'art et de la République.

Mallarmé critique la fête nationale pour des raisons différentes. Dès 1887, il reproche au 14 juillet d'être dénué de sens :

Nos prochains fastes publics ou un fastidieux anniversaire s'il n'exulte pas quelque démonstration comme de modernes Jeux ! ainsi que toujours se produiront sans allusion à un embrasement idéal que les couleurs patriotiques aux étages claquetant dans la brise d'insignifiance⁵⁶⁴.

La célébration du rite en devient « fastidieuse » et ne correspond en rien à « l'embrasement idéal » que ce genre de manifestation supposerait dans l'idéal dont

⁵⁶³ Remy de Gourmont. « La Fête Nationale ». *Le Mercure de France*. Août 1892. P. 193-197.

⁵⁶⁴ Stéphane Mallarmé. *Œuvres Complètes*. Henri Mondor et Jean Aubry (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de La Pléiade, 1961. P. 314.

rêve le poète. Les valeurs patriotiques symbolisées par le déploiement des drapeaux ne sont pas reconnues par la majorité des symbolistes. Les fêtes nationales ne signifient rien et apparaissent comme des coquilles vides. Elles n'exaltent aucune valeur commune et ne permettent pas d'offrir le spectacle de l'unité nationale. A cette vision négative, Mallarmé oppose sa propre conception idéale de la fête nationale, sous les auspices d'une « présence réelle »⁵⁶⁵. Incarnée par un « acteur effacé », la « présence réelle » du dieu qui préside à la nation, que ce soit la « Patrie », « l'Honneur » ou la « Paix », se dévoile à tous par la double médiation du corps et de la voix, dans une éclatante révélation. Le catalyseur acteur porte la fiction de l'esprit national aux présents, et permet le surgissement de ce qui constitue le foyer d'adoration.

Les analyses de Mallarmé sur la nécessaire « refondation symbolique de la Cité »⁵⁶⁶ dégagent la nécessité de refonder le lien social non sur la prétendue spontanéité de la volonté générale chère à Rousseau, mais sur un sentiment religieux, condamnant du même coup les tentatives républicaines d'instaurer une fête laïque :

La Société, terme le plus creux, héritage des philosophes, a ceci, du moins, de propice et d'aisé que rien n'existant, à peu près, dans les faits, pareil à l'injonction qu'éveille à l'âme son conseil auguste, en discourir égale ne traiter aucun sujet ou se taire par délassément. Quelque chose, manquant, affronte la violence des contradictions et, dans aucun sens, nous ne risquons de donner trop à fond, sur une entité. Néant ou éclat dans le vide, avec une peur chez la masse accourue au faux abri, tout agencement vulgaire se mettant sous cette invocation profitable⁵⁶⁷.

Le discours républicain méconnaît la nature foncièrement religieuse du lien social, la société n'est que « néant », « éclat dans le vide », « faux abri ». Il manque à la société une transcendance, quelque chose qui soit capable de lier le peuple autour d'une croyance commune. L'ordre social est incapable de compenser la frustration religieuse, puisqu'il est à l'origine même de cette frustration, dans sa forme laïque. Les analyses de Marchal concernant la représentation de la société chez Mallarmé vont toutes dans ce sens. Il apparaît alors que pour le poète, la société est « le lieu de l'incohérence et du hasard, le lieu de l'inanité sociale »⁵⁶⁸. Le « défaut de base sociale », engendré par la perte du sentiment religieux et l'absence « d'un couronnement par l'art »⁵⁶⁹, interdit la mise en place d'un centre symbolique de la cité, seul capable de réunir celle-ci autour de

⁵⁶⁵ Id., p. 394.

⁵⁶⁶ Cité in Marchal. *La Religion de Mallarmé (poésie, mythologie et religion)*. Op. cit., p. 380.

⁵⁶⁷ Stéphane Mallarmé. « Sauvegarde ». *La Revue Blanche*. Mai 1895. P. 416-420.

⁵⁶⁸ Marchal. *La Religion de Mallarmé (poésie, mythologie et religion)*. Op. cit., p. 378.

⁵⁶⁹ Mallarmé. *Œuvres Complètes*. Op. cit., p. 289.

croyances communes. Dans *La Musique et les Lettres*, Mallarmé déplore le « mirage brutal » que constituent la cité, ses gouvernements et ses codes, qui ne devraient être pris que comme des « emblèmes » et non des vérités absolues. A ce mirage, le poète oppose la résurgence d'une religion, dont la représentation serait capable de pallier le défaut d'incarnation du collectif :

Si dans l'avenir, en France, ressurgit une religion, ce sera l'amplification à mille joies de l'instinct de ciel en chacun ; plutôt qu'une autre menace, réduire ce jet au niveau élémentaire de la politique. Voter, même pour soi, ne contente pas, en tant qu'expansion d'hymnes avec trompettes intimant l'allégresse de n'émettre aucun nom ; ni l'émeute, suffisamment, n'enveloppe de la tourmente nécessaire à ruisseler, se confondre, et renaître, héros⁵⁷⁰.

Le « niveau élémentaire de la politique », symbolisé ici par l'exercice du vote, ne suffit pas à donner à la société le ferment nécessaire au culte de soi. Le ciel dont parle Mallarmé n'est pas le ciel chrétien, c'est-à-dire qu'il n'est pas transcendant à la société, mais immanent. Au vide négatif instauré par l'absence de valeurs communes capables de rassembler la société correspond un vide positif, nécessaire à l'adoration :

trou magnifique ou l'attente qui, comme une faim, se creuse chaque soir au moment où brille l'horizon, dans l'humanité – ouverture de la gueule de la Chimère méconnue et frustrée à grand soin par l'arrangement social⁵⁷¹.

Image magnifique de l'attente, de la soif de croyance symbolisée par la « gueule de la Chimère » étouffée par l'ordre social mais qui ne peut être oblitérée. C'est cette attente qu'il faut savoir réactiver, cette soif de mystère, cet élan, ce « trou » nommé « mystère »⁵⁷² que cherche à figurer Claudel dans la première version de *La Ville*. Pour Claudel, « le drame humain [...] n'est pas complet, tant qu'un élément surhumain ne vient pas s'y mêler »⁵⁷³. La liturgie catholique et en particulier la messe n'offrent pas de meilleur exemple pour rendre l'homme présent à lui-même et aux autres, en une immense communion unanime. Saint-Pol-Roux définit l'univers et la communauté humaine comme informés par une « architecture d'absence », invisible mais qui pourtant structure l'ensemble de notre réalité⁵⁷⁴. L'existence de cette absence co-existante au monde permet la naissance de la croyance nécessaire à l'établissement d'une communauté humaine. Péladan quant à lui part en croisade contre l'idée qu' « on

⁵⁷⁰ Mallarmé. « La Musique et les Lettres ». Art. cit., p. 66-68.

⁵⁷¹ Mallarmé. « Crayonné au théâtre ». Op. cit., p. 294.

⁵⁷² Claudel. *La Ville*. Op. cit., p. 371.

⁵⁷³ Paul Claudel. *Œuvres en prose*. Jacques Petit, Charles Galpérine, et al. (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1965. P. 466.

⁵⁷⁴ Saint-Pol-Roux. « Notations d'un pèlerin sur la notion de patrie ». In: *De l'art magnifique, suivi de Réponses et de Petit traité de déshumanisme*. Limoges: Rougerie, 1978. [?]. P. 81-85. P. 83.

laïcise tout »⁵⁷⁵. C'est armé de l'Art qui, « immuable et sacré continue sa prière », qu'il combat cette laïcisation effrénée. La fondation de l'ordre des Rose+Croix prend des allures de machine de guerre, « une sainte milice pour le salut de l'idéalité ». Seul l'art, revenu à une « conception sacerdotale »⁵⁷⁶ peut sauver ce dernier. A l'instar de Wagner, pour qui « lorsque la religion devient artificielle, il est réservé à l'art de sauver l'essence de la religion »⁵⁷⁷, Péladan inscrit dans le domaine de l'art le nécessaire surgissement du mystère dans le monde.

Les fêtes théâtrales des symbolistes

Jouant sur la polysémie du mot « mystère », qui permet à la fois de désigner une forme théâtrale à caractère cultuel et religieux, mais aussi une réalité insondable dont on ne connaîtra jamais le sens, les symbolistes souhaitent la réactivation d'un culte autour d'une réalité irréductible au sens. Dans la seconde acception du terme, le mystère fonctionne comme un espace en creux, vide, qui non seulement questionne perpétuellement l'espace de la réalité et sa validité, mais crée aussi au cœur de la cité une vacuité nécessaire à la « catalyse » de la communauté. Il est impossible au peuple de vivre dans un monde dénué de croyances, qui ne serait régi que par la science et ses certitudes. Le besoin de mystère, la nécessité de préserver dans le monde une part d'inconnaissable, d'étrangeté, se fait sentir. L'ambiguïté des signes forgés à la fin d'*Axël* et des *Enfants de Lucifer*, le caractère fondateur de la mort du couple d'amants dans les deux cas, place la révélation religieuse en clôture de pièce et annonce ainsi la possibilité de l'avènement d'un culte nouveau. Qu'il soit proprement chrétien ou syncrétique, le mystère dévoilé par le spectacle théâtral induit dans tous les cas la représentation sur la scène d'une révélation nécessaire à l'élaboration d'un culte en commun.

L'art doit prendre le relais de l'Église si celle-ci succombe. Si Schuré souligne le fait que « l'art et la religion sont d'essence diverse », il poursuit cependant son analyse comme suit :

Dans une société idéale, ils marcheraient d'accord, mais jamais l'un ne pourra remplacer l'autre. Car la vraie religion est la mise en œuvre du divin au

⁵⁷⁵ Péladan. *L'Art idéaliste et mystique (Doctrine de l'ordre du salon annuel des Rose+Croix)*. Op. cit., p.18.

⁵⁷⁶ Id., p. 97.

⁵⁷⁷ Wagner. « Religion et Art ». Op. cit., p. 29.

cœur des hommes comme dans l'organisme social ; l'Art véritable est la représentation vivante de cette même vérité divine par la splendeur du Beau. Le *Parsifal* de Wagner réalise le rêve du mystère moderne. Il est le *fiat lux* de l'Art élevé à la hauteur de la religion universelle⁵⁷⁸.

C'est à Wagner que revient, dans la mythologie des arts symbolistes, le mérite d'avoir su mettre en pratique un art qui serait le substitut nécessaire d'une religion qui ne fait plus l'unanimité et ne structure plus le tissu social. Les liens entre l'art et la religion, s'ils ne sont pas de stricte identité, sont analogiques par leur fonction à l'égard de la structuration de la communauté humaine. Lieu de la révélation du divin, que la beauté incarne, l'art prend la forme d'une religion sans pour autant s'y substituer pleinement. Il s'agit pour reprendre Péladan d'« insuffler dans l'art contemporain et surtout dans la culture esthétique l'essence théocratique », puisque « l'art seul peut agir sur le collectif animique, à défaut de mysticité »⁵⁷⁹. Puisque « l'humanité [...] ira toujours à la messe, quand le prêtre sera Bach, Beethoven, Palestrina », puisqu'on ne peut « athéiser l'orgue sublime »⁵⁸⁰ alors l'art endosse les fonctions du sacerdoce.

Pour Mallarmé, la valeur supérieure du théâtre est indéniable, pour peu qu'il serve à la réactivation d'un culte :

Le Théâtre est d'essence supérieure.

Autrement, évasif desservant du culte qu'il faut l'autorité d'un dieu ou un acquiescement entier de foule, pour installer selon le principe, s'attarderait-on à lui dédier ces Notes⁵⁸¹.

Seul le théâtre, s'il est rénové, peut devenir ce « desservant du culte » qui permet la mise en place d'une croyance commune placée sous « l'autorité d'un dieu » et sanctionnée par « l'acquiescement entier de foule ». Refusant le modèle wagnérien comme étant un théâtre trop personnel, ainsi que le théâtre réaliste qui ne dépasse pas la représentation de la tranche de vie⁵⁸², Mallarmé cherche à produire, par le théâtre, la réintégration symbolique du peuple dans la cité. La fondation d'une religion théâtrale permettrait de fonder sur « la clairvoyance de l'homme » enfin retrouvée un ordre social trop longtemps fondé sur la crédulité. Il assigne au théâtre les deux fonctions de fondation de la communauté et de dévoilement de la présence et de la permanence du mystère, quel qu'il soit :

⁵⁷⁸ Edouard Schuré. *Le Drame Musical, Richard Wagner, son œuvre et son idée*. Paris: Perrin, 1895. [1875]. P. 264.

⁵⁷⁹ Joséphin Péladan. *Constitution de la Rose+Croix*. Paris: au Secrétariat, 1893. P. 104.

⁵⁸⁰ Id.

⁵⁸¹ Stéphane Mallarmé. « Notes sur le théâtre (René Mauperin, Monsieur Scapin) ». *La Revue indépendante*. Janvier 1887. P. 55.

⁵⁸² Marchal. *La Religion de Mallarmé (poésie, mythologie et religion)*. Op. cit., p. 208-256.

La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout aussi bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la compensation de l'amoindrissement social. Se figure-t-on l'entité gouvernante autrement que gênée [...] devant une prétention de malappris, à la pompe, au resplendissement, à quelque solennisation auguste du dieu que l'on sait être⁵⁸³.

Le dévoilement de l'existence d'un mystère permet de compenser « l'amoindrissement social » dont l'homme est victime dans la société industrielle, et de dégager ce dernier des scories dont sa fonction sociale l'affuble, afin de se contempler réellement dans toute sa splendeur. Les représentations théâtrales doivent devenir « le vrai culte moderne »⁵⁸⁴, et permettre le spectacle authentique de soi-même et de la communauté des hommes.

La nécessité de faire du théâtre un lieu de communion est également exprimée par Schuré, dans *Le Drame musical*, où il analyse l'œuvre réformatrice de Wagner. Il présente le théâtre de la manière suivante :

Parmi les fêtes publiques capables de transporter l'âme d'un peuple vers l'idéal, il n'en est point de plus significatives et de plus puissantes que les fêtes théâtrales, si nous les supposons élevées au niveau du grand art. C'est là que peuvent se rencontrer toutes les forces esthétiques et créatrices pour donner la révélation la plus complète de l'homme et de la vie. Mais ce chef-d'œuvre est aussi le plus compliqué, le plus rare et le plus difficile à produire⁵⁸⁵.

Le théâtre est élevé au rang de « fête publique », il se doit de retrouver un rôle similaire au théâtre de la cité grecque qui demeure le constant modèle de nos auteurs. Il revêt ce « rôle d'initiation psychique et de groupement social » que Schuré lui attribue⁵⁸⁶.

Les analyses de Dujardin à propos de Bayreuth permettent de déceler en creux ce qu'il estime être la fonction du théâtre, idéalement communautaire, festif et commémoratif. En juin 1885, de retour de Bayreuth, il décrit l'entreprise wagnérienne comme « une révélation religieuse de la réalité transcendante, « un culte, offert à l'intelligence du Peuple »⁵⁸⁷, tout en émettant une restriction sur ledit peuple, qui se doit d'être un « Peuple idéal, qui est la Communion universelle des Voyants ». En juillet 1885, en un lyrisme débordant, Dujardin poursuit son analyse du théâtre de Wagner : « à de rares époques, féeries, solennellement, le Théâtre est ouvert, et, dans un

⁵⁸³ Mallarmé. « Crayonné au théâtre ». Op. cit., p. 314.

⁵⁸⁴ Mallarmé. *Œuvres Complètes*. Op. cit., « Proses diverses », p. 875.

⁵⁸⁵ Schuré. *Le Drame Musical, Richard Wagner, son œuvre et son idée*. Op. cit., p. 311.

⁵⁸⁶ Schuré. « Le Théâtre de l'âme ». Art. cit. P. 14.

⁵⁸⁷ Dujardin. « Bayreuth ». Art. cit. La chronique sur Bayreuth se poursuit en juillet et en août dans *La Revue wagnérienne*.

ordonnement [sic] implicite et absolu de piété, se dévoile la splendeur du rite ». Théâtre rituel, dont les représentations sont détachées du divertissement par le simple fait qu'elles sont rares et distribuées selon un calendrier défini, sous le signe d'une mystique théâtrale que les symbolistes appellent de tous leur vœux. Les trois idées qui pour Dujardin président au théâtre de Wagner, « idée artistique, idée populaire, idée religieuse », dont « le centre est, à jamais, Bayreuth », renvoient explicitement au rêve théâtral des symbolistes, qui est de créer un théâtre de recueillement, de réflexion, un « théâtre de Fête » dans le sens de célébration, commémoration. Devenu « Jérusalem terrestre », Bayreuth est le lieu de la divulgation de cette « nouvelle Bible, universellement lue », le lieu de la révélation de « l'œuvre artistique, porte-voix de la Religion ».

La filiation entre le rêve d'origine représenté par le théâtre grec et la réalisation de Bayreuth est clairement explicitée par Mallarmé lorsqu'il décrit dans *La Revue Wagnérienne* en août 1885, la dévotion du public de Bayreuth : « avec une piété antérieure, un public, pour la seconde fois depuis les temps, hellénique d'abord, maintenant germain, jouit d'assister au secret représenté de ses origines »⁵⁸⁸. D'essentiel à la constitution de la cité, le théâtre revêt ici une fonction ontologique au sein de laquelle la communauté est capable de se ressaisir dans son identité et de reformer cette unité perdue. Dans *Art et Religion*, Wagner déclare que « le peuple se rassemble devant l'œuvre d'art la plus puissante, pour comprendre sa propre activité, pour se fondre dans l'unité la plus intime avec son essence, son sentiment de solidarité, son dieu »⁵⁸⁹. En Wagner et à travers le Festival de Bayreuth, les symbolistes ont trouvé la réalisation de ce « rêve d'origine » : « la communauté de spectateurs qui, à Athènes, se réunissait pour acclamer les drames d'Eschyle »⁵⁹⁰. L'unanimité de la communauté athénienne autour de son théâtre est pour Wagner la condition sine qua non de l'existence de la tragédie : « La floraison de la tragédie dura exactement aussi longtemps qu'elle fut dictée par l'esprit du peuple, tant que cet esprit fut vraiment populaire, c'est-à-dire *collectif* »⁵⁹¹. Le théâtre ne pourra renaître qu'à la condition qu'il soit conforme à l'esprit populaire, afin de manifester « l'unité en acte »⁵⁹². Si la recherche de totalité est connue chez

⁵⁸⁸ Stéphane Mallarmé. « Richard Wagner, rêveries d'un poète français ». *La Revue wagnérienne*. Août 1885. P. 195-200.

⁵⁸⁹ Wagner. « Religion et Art ». Op. cit., p. 13.

⁵⁹⁰ Godin. *La Totalité 4: la totalité réalisée, les arts et la littérature*. Op. cit., p. 464.

⁵⁹¹ Richard Wagner. « L'œuvre d'art de l'avenir ». In: *Œuvres en prose*. Paris: Editions d'aujourd'hui, Les introuvables, 1910. Tome III. [1849]. P. 59-254. P. 72.

⁵⁹² Jean-Jacques Nattiez. *Wagner androgyne*. Paris: Christian Bourgois, 1990. P. 35.

Wagner comme la nécessité de mettre en relation tous les arts, en une synthèse spectaculaire qui permettrait de solliciter tous les sens en utilisant tous les domaines artistiques, elle est aussi décelable dans la volonté de retrouver une unité primordiale, qui affecterait les relations entre le peuple et le poète, les relations entre les différents individus qui composent ce peuple et les relations entre l'homme et le monde. Dans son ouvrage sur la totalité en art, Godin exprime parfaitement cette idée : l'œuvre d'art totale cherche à retrouver l'unité perdue. Elle est « inséparable de l'établissement de nouveaux rapports sociaux, puisqu'elle tend à briser et à nier toutes les séparations, [qu'] elle représente la meilleure métaphore de la vie unie »⁵⁹³. La liaison de l'art et de la politique, associée à une réflexion sociale, est donc très présente chez Wagner, et constitue un enjeu majeur de sa réflexion théâtrale. Si le peuple est le support véritable de l'œuvre d'art, l'œuvre d'art doit à son tour projeter l'image du peuple comme symbole de « la fraternité humaine et de la fusion sociale »⁵⁹⁴.

Voilà bien la fonction « liturgique » du théâtre réactivée. Le théâtre devient le lieu du mystère, puisqu'il invoque à la fois une réalité inexplicable, dont la fonction est de questionner le monde réel, et qu'il met en place un principe de communion, en devenant le vecteur du rassemblement de la communauté autour du spectacle de l'inconnaissable. Le théâtre devient le lieu d'un culte, faisant de l'art une nouvelle forme de religion. L'art revêt alors la fonction de structuration sociale qu'endossait la religion, et prend ainsi des résonances mystiques. En 1893, Charles Morice, dans une chronique sur le Théâtre d'Art, fait du théâtre « l'église de la religion future » :

Quand il sera définitivement acquis que la beauté est le seul signe humainement accessible de la vérité, que l'heure de fête est par excellence l'instant de l'épanouissement de l'humanité, on saura définitivement que la célébration, consacrée par l'art, des mystères naturels, est le rite suprême de la civilisation consciente⁵⁹⁵.

2. Culte de la patrie et âme nationale

Une distinction majeure reste cependant à faire pour achever de définir les fonctions que les symbolistes octroient au théâtre au sein de la communauté civile. Là où les républicains cherchent à replacer au cœur de la cité le culte de la Patrie, les symbolistes se refusent quant à eux à tout théâtre de ce genre. Sans plus mettre en doute

⁵⁹³ Godin. *La Totalité 4: la totalité réalisée, les arts et la littérature*. Op. cit., p. 464.

⁵⁹⁴ Eric Eugène. *Les Idées politiques de Richard Wagner et leur influence sur l'idéologie allemande (1870-1945)*. Paris: Les Publications universitaires, 1978. P. 125.

⁵⁹⁵ Charles Morice. « A propos du Théâtre d'Art ». *Le Mercure de France*. Mars 1893. P. 249-253.

la nécessité de charger l'art d'une mission spirituelle et fédératrice que la religion n'est plus à même de prendre en charge, les symbolistes oscillent entre l'instauration d'un art national et celui d'un art universel, que la notion de civilisation permet de réconcilier.

Le patriotisme au temps des ligues

La question de la nécessité de rassembler la patrie autour du spectacle de sa grandeur amène à s'interroger sur la notion de patriotisme qui constitue pour les républicains la valeur fédératrice de la nation. L'exaltation de la Patrie passe par plusieurs phases, des fondements du régime à la guerre. Dans un premier temps, le traumatisme de la défaite contre la Prusse et la perte de l'Alsace-Lorraine galvanisent la jeune République et constituent l'unité du peuple autour de valeurs nationales de défense du territoire. L'école de Jules Ferry, dans un souci d'unification de la nation, participe de cette ferveur et éduque le petit français dans l'amour de la mère patrie. Les manuels scolaires exaltent à la fois la grandeur et l'unité de la France en tant que nation à travers des figures exemplaires comme celle de Jeanne d'Arc, mais aussi à l'extérieur des frontières, la supériorité nationale de la France allant de pair avec une politique territoriale expansionniste, nécessaire à la diffusion des lumières françaises. L'association du progrès en marche et de la pérennisation des valeurs républicaines associe le régime républicain français à l'image d'une nation forte capable d'éclairer le monde, à l'instar de la statue de Bartholdi, exportée à New York, et de transmettre au-delà de ses frontières les valeurs qu'elle défend. L'époque qui nous occupe opère une « identification tendancielle de la République à la Patrie »⁵⁹⁶. D'une part, le régime en place se doit d'assumer et d'exalter l'intérêt national qu'il a pris en charge. D'autre part, la vocation de modèle de la République Française s'est très tôt incarnée dans l'image de la « Grande Nation » dont la mission est d'éclairer le reste du monde par son exemple. La politique coloniale ne se justifie pas autrement. L'expansion française à travers le monde contribue au progrès universel des lumières et des libertés. L'exaltation de la Patrie comme modèle universalisable permet de déceler le glissement qui s'opère entre les valeurs patriotiques et le sentiment religieux. L'apparition de l'État en tant qu'entité détachée du pouvoir religieux opère un transfert de la fonction de structuration. A l'État incombe maintenant la tâche de mettre à jour « l'adéquation interne du corps politique à

⁵⁹⁶ Agulhon. *Marianne au Pouvoir, l'imagerie de la symbolique républicaines de 1880 à 1914*. Op. cit., p.317.

lui-même »⁵⁹⁷. A partir de là, la notion de Patrie devient la référence du « pouvoir universel », avec pour « bornes la particularité nationale ». Elle remplace littéralement le religieux, et en prend tous les signes sacrés. Il n'est que d'écouter les effusions patriotiques d'un Déroulède, pour se rendre compte du transfert de sacralité opéré autour de la notion de Patrie : « Le patriotisme qui est aussi une religion a ses symboles et ses rites comme il a ses apôtres et ses martyrs »⁵⁹⁸.

Ces effusions nous permettent de mettre l'accent sur le glissement essentiel du sens du mot « patrie » au cours de la dernière décennie du siècle, souligné par Mona Ozouf dans *L'École, l'Église et la République*. Si tous les manuels de la jeune école publique ont rompu avec les doctrines « dissolvantes »⁵⁹⁹ de la fraternité des peuples pour faire du patriotisme la véritable unité de l'enseignement laïque à l'heure des lois Ferry, le patriotisme change de camp à la fin du siècle. Avec la montée des partis réactionnaires dont nous avons vu l'émergence au moment de l'Affaire Dreyfus, la notion de patrie n'est plus guère fréquentable. Les pédagogues en charge des enseignements publics vont même jusqu'à réclamer un synonyme, ce qui permet de mesurer le chemin parcouru depuis le temps où le patriotisme était un des signes distinctifs de la gauche républicaine et le lieu commun de l'enseignement laïque, jusqu'à sa récupération par la droite nationaliste, liée à la branche la plus musclée des catholiques. C'est à droite que l'armée trouve « défenseurs et idolâtres », et que l'on établit la filiation naturelle de l'esprit chrétien avec le sentiment patriotique, comme celui de l'athéisme au sentiment anti-patriotique. Et finalement, l'Affaire Dreyfus achève de faire du patriotisme la valeur anti-républicaine par excellence, en un renversement spectaculaire, qui fait définitivement basculer le terme du côté de la défense des intérêts de l'armée, et du nationalisme, contre les valeurs fondamentales de la république. L'Affaire Dreyfus fera plus pour la République et la visibilité de ses valeurs que tous les 14 juillet et toutes les statues réunies.

Patrie et civilisation

De nombreux auteurs symbolistes critiquent la notion de patrie telle que défendue et présentée par la République, au nom de la nécessité de revenir à une

⁵⁹⁷ Gauchet. *Le Désenchantement du monde, une histoire politique de la religion*. Op. cit., p. 226.

⁵⁹⁸ Déroulède, « La madone de la Patrie », *Le drapeau*, 21 juillet 1883, cité in Sternhell. *La Droite révolutionnaire, 1885-1914, les origines françaises du fascisme*. Op. cit., p. 81.

⁵⁹⁹ Ozouf. *L'École, l'Église et la République, 1871-1914*. Op. cit., p. 122.

conception universelle de l'homme. La patrie limite la liberté de l'homme et le culte national ne doit pas être de l'ordre de la patrie mais de la civilisation.

Dans *Les Entretiens politiques et littéraires*, Hérold propose en février 1893 « Quelques notes sur la patrie et le patriotisme »⁶⁰⁰. Il estime que « la croyance en la patrie est une croyance irraisonnée, un acte de foi qui, pour bien des gens, a remplacé l'acte de foi envers un Dieu ». Le patriotisme est pour Hérold l'égoïsme de la conservation de soi et la haine envers les autres. « L'idée de patrie, étroite et oppressive », ne peut guère convenir qu'à un régime politique et social qui ne peut, par sa forme même, prétendre à l'universalité. Aux temps antiques, « où la patrie était la Cité », où la cité « était vraiment homogène », le patriotisme signifiait quelque chose. Au temps du suffrage universel et de l'hétérogénéité sociale, l'idée de Patrie se dégrade en patriotisme et loin de préserver l'identité nationale, ne fait qu'exacerber l'individualisme et le ressentiment à l'égard de l'autre.

Dans *Notation d'un pèlerin sur la notion de Patrie*, Saint-Pol-Roux fait du patriotisme un moyen de « tracer des bornes » qui ne font qu'« imposer des bagues, des colliers, des ceintures, (formes souriantes de la chaîne) à la vierge et libre Terre – que tatoueront enseignes et drapeaux »⁶⁰¹. Refusant la limitation de l'esprit humain aux bornes des frontières, il fait du poète un « citoyen de l'Éternité » qui « n'a point de patrie », ou qui « les a toutes ». Comme il est impossible de toutes les avoir, il est alors préférable de revenir « aux bornes naturelles » qui sont ainsi définies :

Revenir aux bornes naturelles !
Suffisaient aussi les climats : purs creusets de saisons, de costumes,
d'idiomes...
Univers : union, unité.
La rivière, la forêt, la mer, le mont, cela dispose, coordonne, lie.
La haie, le mur, la frontière, cela désordonne, indispose, sépare⁶⁰².

L'opposition est claire entre la « frontière » qui ne fait que séparer et briser l'harmonie du monde, et les « bornes naturelles constituées par la nature, en une vaste rêverie sur l'unité de l'univers. Ces déclarations renvoient à la critique de la propriété et soulignent les accointances anarchistes du poète. La patrie est ici assimilée à une propriété illégitime qui ne fait que séparer les gens au lieu de les unir. De plus, le sentiment

⁶⁰⁰ André-Ferdinand Hérold. « Quelques notes sur la patrie et le patriotisme ». *Entretiens politiques et littéraires*. 25 février 1893, n° 37. P. 156-163.

⁶⁰¹ Saint-Pol-Roux. « Notations d'un pèlerin sur la notion de patrie ». Art. cit., p. 81.

⁶⁰² Ibid.

patriotique n'amène que guerre et violence. Dans *L'épilogue des saisons humaines*, le Prince Lorédan se lance dans une longue diatribe sur le sentiment patriotique :

Glaive : pistil du Malin, écharde de la Haine, longue oreille de la Vanité, corne des Fronts Bas !... Prétendu courage : sexe en clinquant des histrions sots et vils qui, ne pouvant créer, saccage !... Scarabée passible des talons, décidément, qu'un porteur de haubert !... Quel éclat de rire immense, héliogabale [sic] d'une mâchoire, abolira donc l'erreur catastrophale qui pousse un matamore harnaché de casseroles – carapace de lâche prudence sur une dame-jeanne de sang fanfaron – à embrocher, avec des airs de gâte-sauce atroce, la viande de son frère ?... Maudites soient les Patries, négligentes aïeules qui, aux mains de leur marmaille terrible et tournant tout au mal, laissent leurs aiguilles à broder les paix des foyers !... O ces bégueules onagres de pierre toujours prêts à la ruade, les Frontières aux hihans de trompettes ?... Héros, vous n'êtes pas autres que ces fermiers à grosse bedaine défendant à coup d'épouvantail leur carré de pois chiches !...⁶⁰³

La conséquence en est une critique des figures héroïques construites sur ce modèle.

Dans *Axël*, le héros villiérien réduit la patrie à n'être qu'un « emplacement »⁶⁰⁴. En se réclamant du droit féodal, le héros refuse toute légitimité à l'État centralisé auquel Kaspar essaye de le soumettre. La patrie n'a plus aux yeux du héros exilé aucune valeur, parce qu'elle n'est plus investie de l'énergie des hommes qui l'ont faite. Il définit a contrario la notion de patrie telle qu'il l'entend :

Oh ! chez les *miens*, monsieur, l'on n'eut jamais que faire de personne pour décréter notre honneur, attendu que la patrie, fondée, à travers les siècles, par nos actes et ceux de nos pairs en seigneurie militaire, nous doit le plus pur du sien... - Nul, donc, ne saurait avoir qualité pour contrôler l'honneur de ceux-là, dont la fonction vive est de pénétrer d'un sens réel celui des autres hommes, [...] (Ibid.)

A partir du moment où la Patrie est remplacée par l'État (618), elle n'est plus faite des exploits héroïques des grands hommes, elle n'est plus pourvoyeuse des valeurs qui animent ces derniers.

Le limogeage de Remy de Gourmont de son emploi à la Bibliothèque Nationale, resté célèbre par l'intervention de Mirbeau en faveur du jeune écrivain, avait pour cause un pamphlet de l'auteur, intitulé « Le joujou du patriotisme », paru en juillet 1891 au *Mercure de France*⁶⁰⁵. Dans cette diatribe contre l'idéal patriotique exalté par la République, Gourmont condamne le ressassement de la perte de l'Alsace-Lorraine, un des fondements majeurs de l'exaltation patriotique française. Gourmont refuse de se laisser « hanter jour et nuit » par « le désir de renouer à la chaîne départementale les

⁶⁰³ Saint-Pol-Roux. *L'Épilogue des saisons humaines*. In: *Le Tragique dans l'homme, Monodrames I*. Jacques Goorma (éd.). Mortemart: Rougerie, 1983. [1893]. P. 49-119. P. 64-65.

⁶⁰⁴ Villiers de l'Isle-Adam. *Axël*. Op. cit., p. 615.

⁶⁰⁵ Remy de Gourmont. « Le joujou du patriotisme ». *Mercure de France*. Juillet 1891. P. 1-3.

deux anneaux rouillés qu'un heurt un peu violent en a détaché ». Il passe outre les injures de « mauvais Français » ou de « Prussien » qui ne manqueront pas de tomber. On sait à quel point les wagnériens de la première heure ont eu à lutter contre ce sentiment anti-prussien largement diffusé dans l'opinion quand il s'est agi de diffuser l'œuvre de leur maître. Dans la suite de son développement, Gourmont développe toutes les contradictions inhérentes au sentiment patriotique associé à l'Alsace-Lorraine, pour montrer à quel point ces territoires n'ont pas plus de raison d'être français que d'autres. Il souligne ainsi le fait que l'Alsace-Lorraine n'est qu'un prétexte au développement d'un sentiment patriotique qui fait de la nation française une nation « pleurnichant et ihihant pendant vingt ans ». Le patriotisme est le « virus nouveau » de la France malade, qui n'est en fait rien d'autre que la manifestation de la « vanité » française, sur l'air du « nous sommes la civilisation, les allemands sont la barbarie ». Pour Gourmont, le vrai patriotisme serait de reconnaître la valeur des artistes français. Et de citer en exemple la reconnaissance de Villiers de l'Isle-Adam par Louis II de Bavière ou l'exil forcé par la nécessité d'un Laforgue à Berlin. Le patriotisme de Gourmont se place dans un autre domaine, celui de la communauté culturelle : « Il y a un patriotisme à la portée de tous ceux qui possèdent trois francs cinquante, c'est d'acheter les livres des hommes de talent et de ne pas les laisser mourir de misère ». Gourmont poursuit son analyse par l'image d'une complémentarité franco-allemande, comme les deux lobes du cerveau de l'Europe, comme deux « peuples frères » qui ne peuvent fonctionner l'un sans l'autre. Cette déclaration fait écho à la définition que Saint-Pol-Roux propose de l'art universel : « latin par la sensation, et germanique par la pensée »⁶⁰⁶. Concluant sur la provocation d'un « nous ne sommes pas Patriotes », Gourmont souligne l'inanité de la tentative des républicains de faire de la Patrie une valeur de rassemblement qui se substituerait aux anciennes structures religieuses. Parlant de la communauté formée par les artistes, il refuse ce transfert d'idéal : « leur supprimer, [...] leur couper toute religion, tout idéal, et croire qu'ils vont se jeter affamés sur le patriotisme ! Non, c'est trop bête, et ils sont trop intelligents ». Le patriotisme développé par la République ne constitue pas pour Gourmont une valeur substitutive valable en matière d'identité nationale. La réponse de soutien d'Octave Mirbeau dans le *Figaro* du 18 mai 1891 n'est pas moins cynique et témoigne de la verve que pouvait soulever ce patriotisme dévoyé : « Soyons vulgaires, abjects ; remuons les sales passions et les ordures bêtes, mais restons patriotes. » Et de faire du patriotisme la caution de toutes sortes de crimes et

⁶⁰⁶ Saint-Pol-Roux. « De l'art magnifique ». Art. cit., p. 10.

d'abominations, « couvrant de son manteau de pochard les plus honteuses faiblesses et les pires infamies », dont le seul but est de « retenir un peuple dans l'abrutissement éternel ». L'article se termine par une défense de la liberté d'expression que Mirbeau estime bafouée par cet incident. Il est intéressant de noter dans cet article la distinction que Mirbeau opère entre la dénonciation du sentiment patriotique qu'il juge dévoyé et la notion de Patrie, qui ne revêt de sens que pris dans une perspective culturelle, distinction que l'on retrouve dans les critiques de Péladan.

Dans *Le Livre du sceptre*, Péladan attaque violemment l'idée qu'il se fait de la conception patriotique républicaine, en lui opposant une autre conception de la patrie. Il opère ainsi la même distinction que Mirbeau :

Si l'on appelle Patrie les bonnes mœurs, les poétiques coutumes, les découvertes scientifiques, les œuvres de pensée et d'art, enfin ce qu'on admire chez le saint et le génie, je serai trop heureux qu'on m'accueille en cette excellente compagnie et j'ai le plus vif amour pour la patrie de Racine, de Descartes, de Berlioz.

Si on appelle Patrie depuis l'incendie du Palatinat jusqu'au pillage du palais d'Été, et les campagnes du Corse, comme les guerres coloniales d'aujourd'hui, je dirai fortement que la compagnie des brigands m'est insupportable et que je n'envisage pas l'enfer différent de cette Patrie⁶⁰⁷.

La notion de patrie, si elle n'est que principe d'exclusion, de guerre et de violence, n'est pas une valeur défendable. En revanche, si elle désigne une communauté culturelle, elle emporte le crédit de l'homme de lettres. L'argumentaire est le même que celui de Remy de Gourmont. Si le Sâr est d'accord avec l'idée que « pour repousser d'un même coup les passions égoïstes sans les léser, l'État doit imposer une notion idéale »⁶⁰⁸, c'est-à-dire une idée forte qui soit capable de constituer les individus en communauté, il se refuse à voir dans la Patrie la valeur qui serait capable de fonder ce sentiment : « protester de son amour du bien et de son dévouement à la chose publique, invoquer la Patrie ou la Providence, ne signifie rien »⁶⁰⁹. Pour lui, les réjouissances civiques proposées par la République sont vides de sens et ne font que corroborer les valeurs des classes dominantes. Il rejette « le patriotisme ardent » parce qu'il « contredit à la communauté humaine et nous entretient dans une partialité infiniment plus injuste, cruelle souvent »⁶¹⁰. Dans *Comment on devient mage*, Péladan fustige ce nouveau veau d'or qu'est la patrie, dont le culte cherche à remplacer celui de l'Église : « puisque

⁶⁰⁷ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre*. Op. cit., p. 266-267.

⁶⁰⁸ Id., p. 143.

⁶⁰⁹ Ibid.

⁶¹⁰ Joséphin Péladan. *Origine et Esthétique de la tragédie*. Paris: Sansot, 1905. P. 51.

l'idole Patrie a pris la place de Jésus, que la patrie s'écroule »⁶¹¹. Il donne à son disciple le conseil de renier la France, « au nom de l'Église, [sa] Matrie »⁶¹². Pour lui, « idéalement, ce qui borne notre horizon spirituel et accapare notre sensibilité doit être rejeté »⁶¹³ et le patriotisme fait partie de cette limitation de l'esprit humain aux bornes des frontières. Pour Péladan, « l'avenir de la civilisation dépend de la déchéance des nationalités ». Et d'ajouter : « Il faut que la patrie meure pour que l'humanité vive »⁶¹⁴. La Patrie apparaît donc comme antinomique du règne de la civilisation.

Et pourtant, Péladan appelle de tous ses vœux, tardivement il est vrai, la création du théâtre comme « un art patriotique »⁶¹⁵. Il souligne dans un autre article que le théâtre « est l'expression la plus haute de notre race, et le rite suprême de la civilisation aryenne »⁶¹⁶. Si le théâtre doit devenir « une institution civique », et exalter la grandeur du génie de la race, on revient alors à une conception nationale du théâtre. Cependant, c'est plus en terme de civilisation que la question se pose, et donc en terme de culture commune. Dans « Théâtre et démocratie »⁶¹⁷, Péladan décrit la condition nécessaire à la facture d'un bon drame : « quel que soit le génie du poète, le drame s'adresse à toutes les castes d'une civilisation ou bien il faut le dénommer autrement ». Dans « L'esthétique et l'enseignement »⁶¹⁸ en 1903, il déclare que « la langue des formes constitue la communion des âmes » et considère l'art comme la langue commune de l'humanité telle qu'elle existait avant Babel. Encore une fois, la question politique est recentrée dans le domaine de l'art et de la culture⁶¹⁹.

Schuré cherche à réveiller deux abstractions par le biais du théâtre que sont « la légende au cœur du peuple et la divine psyché au cœur de l'homme »⁶²⁰. Il souligne encore une fois la dialectique proprement symboliste qui s'opère entre l'individu et le collectif en posant comme condition nécessaire de la renaissance l'éveil à la fois de l'homme en tant qu'individu et du peuple en tant que communauté organique liée par des références culturelles et traditionnelles. Cette optique descend en droite ligne des

⁶¹¹ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Comment on devient mage*. Op. cit., p. 291.

⁶¹² Ibid.

⁶¹³ Id., p. 51.

⁶¹⁴ Id., p. 89.

⁶¹⁵ Joséphin Péladan. « La Cité et le théâtre (un art patriotique) ». *La Revue bleue*. 23 avril 1904. P. 526-529.

⁶¹⁶ Joséphin Péladan. « La religion et le théâtre ». *La Revue bleue*. 6 février 1904. P. 173-177.

⁶¹⁷ Péladan. « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) ». Art. cit.

⁶¹⁸ Péladan. « L'esthétique et l'enseignement ». Art. cit.

⁶¹⁹ Ce qui n'empêcha pas Péladan de commettre de février à septembre 1908 toute une série d'articles nationalistes dans la revue *La Patrie*. (Beaufils. *Joséphin Péladan, (1858-1918), Essai sur une maladie du lyrisme*. Op. cit., p. 380).

⁶²⁰ Schuré. *Le Drame Musical, Richard Wagner, son œuvre et son idée*. Op. cit., p. XII.

options wagnériennes. C'est bien « la tradition légendaire » qui peut seule réunir le poète et le peuple, lien rompu selon Schuré par l'universalisme du christianisme qui, « en se fondant avec le génie des divers peuples, [a] produit à son tour par la chevalerie une série de traditions et de légendes »⁶²¹, abîme creusé à l'époque de la Renaissance. Les recherches de Schuré autour de « l'âme celtique » montrent à quel point la réflexion wagnérienne est présente chez notre auteur. L'origine alsacienne de Schuré et sa passion pour l'œuvre de Wagner à laquelle il a consacré un grand nombre d'études, expliquent en grande partie sa réflexion sur la nécessité de retrouver cette « âme celtique », afin de refonder une communauté culturelle et traditionnelle. Ceci dit, dans un article consacré au « théâtre d'élite et son avenir », Schuré souhaite « l'élargissement du style national à un idéal humain universel ». De nouveau se produit cette collusion entre l'individualité et le collectif, permettant de mettre en avant la nécessité de régénérer l'individu pour régénérer la société. Cette dialectique est recoupée par la position paradoxale des symbolistes entre tradition et révolution, puisque le retour à un art populaire, c'est-à-dire en adéquation avec le peuple, ne pourra se faire que dans une perspective révolutionnaire de l'art, au sein de laquelle il sera régénéré. Mais le but de l'art étant de refonder une communauté humaine à la source de ses origines, la perspective en devient alors conservatrice, l'art apparaissant comme le dépositaire des valeurs immuables de la communauté humaine. Wagner, dans *Art et religion*, illustre parfaitement cette apparente contradiction. Si « l'art est révolutionnaire » par nécessité, « parce qu'il n'existe qu'en opposition avec l'opinion de la masse », il « redeviendra *conservateur* » quand « les tragédies seront les fêtes de l'humanité »⁶²². Dans ces fêtes, le public endosse le rôle du néophyte à initier à sa propre grandeur par le spectacle du drame humain, et l'artiste en est l'officiant. On retrouve alors la même opposition dans les doctrines artistiques et dans les doctrines politiques.

Mallarmé quant à lui opère une distinction intéressante quand il parle de la Patrie. Pour lui, « le dévouement à la Patrie, s'il doit trouver une sanction autre que le champ de bataille, dans quelque allégresse, requiert un culte : étant de piété ». Il est impossible pour lui que ce culte se montre « exclusivement laïque »⁶²³. La religion est pour Mallarmé porteur de « secret intime ignoré » de la race. C'est donc par le biais du sentiment religieux qu'il sera possible au poète de retrouver la trace de ce qui constitue

⁶²¹ Id., p. 44.

⁶²² Wagner. « Religion et Art ». Op. cit., p. 38 et 49.

⁶²³ Mallarmé, « De même », cité in Marchal. *La Religion de Mallarmé (poésie, mythologie et religion)*. Op. cit., p. 244.

l'unanimité d'un peuple : « L'heure convient, avec le détachement nécessaire, d'y pratiquer des fouilles, pour exhumer d'anciennes et magnifiques intentions ». Voilà de quoi alimenter la prépondérance de la civilisation sur la nation.

*Rêveries sur la cité : « Formons une ville et qu'elle existe comme une fête ! »*⁶²⁴

Les rêveries sur la cité constituent l'illustration la plus probante de la prépondérance de la notion de civilisation sur celle d'art national.

Mallarmé, revenant sur le culte qu'il avait pu vouer à Wagner, lui reproche son nationalisme, alors que le poète de Valvins souhaite au théâtre la représentation de l'Homme. Au concept wagnérien de nation, Mallarmé substitue celui de cité, beaucoup plus universel et qui permet de relier la fonction politique et la fonction religieuse, pour un civisme à retrouver. La cité mallarméenne idéale trouverait ses « humbles fondations » dans « la foi en chacun »⁶²⁵. Il fait de la religion et de l'au-delà qui l'accompagne « la dimension constitutive »⁶²⁶, de la ville et non un espace séparé comme le ciel chrétien. Mallarmé rend, sur le modèle de la cité grecque, plus que sur celui de la liturgie catholique, la divinité immanente à la cité, et en propose l'image suivante :

La Cité, si je ne m'abuse en mon sens de citoyen, reconstruit un lieu abstrait, supérieur, nulle part situé, ici séjour pour l'homme. – Simple épure d'une grandiose aquarelle, ceci ne se lave, magistralement, en renvoi ou bas de page⁶²⁷.

Mallarmé place sa cité dans un nulle part, dans un jeu de reflets qui en fait l'envers du ciel. La religion mallarméenne est fictionnelle, comme l'a démontré Marchal. Cette religion n'est pas une religion existante, mais elle doit être nationale et artistique⁶²⁸.

Cette rêverie, dont l'origine et le modèle est la cité antique, est l'exact contrepoint de l'image de la ville que nous avons rencontrée jusqu'à présent. Ce « lieu abstrait, nulle part situé » renvoie bien à la dimension a-topique de l'utopie. Ce n'est pas un hasard si Schuré situe *Les Enfants de Lucifer* dans la cité de Dionysia, afin de tenter de refonder un culte et une forme de pouvoir qui lui est associée.

⁶²⁴ Claudel. *La Ville*. Op. cit., p. 383.

⁶²⁵ Mallarmé. *Œuvres Complètes*. Op. cit., p. 391.

⁶²⁶ Marchal. *La Religion de Mallarmé (poésie, mythologie et religion)*. Op. cit., p. 382.

⁶²⁷ Mallarmé. « La Musique et les Lettres ». Op. cit., p. 81.

⁶²⁸ Marchal. *La Religion de Mallarmé (poésie, mythologie et religion)*. Op. cit., p. 383.

Claudiel développe également l'image utopique d'une ville dont l'architecture rendrait visible la nécessité d'un culte associé à la fonction politique. Il ne peut y avoir de fondation utopique ailleurs que dans un espace civique associé à une religion. Dans la première version de *Tête d'Or*, la construction utopique est inenvisageable. A l'heure de la défaite, le Cavalier a « résolu de mourir », parce qu'il est impossible d'atteindre « la contrée sans baptême » :

Je pleure la contrée sans baptême
Qui ne peut être atteinte, qui ne peut être fermée par des bornes, ni prise dans
les mailles d'un filet.
- Brassera-t-on l'Océan ? Donnera-t-on un roi à chaque goutte d'eau ?
Tissera-t-on des vêtements avec l'écume ? –
C'est ainsi que la raison et le désir
Se séparent en une étreinte irréparable.
Mais une âme humaine, à ce baiser tragique
Ne saurait servir éternellement de théâtre. Non satisfait,
Devant les cieux qui voient tout, j'ai résolu de mourir⁶²⁹.

Cette « contrée sans baptême » apparaît comme hors d'atteinte et suppose donc l'impossibilité de se référer à un lieu qui est entièrement à créer. Mais l'expression pourrait également supposer qu'il est impossible de parvenir à cette contrée nouvelle sans la foi, encore absente de *Tête d'Or*.

Dans *Connaissance de l'Est*, sa « Considération sur la Cité »⁶³⁰ développe l'image d'une « cité de temples », une « cité éternelle » dont l'image « ne trahit aucun détail profane, et ne montre rien dans l'aménagement infini de ses constructions et l'ordre de son architecture qui ne se rapporte à un service si sublime ». La cité de Claudiel est une nouvelle « Jérusalem » dont aucun détail n'est « soustrait aux exigences d'un culte », qui reste, par l'usage des pronoms indéfinis, abstrait, bien qu'il ne puisse s'agir que du culte catholique. Cette ville idéale est située dans un nulle part, ni totalement réalisé, ni totalement abstrait :

Ni ces nefs, ni le système et les répliques des coupes et des pylônes ne sont soustraits aux exigences d'un culte, ni le mouvement et le détail des rampes et des terrasses n'est indifférent au développement de la cérémonie⁶³¹.

La construction utopique d'une cité qui s'opposerait à toutes les Babylone modernes, dont Paris est l'exemple le plus frappant et le plus abhorré par le poète, trouve son mode de fonctionnement politico-religieux dans le dénouement des deux versions de *La Ville*.

⁶²⁹ Claudel. *Tête d'Or*. Op. cit., p. 123.

⁶³⁰ Paul Claudel. *Connaissance de l'Est*. Jacques Petit (éd.). Paris: Gallimard, Poésie, 1993. [1900]. « Considération sur la Cité ». P. 87-88. Ce texte date de 1897.

⁶³¹ Id., p. 88.

Si la ville à détruire dans la première version est explicitement Paris, dans la seconde version du drame, l'auteur passe d'une localisation précise à une abstraction de la ville, faisant ainsi du modèle proposé dans son drame un idéal à atteindre et à transposer. Pour Flood, étudiant les idées politiques et sociales développées par Claudel,

une doctrine religieuse est utilisée afin de justifier la suppression des complexités créatrices divisant une société moderne pour transformer cette dernière, poétiquement, en un corps uni, sacralisé, régi par une dyade idéalisée de l'autorité temporelle et spirituelle⁶³².

L'auteur entre très peu dans les détails pratiques concernant le gouvernement concret de cette Ville après l'apocalypse, mais souligne la nécessité de recréer un pouvoir temporel associé au pouvoir spirituel de l'Église⁶³³.

Trois fonctions sont reconnues à la religion, et semblent faire défaut à la société fin de siècle. La première consiste à faire de la religion le cadre nécessaire au surgissement du mystère au monde, et de le réenchanter. Le recours à l'occultisme, l'ésotérisme ou la religion chrétienne répond à la sécheresse et l'horizontalité de la société scientifique et positiviste, pour peupler ce ciel désormais vide. Elle participe du réinvestissement du social par le sacré. La deuxième fonction de la religion est une fonction éducatrice, la religion est porteuse d'un certain nombre de valeurs morales - morale dont on se demande dans la dernière décennie du siècle si elle peut se passer d'une caution divine. La troisième fonction est une fonction de rassemblement, condition nécessaire à l'élaboration d'une identité collective malgré les dissensions politiques et idéologiques. Si certains idéologues de la République restent farouchement attachés au principe de laïcité qui n'est de toute manière pas remis en cause, reste que la plupart estiment nécessaire l'instauration d'une forme de sacralité, par l'idée patriotique. Les propositions théâtrales des symbolistes rejoignent cette nécessité d'incarner le lien social, mais préfèrent à la notion de patrie la notion de civilisation, voire d'universalité, que l'art est selon eux à même de prendre en charge.

⁶³² Flood. *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel*. Op. cit., p. 50.

⁶³³ Dans *Conversations dans le Loir-et-Cher*, Claudel exprime en 1928 son intérêt pour l'architecture et la manière dont celle-ci traduit les rapports sociaux établis dans la cité. Il rêve d'un ensemble urbain dont l'environnement exprimerait l'unité de ses habitants, non pas « une simple juxtaposition de cellules, mais une étroite solidarité d'organes et de besoins communiquant dans toutes ses parties ». Le rêve d'une société organique apparaît de nouveau ici, sans pouvoir faire l'économie d'une instance religieuse qui ferait tenir toutes les parties entre elles. Claudel. *Œuvres en prose*. Op. cit., *Conversations dans le Loir-et-Cher*, p. 752.

Conclusion : L'individualisme comme symptôme : l'impossible représentation de la société

Si [l']égoïsme peut se nommer individualisme du corps, l'individualisme de l'âme ne saurait être égoïsme de l'âme ; l'égoïsme des médiocres n'est pas l'individualisme des élus, dont le nombre va grandissant⁶³⁴.

Si l'individualisme symboliste porte pour une bonne part la revendication de la liberté de l'individu face à la masse, il constitue également le symptôme de l'atomisation de la société en autant d'éléments disparates, rendant celle-ci illisible et surtout morcelée. Le rêve d'une société dont les membres seraient organiquement liés les uns aux autres, formant une communauté nationale et culturelle, traverse les écrits symbolistes avec autant de force que la revendication de la liberté individuelle. Ce paradoxe met à jour l'oscillation du courant symboliste entre réaction et modernité politique. Le point d'équilibre d'une société idéale se situerait entre une unité sociale organique et la valeur unique de l'individu. La grande tâche de l'artiste symboliste est d'éveiller le peuple en sommeil et de reformer, par le biais de son art, une communauté culturelle dont lui et ses œuvres seraient le point de mire, dans d'idéales retrouvailles entre le peuple et ses poètes.

Cette question du morcellement social apparaît comme un des griefs essentiels que les symbolistes imputent au système démocratique. Une des aspirations majeures du courant, pour le moins paradoxale, est de revenir à un théâtre de communion. Pour ce faire, il s'agit de trouver un public uni autour de valeurs communes, de recréer une fraternité populaire totalement étouffée par la mise en poussière de tous les idéaux collectifs. Si même la République n'est pas capable de mettre en place et de faire respecter les présupposés de sa fondation, il est alors difficile de trouver un principe capable de fédérer la nation en peuple. C'est par la notion d'« hétérogénéité » que les symbolistes abordent cette idée d'atomisation de la société, constituant le fléau principal issu de la démocratie : dans *La Revue wagnérienne*, Théodore de Wyzewa parle du « spectacle désolant de la démocratie, accélérant encore l'évolution fatale vers l'hétérogène »⁶³⁵, alors que l'art symboliste aspire à la synthèse, et à une société qui prendrait la forme perdue d'un grand corps.

⁶³⁴ Saint-Pol-Roux. « Notations d'un pèlerin sur la notion de patrie ». Art. cit., p. 84.

⁶³⁵ Théodore de Wyzewa. « Le pessimisme de Richard Wagner ». *La Revue wagnérienne*. Juillet 1885. P. 167-170.

La mise en place du suffrage universel exacerbe l'atomisation de la société en autant d'individus que plus rien ne lie, aboutissant à un anarchisme des volontés qui mène la société fin de siècle à la décadence. La « vision atomistique et abstraite de la formation du lien social » ne satisfait pas les symbolistes. L'exaltation de l'individualisme et le rapport d'équivalence posé entre tous les membres de la société en perturbe la fédération et mène à un anarchisme des volontés qui ne permet plus l'action collective. En 1895, *La Revue des Deux Mondes*, idéologiquement libérale, se fait l'écho de cette interrogation. Si cette revue s'oppose en bien des points à la nébuleuse symboliste, l'expression de cette question dans ses colonnes prouve la prégnance du problème :

Car, dans l'État comme dans la nature, l'atome qui reste atome est anarchique, et qu'est-ce qui peut bien être plus anarchique qu'un grain de sable, dans la nature, si ce n'est, dans l'État, un grain de « souveraineté ? » - Ah ! vous avez coupé tous les liens, ou à peu près tous, qui rattachaient l'Individu à qui ou à quoi que ce soit ; vous l'avez isolé de tous les autres et de tout le reste ; vous l'avez exalté, élevé à la dernière puissance ; vous avez mis en lui tous les pouvoirs quand il avait déjà toutes les convoitises ; vous n'avez pas voulu autour de lui la moindre résistance, ni le moindre contrepoids au-dessous de lui ! Après avoir « abstrait » la souveraineté, vous avez en quelque sorte « abstrait » l'Individu lui-même ; puis vous l'avez lâché à travers la société, dans son égoïsme impatient, débridant d'un seul coup dix millions d'égoïsmes pareils et semant dix millions de germes d'anarchie ! Vous avez cru faire merveille parce que le monde était imposant et qu'il n'y en avait pas moins de dix millions, tous égaux, tous rivaux et tous séparés !

[...]

Ayons le courage de conclure en toute franchise : le grand mal et le grand danger, c'est la « souveraineté nationale » moléculaire, c'est le suffrage universel inorganique, qui ne peut être que le suffrage universel anarchique⁶³⁶.

La fraternité qui préside encore une fois à l'élaboration de l'idéal républicain se transforme en « radieux égoïsme »⁶³⁷ pour reprendre les termes du Pèlerin du Ciel dans *Le Fumier*.

Que l'individu soit l'inaliénable part de la doctrine artistique des symbolistes, voilà qui n'est plus à prouver. Que l'individualisme fin de siècle soit à considérer comme une réponse à l'abstraction de la masse pour la préservation des libertés individuelles, voilà qui semble clair. Cependant, cet individualisme peut aussi être considéré comme le symptôme d'une société incapable de se penser comme un tout homogène. Débarrassée de la conception holiste de la société, héritée de la Révolution, maintenant que l'opposition s'effectue à l'intérieur même du régime républicain et non

⁶³⁶ Benoist. « De l'organisation du suffrage universel, la crise de l'État moderne ». Art. Cit.

⁶³⁷ Saint-Pol-Roux. *Le Fumier*. Op. cit., p. 107.

plus contre lui, que le pluralisme politique s'instaure, éclatant la société en autant de familles et de revendications qu'il existe de groupes sociaux et d'intérêts politiques, la représentation de la communauté nationale devient franchement problématique.

L'individualisme prend alors une valeur ambivalente. Il apparaît comme néfaste, parce qu'il est la conséquence de l'atomisation sociale et de l'impossibilité de mettre en place une fraternité, ou « des fraternités » pour reprendre la distinction faite par Jules Bois. L'individualisme serait alors un symptôme de l'état social de la fin du siècle. Il interdit l'action collective et fait de la liberté de l'individu l'ultime valeur, exacerbant l'état d'atomisation sociale à son plus haut point en faisant littéralement exploser la société en autant d'individus qui la composent. Positif, l'individualisme s'exalte dans la posture du héros et de l'artiste symbolistes. Il porte l'énergie nécessaire à la rupture de l'état léthargique de la société, associé à l'énergie révolutionnaire, et exalte la figure de l'individu d'exception. Pierre Rosanvallon, lorsqu'il analyse les symptômes de ce défaut d'incarnation du pouvoir, en arrive à cette conclusion : « le pouvoir représentatif ne peut [...] exister que sur le mode de la pure incarnation, à distance de toute forme de médiation ». Dans ce cas, « les figures du Poète et du Maître deviennent pour cette raison les seules capables de donner corps au peuple »⁶³⁸. Non engagés sur le terrain politique à proprement parler, c'est dans le domaine artistique que les symbolistes expriment leur révolte et leur soif d'incarnation.

Ainsi, en tant que défenseur des individus d'exception et de la liberté individuelle, le mouvement symboliste s'apparente à un mouvement libéral de défense de l'individu face au pouvoir des masses caractérisées par la médiocrité et la léthargie. Dans sa recherche d'une cohésion nationale et civique, dans la création d'une nation consciente d'elle-même et de sa valeur, les symbolistes critiquent le régime républicain en tant qu'il ne permet pas de constituer la société en un corps uni et fonctionnel. La représentation de l'artiste en prêtre et le souhait d'une communion théâtrale mènent le mouvement symboliste à chercher dans les formes religieuses de la pensée la solution pour lutter contre cette atomisation sociale. Cette double perspective ouvre deux voies de réflexion.

Par l'étude des figures héroïques dans le cadre d'une typologie du héros symboliste, nous nous attacherons à mettre en lumière cette exaltation libérale de l'individu d'exception érigé en spectacle théâtral. La représentation de l'homme

⁶³⁸ Rosanvallon. *Le Peuple introuvable (histoire de la représentation démocratique en France)*. Op. cit., p. 58.

d'exception et de ses relations avec la cité dans les pièces conduit à une réflexion sur la forme du discours symboliste sur le monde et sur les alternatives fictionnelles proposées. Par l'étude des options théâtrales exposées par les artistes du mouvement, indépendamment de leur réussite sur la scène, nous pourrions dégager une réflexion proprement symboliste qui dépasse les échecs de la scène pour entrer dans la défense de ce que nous pourrions appeler une « idéologie du spectacle ». Celle-ci fait du spectacle théâtral idéal le point de convergence de la cité et le vecteur d'une vérité de l'ordre du mystère que les symbolistes cherchent à représenter, rêvant un public idéal qui saurait en déchiffrer les vérités cachées.

2^{ème} PARTIE : MYTHE, HISTOIRE ET UTOPIE : FICTIONS RÉVOLUTIONNAIRES

« [...] et je ne vois nulle part rien de plus désirable que dans ce grand cri de révolte et de personnalité, dans ce vivace emportement de la passion brandi sur la foule inquiète, à certains soirs, comme une torche, jeté en grâce au souriant fantôme de notre songe comme une couronne de rose dans les ténèbres. »

Camille Mauclair,
Éleusis, causeries sur la cité intérieure.

Introduction : le modèle prométhéen

Et cet homme sans mythe, éternellement affamé, se trouve à présent au milieu de tous les passés et creuse et fouille à la recherche de racines, même s'il doit aller les déterrer dans les Antiquités les plus lointaines. Qu'indique l'énorme besoin d'histoire que ressent la civilisation moderne insatisfaite, qu'indique ce besoin de rassembler autour d'elle tant d'autres civilisations, la volonté dévorante de connaître, si ce n'est la perte des mythes, la perte de la patrie mythique, du sein maternel mythique ?¹

Le constat de Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* fait état d'un déficit patent d'imagination mythique dans la société fin de siècle, constat qui pourrait tout à fait s'appliquer aux auteurs symbolistes. Le mythe, culture de civilisation par excellence, interroge les rapports de soi au monde, de soi à soi et de soi aux autres. Les figures héroïques symbolistes sont toutes, d'une manière ou d'une autre, marquées par une ascendance mythique. La figure prométhéenne apparaît comme une constante de l'univers mythique des symbolistes - décliné, inversé, transformé par d'autres figures, notamment chrétiennes – dès qu'il s'agit de penser une alternative à la société. Cette filiation peut paraître de prime abord paradoxale, au regard de la fortune du mythe tout au long du XIX^e siècle, récupéré par le positivisme triomphant. Ce n'est pas tant le versant « scientifique » du mythe, qui exalte la maîtrise de l'homme sur le monde, qui est exploité par les symbolistes, que le recours à la notion de transgression. Tour à tour modèle et contre-modèle, la figure prométhéenne permet de penser la place du héros dans l'univers et dans son rapport aux autres. Elle influe sur ses relations à l'histoire, sur ses modalités d'action dans le monde et sur la nature de ses projections utopiques.

1. Le retour de Prométhée

Prométhée façonne et inspire une grande partie des figures héroïques de notre corpus ; le motif du feu, la fonction d'éveilleur de l'humanité, la révolte contre toute forme inique d'autorité, sont autant de myèmes propres au Titan. Prométhée est considéré comme le créateur de « l'ordre nouveau, pour toujours mutilé, mais sans cesse luttant pour arracher à l'inconnu des parcelles de savoir »², s'opposant à l'ordre divin. L'ascendance prométhéenne donne aux héros symbolistes l'énergie de la rupture contre

¹ Nietzsche. *La Naissance de la tragédie*. Op. cit., p. 187.

² Trousson. *Le Mythe de Prométhée dans la littérature européenne*. Op. cit., p. 68.

un ordre jugé inique, et fonde, par la foi retrouvée en l'homme, une dynamique humaniste, non sans transformer profondément le sens de l'aventure prométhéenne.

La résurgence du mythe dans la dernière décennie du siècle est patente, comme en témoigne la multiplication des réécritures de la pièce d'Eschyle. Lorrain et Hérold sont les auteurs d'un *Prométhée* paru en 1900³, et Péladan publie en 1895 une *Prométhéide*⁴, dont l'ambition est de reconstituer les deux pièces manquantes de la trilogie grecque. De curieuses adaptations paraissent également, qui sortent du courant symboliste mais montrent la bonne fortune du mythe. Antoine Cros écrit un *Prométhée enchaîné*⁵ en 1888, qui se clôt par la punition de Prométhée aux enfers et la promesse de son supplice éternel. Plus étonnante est la version de Stanislas Millet⁶ qui fait de Prométhée le chantre de l'Internationale, de Zeus une figure du patron et des hommes l'incarnation des masses opprimées, le tout dans l'atmosphère annonciatrice du christianisme à venir.

Le héros symboliste doit au Prométhée des romantiques le rapprochement du Titan avec Lucifer et le Christ, qui deviennent des « auxiliaires mythiques de l'humanité contre le mal »⁷. Le romantisme a détaché de l'image de Lucifer l'image diabolique et satanique qui en faisait l'incarnation du mal, pour en faire celle de la révolte métaphysique, face à un Dieu qui n'apparaît plus comme le garant du bien. La figure du Christ apparaît à la fois comme la première victime d'une religion devenue inique par sa pratique et par ses accointances avec le pouvoir politique ou économique, et comme figure de proto-anarchiste. Par contre, les symbolistes s'écartent profondément de la logique romantique sur les autres aspects du mythe.

Les romantiques ont fait de Prométhée le champion de la lutte contre le mal métaphysique, dont Dieu est l'origine. Dieu est alors combattu par un titanisme rationaliste, qui essaye de remédier au mal par des moyens humains. Prométhée est « mélioriste, scientiste et anthropocentrique »⁸. Aidé de la science et des progrès techniques, il délivre l'homme des superstitions et du despotisme aveugle. La figure titanesque chez les romantiques est animée d'une « volonté d'amélioration qui est d'abord refus du dogme et de la soumission, révolte concertée contre un état de fait

³ Lorrain et Hérold. *Prométhée, drame lyrique en trois actes*. Op. cit.

⁴ Joséphin Péladan. *La Prométhéide, trilogie d'Eschyle en 4 tableaux*. Paris: Chamuel, 1895.

⁵ Antoine Cros. *Prométhée enchaîné, tragédie antique d'après Eschyle*. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1888.

⁶ Stanislas Millet. *Prométhée libérateur, drame antique*. Paris: Ollendorff, 1897.

⁷ Trousson. *Le Mythe de Prométhée dans la littérature européenne*. Op. cit., p. 396.

⁸ Id. p. 395.

imposé de l'extérieur et non ratifié par la raison de l'homme »⁹. Pour les symbolistes, la figure prométhéenne a une valence à la fois positive et négative, qui en fait la complexité. Positive, en ce sens qu'elle cherche à donner à l'humanité la conscience de sa grandeur et de ses capacités. Négative, parce qu'elle représente la science et la maîtrise de l'univers par l'homme. Le Prométhée des symbolistes est frappé de la même ambivalence que l'esprit du mal qui précipite les hommes hors du paradis terrestre. Voler le feu ou manger le fruit permet aux hommes d'entrer en possession de la terre et de la maîtriser, de prendre un statut de créateur par les sciences et les arts. Mais cette volonté de maîtrise, trop développée, confine à l'aveuglement. Dans *Lilith* de Remy de Gourmont, le péché originel est représenté comme étant à la fois l'origine de la condition humaine et son châtement. L'anathème de Dieu sur les hommes rend bien compte de cette ambivalence initiale :

Vous étiez ignorants, devenez stupides ; vous étiez les maîtres de la restreinte réalité que vous pouviez supporter, soyez les esclaves de votre science. La science est positive, elle est courte. Ah ! vous avez voulu savoir ! Que savez-vous ? Que le monde est mauvais. Je vous l'avais caché, par pitié !
Sortez de ce paradis et prenez possession de la terre¹⁰.

La sortie du paradis terrestre consacre la séparation des sphères de l'humain et du divin, comme le vol du feu. En découle alors l'idée que le péché originel permet à l'homme coupable de se racheter. Son geste en devient bien plus précieux que s'il était pur de toute chute. Dans *Les Noces de Sathan*, le héros exprime la nécessité de s'incarner dans la matière :

Je grandis, car je suis le Jésus d'un autre âge,
Le Jésus amoureux, plus fier et moins divin,
Le Jésus rouge et noir incarné dans le vin
Infernal, où la raison des simples naufrages.
Mais je suis rédempteur plus que l'autre, car j'ai
La splendeur d'avoir méprisé toute innocence ;
C'est mon péché qui fait ma gloire, et ma puissance
Vient d'un repentir sublime et découragé.
Je suis sorti du fond du mal et de l'Abîme,
Comme l'Autre est sorti du fond des Puretés,
Mais je purifierai mon noir père l'Abîme,
Les pierres du mal construiront la Vérité¹¹.

Ainsi, le geste prométhéen et le récit génésique apparaissent à la fois comme la faute originelle de l'humanité qui mène à sa décadence parce qu'elle l'inscrit dans le temps et

⁹ Id., p. 396.

¹⁰ Gourmont. *Lilith*. Op. cit., p. 62.

¹¹ Bois. *Les Noces de Sathan*. Op. cit., p. 35.

la conquête de la terre, mais également comme le mal nécessaire au développement des potentialités humaines infinies, que la relation avec la divinité, quelle qu'elle soit, conditionne.

Une autre différence de taille oppose la figure prométhéenne de l'époque romantique avec celle de l'époque symboliste. Trousson voit dans le Prométhée romantique la consécration d'une « définitive et complète rupture avec le passé », qui interdit le recours à « l'antique tradition de la réconciliation finale du Titan et de Zeus »¹². Lorsque la fin du siècle consacre la faillite de la science, Prométhée renégat « tourne de nouveau ses yeux inquiets vers le ciel »¹³. Les deux dernières décennies du siècle opèrent une « inversion de l'imaginaire »¹⁴ au regard du mythe prométhéen, qui, de confiant dans la science et dans sa révolte, se transforme en Prométhée désabusé et assoiffé de croyance plus que de connaissance : « Le frisson de l'au-delà parcourt un Prométhée qui a maintenant besoin, non plus de comprendre, mais de croire »¹⁵.

2. Mythe, histoire et utopie

Le recours au mythe engage une réflexion sur les relations entre mythe, histoire et utopie. En tant que force de rupture, le héros symboliste apparaît capable de corriger l'histoire, par la dynamique révolutionnaire qu'il met en place. Cette force de rupture, qu'elle soit intime ou collective, permet d'opérer un passage de l'apathie à l'énergie, capable d'engendrer un processus de régénération, de renaissance, de reconstruction, plus ou moins abouti selon les pièces et leur propos. Révoltés contre tout ce qui entrave leur liberté individuelle ou celle de leurs semblables, héros et héroïnes symbolistes sont de grands insoumis, et portent en eux les germes de l'anarchie. « Approfondissant ou héroïsant l'individu », les poètes, dramaturges et romanciers sont « les ouvriers conscients et les fermes progressistes de l'anarchie »¹⁶. Une grande partie des héros symbolistes enclenchent, à un moment ou à un autre, une dynamique révolutionnaire, qu'elle soit intime ou politique.

Toute mythologie de la révolution cherche « la reconstitution d'une nouvelle innocence, la recréation d'un nouvel Adam », régénération qui n'est possible que par

¹² Trousson. *Le Mythe de Prométhée dans la littérature européenne*. Op. cit., p. 380.

¹³ Id., p. 506.

¹⁴ Radix. « L'homme Prométhée vainqueur au XIXe siècle ». Op. cit., p. 302.

¹⁵ Trousson. *Le Mythe de Prométhée dans la littérature européenne*. Op. cit., p. 530.

¹⁶ Mauclair. « Petits théorèmes d'art social ». Art. cit.

« une sortie du temps de l'histoire »¹⁷, que la représentation de la Révolution prend en charge dans un certain nombre de pièces. Le « phénomène d'arrachement », que Jean-Pierre Sarrazac¹⁸ décèle au début des pièces symbolistes mettant en scène un parcours initiatique individuel, trouve un équivalent dans une dynamique collective révolutionnaire. Cet arrachement, cette soustraction initiale à un milieu par la fuite ou la destruction, manifeste un refus du monde contemporain mis en fiction au seuil du drame, refus d'un espace régi par des lois familiales, politiques, économiques, religieuses, considérées comme obsolètes ou iniques. L'arrachement constitue alors un geste de rupture, qui amène la représentation d'un ailleurs, c'est-à-dire « d'une altérité de l'espace et du temps »¹⁹.

A partir de cette table rase initiale, se profile ou non une réintégration dans le processus historique, par le biais de l'élaboration fictionnelle d'un autre ordre social, la construction d'une utopie. Si l'on considère la définition de l'utopie de Louis Marin, le geste subversif et libertaire est considéré comme constitutif de toute utopie :

L'utopie pose une transgression comme norme : elle donne un caractère absolu à la transgression de l'institution. La subversion y apparaît comme représentation figurative de la loi, comme norme. Autrement dit, en utopie, la transgression n'est pas relative à une loi, elle est devenue loi²⁰.

La figure prométhéenne, figure transgressive par excellence, est parfaitement adaptée à la représentation de cette dynamique. La transgression devient la norme dans une société qui ne laisse aucune chance à la grandeur humaine. Ainsi, le mythe prométhéen seconde le mythe révolutionnaire et permet cette sortie de l'histoire nécessaire à toute volonté radicale de changement.

L'utilisation d'une figure mythique au service de la construction d'une utopie n'est cependant pas sans poser problème. Dans son introduction, Wunenburger cherche à différencier mythe et histoire : le mythe se différencie de l'utopie sur trois points dont nous ne retiendrons que le dernier pour notre analyse :

¹⁷ Ozouf. *L'Homme régénéré (essais sur la Révolution française)*. Op. cit., p. 118-119

¹⁸ Jean-Pierre Sarrazac. « L'intime et le cosmique: théâtre du moi, théâtre du monde ». In: *Théâtres intimes: essai*. Arles: Actes Sud, Le temps du théâtre, 1989. P. 65-115. P. 90 ; Mireille Losco en fait également une analyse dans sa thèse. Elle remarque que les débuts des pièces symbolistes prennent par ce procédé le contre-pied des scènes d'exposition classiques, qui ont pour fonction de mettre en place un microcosme en « fermentation », c'est-à-dire potentiellement en activité, alors que le phénomène d'arrachement n'expose la situation que pour en refuser le développement.

Voir Losco. « La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste ». Op. cit., p. 82-97.

¹⁹ Id., p. 20.

²⁰ Marin. *Utopiques: jeux d'espaces*. Op. cit., p. 110.

Le mythe s'imisce dans l'ensemble des institutions sociales qui le produisent et le supportent pour les alimenter en retour en discours de légitimation. Le mythe sert donc de fondement et de renforcement des structures mentales et sociales traditionnelles, alors que l'utopie s'ordonne autour d'une fiction démystifiante, qui introduit une distance critique, un soupçon à l'égard de l'ordre existant. Il rompt lentement le consensus social, en le détournant vers des alternances et des altercations, qui finissent par anémier la société avant de la corrompre. Ce que le mythe justifie, l'utopie le conteste et le consume²¹.

Cette différence entre le mythe et l'utopie révèle toute l'ambiguïté de la démarche utopique des symbolistes. En utilisant la figure de Prométhée comme déclencheur de la rupture sociale nécessaire à l'élaboration d'un contre-modèle qui subvertirait le monde contemporain, ils utilisent le mytheme de la révolte propre à la figure du Titan. Néanmoins, la nature parfois réactionnaire des alternatives symbolistes au monde réel ne dément pas cette idée que le recours au mythe servirait finalement la représentation d'une société idéale à leurs yeux, mais qui n'est pas exempte d'un certain conservatisme. Comment les symbolistes vont-ils pouvoir concilier le recours au mythe, grand récit « des institutions établies, du *topos* », structure établie de l'imaginaire, et l'utopie, action de « résistance psychologique liée à la liberté de penser et de rêver »²², caractérisée par une liberté sans fond de l'imagination humaine ?

Enfin, l'articulation mythe, histoire et utopie pose un dernier problème. En étudiant les mythes symbolistes, Françoise Grauby en fait le moyen de sortir de l'histoire, de faire « dissidence »²³ à l'époque rejetée. Mythe et Histoire sont pour elle exclusifs. Or, si principe révolutionnaire et mythe apparaissent comme le meilleur moyen de récuser l'histoire et le processus historique, en le niant par la rupture radicale ou bien en l'ignorant par le recours au passé, l'utopie quant à elle a besoin de l'histoire pour exister. L'entrée dans l'histoire opérée par les figures héroïques est la condition *sine qua non* à la fondation d'une utopie. L'utopie est « par essence historique, puisqu'elle est déterminée par ses rapports avec la réalité »²⁴. Il ne peut en effet y avoir de création utopique sans prise en compte de l'histoire. Considérée par Louis Marin

²¹ Wunenburger. *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire*. Op. cit., p. 22-23.

Pour mémoire, voici les deux premières différences que Wunenburger met en lumière :

- le mythe vivant est d'abord un fait social collectif. Il est l'objet d'une croyance, d'une adhésion collective. L'utopie est un fait individuel, soumis à évaluation et à adhésion ensuite.
- La conduite mythologique implique une affabulation, une histoire qui met en scène un ou des héros, contrairement à l'utopie qui se limite à des expérimentations ou des visualisations de structures figées, à des descriptions froides d'un modèle social. (22-23)

²² Antony. *Ressources sur l'utopie, sur les utopies libertaires et les utopies anarchistes*. Op. cit. Voir notamment la section du site intitulée « Utopie / Mythe ».

²³ Françoise Grauby. *La Création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1994. Voir notamment le chapitre intitulé « Le mythe comme dissidence ».

²⁴ Trousson. *Voyages au pays de nulle part, histoire littéraire de la pensée utopique*. Op. cit., p. 14.

comme la « figure de la négativité historique », l'utopie se désigne comme fiction, mais elle « obéit pour se construire aux exigences inaperçues de l'idéologie dont historiquement elle relève »²⁵. Retravaillée par le mythe, l'histoire change de sens, et mène directement à son accomplissement que le principe utopique incarne. « Histoire de l'avenir ou roman du futur », l'utopie s'apparente ainsi à « un conditionnel »²⁶. Le recours à la temporalité chrétienne par la réhabilitation de la figure du Christ permet d'historiciser le mythe d'une autre manière, de grandir l'histoire et d'en universaliser les principes. L'histoire est alors insérée dans une logique qui dépasse la temporalité humaine, à la fois par la logique rétrospective du mythe, et projective de l'utopie.

A partir de ces réflexions, il est possible de dégager trois types de héros symbolistes qui développent chacun une perspective particulière de la construction utopique, dont le rapport au réel constitue la variable.

Schuré, Retté et Verhaeren mettent en scène des héros qui se réclament explicitement de Prométhée et sauvent de la religion la figure christique. Schuré, dans *Les Enfants de Lucifer* et *La Sœur gardienne*, met face à face les prérogatives divines et les prérogatives humaines. Retté, dans *La Forêt bruissante*, proclame la mort de Dieu pour mieux annoncer la renaissance de l'homme nouveau au sein d'une société anarchiste et Verhaeren fait de même dans une perspective socialiste, moins axée sur l'individu que sur le collectif. Dans tous les cas, l'homme est doté d'une divinité tout intérieure qu'il reconquiert sur Dieu, afin de retrouver sa propre grandeur, et de fonder une communauté sur le principe de liberté. Ces univers dramatiques, parce qu'ils opèrent de constants va-et-vient entre le mythe et l'histoire, questionnent les événements à la lumière de principes universels qui en modifient le sens.

Claudé et Péladan font subir à la figure prométhéenne ce qu'Élise Radix appelle une « inversion de l'imaginaire »²⁷. Ils retournent littéralement le parcours prométhéen pour en faire le symbole paradoxal d'une réconciliation entre l'homme et le divin. La part divine de l'homme n'est pas tant un élément de sa nature humaine que le signe de la présence de Dieu en lui. Sans cesser d'être profondément intime, cette part reste cependant transcendante, et refonde l'altérité homme / Dieu que le premier type de héros avait tendance à effacer. La réhabilitation non plus seulement de la figure christique, mais de la religion catholique dans son ensemble, avec dogmes et préceptes,

²⁵ Marin. *Utopiques: jeux d'espaces*. Op. cit., p. 113.

²⁶ Alexandre Cioranescu. *L'Avenir du passé, utopie et littérature*. Paris: Gallimard, NRF, 1972. P. 190.

²⁷ Radix. « L'homme Prométhée vainqueur au XIXe siècle ». Op. cit., p. 302.

est présentée comme l'alternative à la société fin de siècle, et propose un modèle civique et liturgique d'esthétique théâtrale. Péladan et Claudel cherchent à réinscrire le religieux au cœur de la cité, à répondre aux dysfonctionnements civiques par le recours au religieux. Mais Péladan se différencie de Claudel en ce qu'il investit la figure héroïque d'une mission artistique, seule capable de régénérer la civilisation.

Cette distinction aboutit au dernier modèle héroïque, qui se caractérise par une stratégie de fuite à l'égard du réel, qui n'empêche pourtant pas la construction utopique. Plutôt que de fonder un lieu alternatif à la société contemporaine, avec ses règles de fonctionnement, Villiers et Saint-Pol-Roux fondent un lieu par essence inatteignable, à l'intérieur même de l'homme, depuis lequel il est capable, à l'instar de Dieu, de créer tous les mondes possibles. La prééminence de l'efficacité du verbe sur l'action engage une véritable « révolution linguistique ». De l'idéalisme le plus radical prôné par Villiers à la synthèse « idéoréaliste » de Saint-Pol-Roux, ces héros du verbe s'éloignent de l'idéologie au sens politique et social du terme, pour aller vers l'abstraction de plus en plus marquée d'un discours profondément artistique, qui remet en cause jusqu'aux fondements même de la représentation du monde.

Chapitre I : Du mythe
révolutionnaire au théâtre de
la révolution

Anticipation et rétrospection

Le premier ensemble de pièces met en scène des figures héroïques capables de mener l'humanité à l'émancipation, à partir d'un processus révolutionnaire initial qui arrache l'homme à sa condition et à son milieu social. Le point commun de Schuré et Retté est le mythe révolutionnaire, celui, passé, de 1789 pour Schuré, et celui à venir de la révolution marxiste pour Retté²⁸. Deux principes président au processus de révolution : « la passion de la liberté »²⁹, et « la reconstitution d'une nouvelle innocence, la recréation d'un nouvel Adam »³⁰. Les héros de Schuré et Retté allient les figures mythiques de Prométhée et du Christ au type de l'anarchiste.

Dans *Les Enfants de Lucifer* et *La Sœur gardienne*³¹, Édouard Schuré propose en 1897 et 1898 une réflexion sur l'émancipation du collectif par la figure héroïque. Dans les deux cas, le processus révolutionnaire est mis en scène. *Les Enfants de Lucifer* relate la révolte de la Cité de Dionysia, menée par Phosphoros le luciférien et Cléonice la chrétienne. Cette révolte est fomentée à la fois contre l'empire, qui cherche à intégrer la cité grecque dans un système étatique, et contre les pouvoirs religieux, ici l'Église et le Temple. En relatant les amours contrariés de Lucile et Maurice de Kernouët, frère et sœur devant les hommes mais non devant la nature, *La Sœur gardienne* traite le processus révolutionnaire de manière plus secondaire dans le cadre de la Révolution Française. Il fait de ses héros de nouveaux messies propres à mener l'humanité sur les chemins de l'émancipation. Ce n'est cependant pas une liberté dans l'égalité qui est proposée mais une « liberté dans la hiérarchie »³². La figure héroïque tient à la fois du Christ et de Prométhée / Lucifer et brosse le portrait d'une aristocratie nouvelle, capable de mener les hommes sur le chemin de l'émancipation. En mettant en scène deux révolutions à l'échelle de la cité et de la nation, Schuré propose une relecture de l'histoire qu'il hausse aux dimensions du mythe.

²⁸ Saint-Pol-Roux dans *Le Fumier* propose quant à lui dans sa perspective allégorique une vision universelle de la révolution en convoquant les deux modèles, prenant appui sur les révolutions antérieures pour annoncer l'avènement de la classe laborieuse. Voir à ce titre notre analyse de cette pièce dans la première partie, Chapitre I.

²⁹ Jean-Marie Domenach. *Le Retour du tragique*. Paris: Seuil, Points, 1967. P. 37.

³⁰ Ozouf. *L'Homme régénéré (essais sur la Révolution française)*. Op. cit., p. 118.

³¹ Édouard Schuré. *Le Théâtre de l'âme I*. Paris: Perrin, 1900. *Les Enfants de Lucifer (drame antique)* [1896]; *La Sœur gardienne (drame moderne)* [1898].

³² Bérenger. « Le théâtre d'Édouard Schuré ». Art. cit., p. 509.

*La Forêt bruissante*³³ de Retté, écrite et remaniée entre 1889 et 1896, relate en une forme hybride, mi-poétique, mi-dramatique, l'épopée de Jacques Simple, représentant de l'humanité tout entière, vers le lieu de son émancipation : l'Arcadie. Le parcours singulier et initiatique du héros débouche sur une construction de l'ordre collectif, dans une logique anarchiste qui fait de l'émancipation de chacun la condition de la constitution d'une communauté naturelle d'hommes libres. L'épopée héroïque de Jacques Simple, accompagné de la Maudite et du Réprouvé, allégorise la tendance proprement anarchiste du discours social de la mouvance symboliste. Nouveau messie de l'humanité, Jacques Simple prend tous les attributs du Christ, afin de mener l'humanité vers l'Arcadie, terre promise de la liberté dans l'égalité, qui s'oppose à la société contemporaine. Trousson oppose l'Arcadie et l'utopie. L'Arcadie est caractérisée par la suprématie de l'individu sur le groupe et le refus de la fondation d'une cité, c'est-à-dire la mise en espace d'une organisation sociale³⁴, alors que l'utopie trouve un point d'aboutissement dans la mise en place d'un univers normé. Cette distinction mérite d'être questionnée au regard de la forme proposée par Retté.

La tenue d'un discours social, en contrepoint de l'idéologie dominante et contemporaine diversement représentée dans les pièces, permet d'étudier les fictions dramatiques comme le lieu possible de la constitution d'une utopie. La relation qui s'instaure entre les notions d'utopie, de mythe et d'histoire, dans le cadre d'une production fictionnelle, constitue à notre avis la richesse de ces trois pièces. Que ce soit par l'écriture rétrospective de l'histoire dans le cas de Schuré ou prospective dans le cas de Retté, les deux auteurs en proposent une vision particulière, modifiée par une lecture mythique de l'histoire, ou par la promesse d'une alternative utopique. Ce qui nous est alors donné à voir dans ces trois pièces, c'est une représentation particulière du processus historique, sous forme de « récit mythique », où l'histoire se constitue comme « objet possible de connaissance, comme lieu possible d'une pratique droite », ce qui correspond très exactement à ce que Louis Marin appelle dans son étude sur les formes utopiques, « la scène utopique »³⁵. Penser cette réflexion entre mythe, histoire et utopie sur la scène théâtrale, fût-elle virtuelle, induit inmanquablement un questionnement sur la fonction du théâtre au cœur de la cité, dont les exemples de la représentation d'*Un*

³³ Retté. *La Forêt bruissante*. Op. cit.

³⁴ Trousson. *Voyages au pays de nulle part, histoire littéraire de la pensée utopique*. Op. cit., p. 30.

³⁵ Marin. *Utopiques: jeux d'espaces*. Op. cit., p. 108.

*Ennemi du peuple*³⁶ et l'idéologie socialiste des *Aubes*³⁷ rendent compte. Le théâtre devient alors une apologie de la révolution.

³⁶ Ibsen. *Un Ennemi du peuple*. Op. cit.

³⁷ Verhaeren. *Les Aubes*. Op. cit.

A. Mythe et légende : les secrets de l'histoire révolutionnaire

La légende, comme une double conscience, reflète l'Avenir dans le Passé. Des figures merveilleuses apparaissent dans son miroir magique et parlent de ces vérités qui sont au-dessus des temps. Le romantisme avait traité les légendes comme de simples thèmes à imagination. On a compris depuis qu'elles sont la poésie même en ce qu'elle a de plus subtil, se manifestant par un état d'âme intuitif que nous appelons inconscient et qui ressemble parfois à une conscience supérieure³⁸.

Pour Édouard Schuré, la légende et le mythe permettent d'atteindre des vérités que l'histoire ne peut révéler. Ils font le lien entre le passé et l'avenir et dépassent la vérité historique pour entrer dans une élucidation de l'ordre de l'universel, portée par les vérités universelles, mises en lumière par les archétypes, les grandes structures de l'humanité et de son évolution. « Le mythe va au-devant de l'histoire, l'atteste et le légitime »³⁹. Mythe et légende constituent le terreau de l'inconscient collectif, que Schuré assimile à une « conscience supérieure », c'est-à-dire une compréhension de l'histoire qui dépasse l'événementiel pour entrer dans l'universalité du mythe.

1. Fusion pour une révolution

Dans *Les Enfants de Lucifer* et *La Sœur gardienne*, la figure héroïque est double. Elle se compose d'un pôle masculin et d'un pôle féminin, selon une tradition théosophique héritée de Steiner, dont Schuré est imprégné, qui fait de la femme l'élément nécessaire à la constitution du héros. A ces deux pôles, s'ajoutent les deux composantes essentielles de son théâtre. En analysant le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, il définit ces deux composantes à partir de la tragédie grecque : « l'idée prométhéenne affirme la recherche du bonheur terrestre et sa réalisation par l'effort de la volonté humaine » ; elle est liée, pour Schuré, au tragique et à l'histoire. L'idée prométhéenne est indissolublement liée à « l'idée éleusinienne », qui « magnifie la délivrance de l'âme et son ascension dans un au-delà divin par la pénétration des mystères cosmiques avec l'aide des dieux »⁴⁰. C'est le versant initiatique de la tragédie, hérité des Mystères

³⁸ Édouard Schuré. *L'Histoire du lied et les grandes légendes de France*. Cité in Bérenger. *L'Aristocratie intellectuelle*. Op. cit., p. 139.

³⁹ George Durand. *Figures mythiques et Visages de l'œuvre*. Paris: L'île Verte - Berg international, 1979. P. 31.

⁴⁰ Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 204.

d'Éleusis, dont Schuré croit déceler certains des enseignements dans les tragédies d'Eschyle. Les Mystères d'Éleusis retraçaient le voyage de l'âme humaine à travers les cycles d'incarnation, par le mythe de Perséphone, qui représente l'âme humaine. Celle-ci est entraînée par son désir aux Enfers, attirée par Pluton. Elle ne doit son salut qu'à l'intervention de son frère Dionysos. L'initiation se termine par la réunion du couple fraternel et l'ascension au ciel des idées⁴¹. C'est le versant mythique de la tragédie qui permet de dépasser le temps historique pour entrer dans une conception universelle du temps humain, dans une logique cosmogonique que les mythes de Dionysos et de l'âme humaine structurent, auquel se surimpose le mythe chrétien. La structuration mythique est quelque peu différente d'une pièce à l'autre. Si l'atmosphère antique des *Enfants de Lucifer* exploite les mythes traditionnels de la civilisation grecque, la Bretagne de *La Sœur gardienne* convoque la mythologie celte, notamment à travers la figure de Morgane.

La dualité héroïque permet ainsi d'effectuer une synthèse entre les sphères céleste et terrestre, qui donne naissance à un double élan de conquête, horizontal et vertical. Le couple héroïque propose une vision exemplaire de l'humanité. Il en devient l'archétype idéal et sublimé, en un savant panaché mythique.

Lucifer et la Vierge Chrétienne

Achévé en 1897, *Les Enfants de Lucifer* se déroule au IV^e siècle après Jésus-Christ, sous Constantin. Théoklès revient dans sa Cité Dionysia après quelques années d'exil, pour en constater la soumission à l'Empire et aux pouvoirs religieux, polythéiste et chrétien, qui se sont rangés de son côté. Théoklès, après avoir profané la statue de l'Empereur, jure, avec ses amis Damis et Phrygius, de libérer la cité du joug du proconsul. Le divin Lycophron l'envoie alors chez Héraklidos, où Théoklès subit une double initiation et se voit rebaptisé du nom de Phosphoros. Parti à la recherche d'une âme capable de croire en lui, il rencontre Cléonice la chrétienne dans une Thébaïde au désert. Puis il part se livrer au proconsul, dans le but de déclencher la révolution. C'est l'intervention de Cléonice qui non seulement lui sauve la vie, mais provoque le soulèvement du peuple. La révolte de Dionysia est en marche, avant de s'effondrer sous

⁴¹ Nous reviendrons sur les Mystères d'Éleusis de manière plus approfondie dans le premier chapitre de notre troisième partie.

les actions conjuguées de la trahison de Phrygius et de la faiblesse du peuple. La pièce se termine par le suicide du couple dans le sanctuaire initiatique de Héraklidos.

La figure héroïque se partage entre le pôle masculin, Théoklès / Phosphoros, qui tient autant de Prométhée que de Lucifer, et le pôle féminin, Cléonice, Pandore chrétienne, opérant la superposition des univers mythiques antiques et chrétiens. L'énergie nécessaire à la révolution n'est libérée qu'à partir du moment où les deux pôles de la figure héroïque sont réunis. La révolte des deux héros se fait sur deux plans : le rejet de toute autorité religieuse engage une révolte métaphysique ; le refus de la domination de l'empire sur la cité déclenche une subversion politique.

La synthèse entre la tradition chrétienne du grand révolté et la tradition antique du voleur de feu se fait par le processus initiatique auquel Théoklès se soumet, pour être immédiatement complétée par le mythe dionysiaque. Lorsqu'à l'acte II, Théoklès rencontre Héraklidos, c'est en tant qu'initié qu'il se présente au seuil de l'autel initiatique. A la question du devin : « Serais-tu par hasard un charlatan qui croit pouvoir, d'un larcin furtif, dérober le mystère éternel ou quelque sacrilège gonflé d'un dessein impur ? »⁴², Théoklès répond ainsi : « Je suis un homme qui veut regarder le Ciel et l'Abîme avant d'agir et mesurer le dieu qu'il porte en lui-même avec le dieu de l'univers ». A l'image dégradée du voleur de feu en « charlatan », Théoklès oppose sa volonté de se mesurer avec les puissances du ciel. Il a alors tout du Titan. Mais la légitimité de la divinité n'est pas ici remise en cause, non plus que son autorité. Ce que Théoklès recherche, c'est la proportion du divin en l'homme, la mesure du pouvoir humain par rapport à celui de Dieu. Il repousse l'idée de se soumettre au Dieu chrétien autant qu'aux dieux païens tant qu'il n'a pas acquis la conscience claire de sa propre puissance. Il refuse de renoncer à son « être intime », « l'arcane de [son] désir innommable, cette flamme sacrée dont [il] vi[t] et qui fait qu'[il est] une âme » (27), cette « étincelle de dieu » qui marque la présence de la divinité en l'homme. Ainsi, à la figure prométhéenne se substitue le mythe de Dionysos. Selon la tradition dionysiaque, qui préside d'ailleurs à la cité, le feu n'a pas besoin d'être volé, puisqu'il fait partie intégrante de l'humanité. Le mythe de Dionysos Zagreus fait du Dieu le créateur du monde et des hommes. Déchiré par les Titans, le corps de Dionysos donne naissance aux âmes des hommes, sous la forme de flammèches, âmes qui sont alors condamnées au cycle de l'incarnation. Ainsi, le mythe de Dionysos s'ajoute immédiatement à celui de Prométhée et le complète. A Prométhée la révolte métaphysique et la volonté de

⁴² Schuré. *Les Enfants de Lucifer*. Op. cit., p. 48.

libérer les hommes de la servitude, à Dionysos la conscience d'une part divine de l'homme et la nécessité d'en mesurer et d'en exercer le pouvoir.

Tant que Théoklès ne s'est pas mesuré à Dieu, il reste insoumis à toute forme d'autorité divine, d'autant plus que celle-ci s'est dégradée au contact de l'histoire par le biais des institutions qui la défendent :

Si je refuse de me courber devant les Olympiens, pourquoi irais-je ramper sous une croix ? [...] Sache que je veux faire de ma terre un séjour de joie, et des âmes libres un temple de beauté. (28)

Refusant de faire du séjour terrestre un séjour transitoire de douleurs et de prières selon la tradition chrétienne tout autant que de soumission aux dieux tout-puissants de l'Olympe, Théoklès / Phosphoros s'engage dans un processus de renaissance. De même que cette autorité est double, polythéiste et chrétienne, l'identité du héros est également affiliée à une double tradition : pour le père de l'Église, il porte au front « le signe fatal de Lucifer » (28), et pour Héraklidos, il s'inscrit par son audace dans la lignée des « fils de Japhet, un de ceux qui marchent sous le signe du soleil » (49), et donc dans la tradition prométhéenne.

Dans le décor et l'atmosphère initiatique du deuxième acte, le génie de Théoklès apparaît alors tout naturellement sous les traits de Lucifer :

L'ange tombé est assis sur une planète à demi fracassée et sillonnée de crevasses. Une de ses mains est enchaînée au globe par un carcan rivé au sol d'un trait de foudre. L'autre main élève fièrement un flambeau dans la nuit. (50)

Lucifer se confond avec la figure de Prométhée voleur de feu. Il partage avec lui la croyance en l'homme et sa vocation à lutter contre les Dieux pour conquérir le royaume terrestre. A la question de Théoklès qui lui demande ce qu'il doit faire en ce monde, Lucifer répond : « croire en toi-même et lutter avec l'Éternel de toute la force de ton être » (51). Créature rebelle de Dieu, Lucifer n'a rien de la figure de Satan⁴³. Il se définit comme étant « l'Intelligence et la Liberté, [...] la Lumière ! » (52). Ce sont là les causes de son insoumission à Dieu : « Je ne t'obéirai pas. C'est par moi-même que je veux être, savoir et conquérir ». Lucifer devient ainsi le symbole de l'humanité conquérante, avide de connaissances et de conquêtes. La différence entre le culte de Dieu et celui de Lucifer est marquée par l'attitude de l'homme face au monde. Depuis sa chute, Lucifer cherche à reconquérir l'univers placé sous la coupe de Dieu :

⁴³ Le père de l'Église ne fait pas cette distinction. Lorsqu'il essaye de convaincre le peuple du caractère démoniaque et non libérateur de Phosphoros, il superpose les deux figures : « Il est debout devant l'idole de son dieu qu'il nomme Lucifer. Mais moi, je vous dis que c'est Satan » (125).

Je parcours les espaces avec ce flambeau allumé au tabernacle de l'Éternel, et lentement je lui reprends son univers. Aimerais-tu mieux jouir sans effort de la Lumière incréée ou la conquérir avec moi à travers la Douleur et la Mort ? (52)

Le règne de l'autorité divine est le symbole de la démission de l'homme face au monde, dans la facilité d'une foi offerte, alors que celle de Lucifer se conquiert par la souffrance. Plutôt que l'apathie d'une foi douillette, Lucifer propose à l'homme l'énergie d'une conquête personnelle du monde⁴⁴. Le feu volé à Dieu est le symbole de la lente reconquête de l'univers par l'homme, si ce dernier s'arrache à l'adoration. A l'issue de la conversation avec l'ange déchu, Théoklès est symboliquement rebaptisé Phosphoros, « car [il] portera [sa] lumière devant les hommes » (53). Phosphoros, transcription grecque de Lucifer, incarne la révolte métaphysique de l'homme face au pouvoir dégradé des dieux. Au terme de sa première initiation, Phosphoros devient sur terre le double exact de la divinité qu'il sert.

Cette renaissance symbolique de Théoklès, rebaptisé par le feu du ciel, est complétée par l'autre versant de l'initiation, participant de la sphère éleusinienne. Symbolisée dans un premier temps dans la grotte d'Héraklidos par l'apparition de l'étoile, cette « *Autre Voix* » (53) permet d'opérer une première synthèse :

Tu possèdes la torche qui brûle et le flambeau qui luit. Mais pour que tu sois un héros, il faut qu'une âme sans tache croie en toi. Une seule suffit. Mais sans elle tu ne seras rien. (54)

Voici annoncée la venue du pôle féminin de la figure héroïque. L'efficacité du héros prométhéen est indexée à la présence à ses côtés d'une âme animée par la foi et l'amour. La seule manière de vaincre « l'orgueil », de ne pas tomber dans un schéma tragique - dont l'*hybris* héroïque serait le moteur et la rupture radicale avec la sphère divine le résultat - est d'être accompagné de celle capable de « s'arrache[r] à son dieu » (54) pour s'attacher à cette nouvelle religion de l'humanité. Au tableau du « temple du dieu inconnu », succède celui de « la thébaïde des Vierges du désert », qui constitue le cadre de la rencontre entre le héros et l'héroïne Cléonice et qui met en parallèle les deux initiations individuelles, aboutissant à la réunion du couple à l'acte III. Phosphoros se présente devant la Vierge fort de son nouveau credo qu'il oppose au credo chrétien : « Je crois en moi-même et mon Dieu est l'Ange foudroyé qui éclaire le monde de son flambeau » (64), credo que Cléonice finit par partager.

⁴⁴ Nous retrouverons cette argumentation dans la bouche d'un autre héros luciférien, Tête d'Or. Voir le deuxième chapitre de cette partie.

Cléonice est également le produit d'une synthèse entre différentes traditions : elle est tout à la fois « la Femme dans la Vierge, l'Héroïne dans l'Amante, la céleste Psyché dans Ève tout entière » (67). Elle est Ève, la femme originelle, mais aussi Pandore, puisque seule sa présence aux côtés du héros permet l'avènement du « miracle » (97) qui redonne espérance à la cité (94). Le ralliement de Cléonice au héros déclenche la révolte du peuple de Dyonisia et ouvre l'urne de tous les maux pourtant nécessaires au changement (guerre, mort, trahison, destruction à venir). Elle met en marche le processus révolutionnaire dont l'énergie est seule capable de libérer l'âme humaine qu'elle incarne. Cela est explicitement dit lorsqu'elle est délivrée de la basilique : « Et nous briserons ainsi tous les fers dont vous avez chargé l'âme humaine !... » (128). Cléonice est la première âme délivrée par Phosphoros et constitue la garantie de la valeur de sa mission auprès des hommes. Elle peut donc être associée à la figure de Perséphone, délivrée par Dionysos des Enfers. Dans cette pièce, les Enfers sont la Thébaïde du Désert, c'est-à-dire l'univers claustral chrétien.

Seul le couple réuni permet d'impulser à la Cité l'énergie nécessaire à son émancipation :

Tremblez, tyrans de l'Âme, et regardez, dieux immortels : l'Amour tout-puissant au cœur de l'homme et le Couple héroïque, au cœur de la Cité ! (100)

Le processus révolutionnaire est ainsi enclenché par la réunion du couple. Âmes libres, Phosphoros et Cléonice cherchent à créer une cité d'hommes libres. En recherchant pour lui-même « la Vérité qui assouvit, la Foi qui sauve », Phosphoros entre dans une logique révolutionnaire et recherche « l'Action qui crée » (25). Connaissance de soi et croyance en l'homme constituent les deux pôles nécessaires à l'entrée dans l'action. Baptisé du feu de Lucifer, il se voit investi de la mission de Prométhée, qui consiste à libérer l'humanité d'iniques soumissions, sous le joug de « la hache de César qui accable les corps » et « la crosse de l'Église qui accable les âmes » (102). La double figure héroïque a donc pour mission de dévoiler à l'homme sa propre divinité, l'existence de cette « étincelle du dieu caché » en tous les hommes, « le feu ravi du ciel » (102).

« *Le libre héros et la voyante inspirée* »⁴⁵

Le schéma de *La Sœur gardienne*, écrit en 1898, est quelque peu différent. Maurice et Lucile de Kernoët, frère et sœur, habitent un manoir isolé au cœur de la Bretagne. Lucile, animée de sentiments plus que fraternels pour son frère, apprend qu'il n'est pas réellement son frère. Mais elle décide de se taire, devant l'amour qui le lie à Fulgence, et cède elle-même par désespoir aux avances de Saint-Riveul. Transporté dans le Paris de la Révolution, le quatuor ne résiste pas à l'amour de Maurice et Lucile. Mais Lucile, prise de remords, s'enfuit en Bretagne, tandis que son frère rêve de fuir avec elle en Amérique. La pièce se termine en Bretagne, par le suicide de Lucile, la réconciliation de Maurice et Fulgence et l'engagement dans le processus historique de la Révolution Française.

L'ancrage historique est beaucoup plus proche et beaucoup plus concret pour un lecteur / spectateur du XIX^e siècle. L'action se passe en effet « en 1789 », « en Bretagne et à Paris »⁴⁶, et la Révolution joue un rôle important dans le déroulement de cette pièce, se superposant à l'intrigue familiale sans en être le sujet principal. L'alliance de l'esprit prométhéen et de la tendance éleusinienne est symbolisée par le lien fraternel qui unit les deux héros, rappelant celui qui unit Dionysos et Perséphone, mais la thématique de l'âme humaine est remplacée par celle de l'âme celtique. La rupture qu'ils incarnent est double : elle s'appuie sur la contestation de la légitimité de la loi et du roi, puisqu'ils adhèrent aux idéaux de la Révolution, et conteste la loi sociale, par leurs amours jugées incestueuses.

Dans le décor féodal du vieux manoir de Kernoët en Bretagne, Lucile et Maurice sont dans un premier temps définis par leur taciturnité : Lucile est une « âme impénétrable dans un cœur scellé d'un triple sceau », devinant « les choses lointaines » (169), et Maurice, « plus sombre et plus réservé que de coutume », se réfugie « là-haut dans son donjon, avec ses cartes et ses livres » (170). A ce couple singulier et secret s'oppose le couple de leurs prétendants, incarnation du réel, face à l'étrangeté du frère et de la sœur. Saint-Riveul tout d'abord, « plus digne des soupers de la Régence ou de l'antichambre d'une Pompadour que du temps où la voix d'un Mirabeau tonne contre la noblesse et le roi » (171), dont les actions n'ont d'autres moteurs que la vénalité (il veut épouser Lucile dans le seul but de renflouer sa fortune) et la frivolité. Son « seul dieu –

⁴⁵ Edouard Schuré. *Le Réveil de l'Âme celtique*. Québec: R. & C. Bouchet Editeurs Inc., 2001. Titre original: *L'Âme celtique et le génie de la France à travers les âges*. [1921]. P. 18.

⁴⁶ Schuré. *La Sœur gardienne*. Op. cit., p. 167.

c'est l'Or – et la lettre de change est son prophète » (297). Fulgence de Frémeuse ensuite, figure plus complexe par son évolution au cours de la pièce, qui apparaît dans un premier temps sous les traits d'une femme de cour, « jeune, spirituelle, veuve et riche » (169). Sa première confrontation avec Maurice en fait une coquette orgueilleuse qui cherche à faire de lui un « hochet de salon » (206), avant de prendre une autre dimension, grandie par l'amour et éclairée par l'histoire⁴⁷.

Rêvant de liberté et d'affranchissement, Maurice prend certains traits prométhéens, mais d'un Prométhée historicisé, ayant fait la révolution d'Amérique et prêt à faire celle de France, largement tributaire de la culture des Lumières du XVIII^e siècle. Maurice « a vanté Mirabeau et l'Assemblée Nationale » devant la Reine. Par deux fois, ses pairs doutent de ses positions politiques. La Reine tout d'abord : « Etes-vous du tiers ou de la noblesse, Monsieur le Comte de Kernoët ? » (223) ; puis Saint-Riveul à la fin de la pièce : « De quelle France êtes-vous donc, monsieur de Kernoët, de l'ancienne ou de la nouvelle ? – de la noblesse ou du tiers ? ». « Peuple, conscience et Liberté » (231) sont les chevaux de bataille du Breton qui admire Mirabeau comme « l'athlète qui vit, qui respire et qui palpite avec la nation frémissante » (228). Il fait de ce dernier l'incarnation de l'homme politique capable de faire corps avec la nation, au contraire du roi qui ne peut plus gouverner, parce qu'il s'est coupé de son peuple. Héros marginal et singulier, Maurice est comparé, lors du dialogue initial entre Fulgence et Saint-Riveul, à un « Huron » au milieu de la cour de Versailles (171). Il devient alors le descendant des héros de Lahontan, Montesquieu, Diderot ou Voltaire. Étranger parmi la noblesse, puisqu'il n'a pas obtenu la reconnaissance auprès de la cour (231) à cause de ses idées politiques, Maurice devient en quelque sorte ce « bon sauvage » des temps révolutionnaires, suffisamment excentré par rapport à la société à laquelle il appartient pour pouvoir en faire la critique.

Si Maurice est rapidement rejeté au ban de la noblesse à cause de ses idées politiques, la relation avec sa sœur le place en situation de rupture totale avec le reste de la société. De même que Phosphoros était un proscrit banni de la cité pour avoir profané la statue de César, la situation particulière du frère et de la sœur, liés par un amour qui a toutes les apparences de l'inceste sans en avoir la nature, les place au rang des proscrits. Frère et sœur devant Dieu et devant les hommes, Maurice et Lucile sont en faute aux

⁴⁷ Le schéma actantiel de *La Sœur gardienne* est largement inspiré de celui d'*Axël* de Villiers. Maurice et Lucile ont tout d'*Axël* et Sara dans leur caractère, et Saint-Riveul fait irrésistiblement penser au Commandeur. Le dialogue qui l'oppose à Maurice à la fin de l'acte IV doit beaucoup au monde tragique. Enfin, Schuré va même jusqu'à mettre en scène un équivalent du couple Ukko / Luïsa, qui représente le côté de la vie. C'est ici Gaid la bergère et Ulliac le marin.

yeux du monde et des autorités temporelles et spirituelles. Mais comme il ne sont pas liés naturellement par le lien fraternel, c'est l'autorité religieuse qui devient contre-nature. Le discours de l'abbesse permet d'illustrer cette opposition entre la loi naturelle et la loi divine. A la protestation de Lucile : « mais ce n'est pas mon frère ! », répond la loi de Dieu et des hommes :

Il l'est devant Dieu et devant les hommes, et malgré cela il a osé contaminer ton cœur d'un souffle d'adultère et d'inceste. Je ne puis t'admettre au couvent que si la révolte et le péché n'ont pas encore pris possession de ton âme [...]. (268)

Ainsi, la loi culturelle, qu'elle soit sociale ou divine, s'oppose à la loi de nature et d'amour qui unit les deux protagonistes. La révélation qui dissout le lien fraternel⁴⁸ transforme sensiblement la nature de ce « crime » imputé aux deux héros :

Elle a reculé devant ce qu'ils appellent « le crime ». Mais si ce crime était pour nous la seule vérité, la seule vie et la seule victoire ? Nous avons contre nous, disent-ils, les hommes et les lois, le Roi et l'Église, l'honneur, le devoir, la patrie. Lois iniques, faux honneur, faux devoir, fausse patrie. L'homme libre a-t-il d'autre but que de vivre son rêve et d'accomplir son œuvre dans la plénitude de son être ? (277-78)

Le « crime », en se légitimant, ôte du même mouvement toute légitimité à la société qui le condamne. La transgression n'est que l'expression d'une loi plus naturelle et plus authentique que l'idéologie véhiculée par la société a étouffée.

Lucile, à l'instar de Cléonice, représente le pôle de l'amour céleste, le versant éleusinien de la figure héroïque. Elle appartient comme Cléonice au domaine de l'âme et l'amour qu'elle porte à son frère permet de mettre en lumière l'existence de la part éternelle de l'homme : « chaque âme est une pensée de Dieu qui a pour flambeau son amour. Eteindre cet amour, ce serait éteindre l'âme elle-même » (279). A l'issue de l'acte I, Lucile devient « la Sœur Gardienne » de son frère, et ce dernier la hausse au niveau des druidesses de la légende : « Tu sembles une druidesse couronnée, armée de la faucille, qui marche hautaine à quelque sacrifice sanglant » (210). Derrière le motif de la druidesse se dissimule la figure de Morgane propre à la mythologie celte. Le motif de la fée prend dans la pièce une double valeur, incarnée différemment dans les deux femmes qui aiment Maurice, sa sœur et son épouse. Il apparaît une première fois dans la bouche de Maurice qui, parlant de Fulgence, fait d'elle l'incarnation érotique de Morgane, sensuelle et tentatrice, pour laquelle il renonce à ses rêves de voyage et de

⁴⁸ Lucile et Maurice n'ont pas la même mère. A l'acte I, Lucile reçoit de la Mère Angélique un coffret contenant une lettre de sa mère, qui confesse une relation adultère. Lucile n'étant pas la fille de son père, Maurice et Lucile n'ont aucun lien de parenté. P. 200-202.

conquête : « ce n'est plus une chimère, un fantôme ; c'est une femme vivante, de chair et de sang, qui me tient comme elle, qui s'attache à mes flancs et me tue » (193). Face à cette image charnelle et presque vampirique se dresse une autre image, celle de l'amour spirituel, incarné dans Lucile. C'est entre la fontaine de la fée, déjà évoquée à l'acte I lors de la conversation entre Maurice et sa sœur (192 et suiv.), et le couvent, que se décide le destin de Lucile. Entre deux représentations antithétiques de l'énergie amoureuse, Lucile choisit de s'incarner en Morgane :

Je serai pour toi – désormais – la belle Morgane,... celle dont tu rêvais jadis et dont je fus jalouse. Tu entendas ma voix dans la source invisible qui pleure, dans le vent léger qui frôle les ajoncs ou qui soupire au fond des bois. Le soir, à ton foyer, tu entendas une voix murmurer ton nom à ton oreille... Des pensées merveilleuses surgiront de ton cœur... tu sentiras un parfum de lys et de roses... et tu diras ; c'est Elle ! (287)

Ce n'est que par la mort que Lucile peut renaître en Morgane, réactiver le mythe et faire entrer son frère dans l'histoire. La valeur de la mort est inversée dans le respect du schéma initiatique : « ce que tu prends pour la Vie est la Mort, et ce que tu prends pour la Mort est la Vie Eternelle » (292) lui dit l'Apparition de la Source. Morgane est « le génie » de Lucile, « le meilleur d'[elle]-même », elle est « son âme immortelle » (292-93). Lucile devient alors le génie de son frère, et, comme Cléonice pour Phosphoros, lui permet d'entrer dans l'action.

2. Individu et collectif

« *L'individualisme héroïque* »

Les héros des *Enfants de Lucifer* et de *La Sœur gardienne* se mettent au service des hommes auprès desquels ils assurent la fonction de guides. Pour caractériser leur singularité, Bérenger, commentateur de Schuré au début du siècle, parle « d'individualisme héroïque ». « Adversaire des formes de collectivité sociale qui prétendent comprimer, régenter l'âme humaine », l'héroïsme schuréen est « une protestation permanente contre la théocratie et le césarisme, contre la tyrannie spirituelle et contre la tyrannie matérielle »⁴⁹, incarnés ici par l'Église, César et plus généralement la Loi. Adversaire de tout ce qui entrave la liberté individuelle, cet individualisme

⁴⁹ Bérenger. « Le théâtre d'Edouard Schuré ». Art. cit., p. 508.

héroïque se met néanmoins au service d'une société qu'il cherche à transformer par le processus révolutionnaire : « l'individualisme héroïque, s'il est nettement anticlérical et anticésarien, n'est pas antisocial »⁵⁰. « Il ne s'en tient pas à la destruction stérile ; il ne nie que pour affirmer, il ne détruit que pour féconder, il ne méprise que pour admirer ». Ainsi, il est impensable pour ce héros porté par les ailes de « l'enthousiasme et de l'amour », qui manquent selon Bérenger à « l'anarchiste d'Ibsen et au surhomme de Nietzsche », de se retirer dans la solitude, le mépris, la soumission ou la mort. Voué à faire partie des « dépositaires » d'une « élite spirituelle vers laquelle tous doivent et peuvent s'efforcer »⁵¹, il a pour mission de mettre en place « la liberté dans la hiérarchie » et « la fraternité par l'aristocratie ». Des trois termes de la devise républicaine, seule l'égalité manque à l'appel dans la démonstration de Bérenger, comme elle est absente des idéaux portés par les deux pièces dont il est question. Schuré est partisan de la constitution d'une élite capable de conduire l'humanité vers un avenir meilleur qu'elle ne peut manifestement pas atteindre seule.

Le héros schuréen est l'archétype de la grandeur à laquelle l'homme peut aspirer. Il est élevé au rang de figure exemplaire, de modèle à suivre, « un messager du Dieu inconnu ». La figure héroïque constitue la meilleure preuve du « Dieu dans l'homme, de l'Éternel dans l'Éphémère »⁵². L'exemplarité du héros chez Schuré permet de mettre en place une représentation de l'homme idéal, qui tiendrait à la fois de l'éphémère au niveau individuel, et de l'éternel au niveau collectif, c'est-à-dire de l'histoire et du mythe. Enthousiasme et volonté constituent les deux forces nécessaires à l'ébranlement du vieux monde. Les pièces de Schuré exaltent « l'individualisme créateur et purificateur » et mettent en scène des héros qui « sont les initiés initiateurs de l'humanité vers Dieu », ceux qui « fondent les religions, organisent les cités, créent des chefs d'œuvre » et « éveillent les âmes »⁵³. Que ce soit dans la sphère religieuse, politique ou artistique, le héros schuréen a pour fonction principale d'éveiller l'humanité, de la sortir de sa torpeur, de susciter l'énergie nécessaire au changement.

⁵⁰ Id., p. 509.

⁵¹ Ibid.

⁵² Roux et Veyssié. *Edouard Schuré, son œuvre et sa pensée*. Op. cit., p. XLV de la préface écrite par Schuré.

⁵³ Bérenger. « Le théâtre d'Edouard Schuré ». Art. cit., p. 507.

Le messie de la religion de l'homme

Dans *Les Enfants de Lucifer* une correspondance est établie entre l'individu héroïque et la collectivité que la cité incarne, entre la notion d'identité et l'espace restreint qui la fonde. La lutte civique du couple héroïque est le symbole spatialisé de la lutte de l'individu pour maintenir sa liberté et son originalité face à la masse, représentée ici par l'Empire Romain. L'image de la cité indépendante redouble et complète celle de la liberté individuelle. Phosphoros, seul d'abord puis accompagné de Cléonice, incarne l'âme vivante de Dionysia. La pièce instaure dès l'acte I une relation d'identité entre la ville et le héros. Lorsque les licteurs entrent dans la ville sous les acclamations du peuple et de l'Église, Damis entend « le glas funèbre » qui sonne la mort de sa cité. S'adressant à elle en un pathétique monologue, il évoque « cet unique ami » (17), « âme vivante [...] qui agit par elle-même et non sous le joug des autres » (42). Mais ce n'est qu'une fois rencontré son alter ego féminin qui le constitue en héros, que Phosphoros peut s'installer « au cœur de la Cité », et en devenir l'âme. Microcosme héroïque et macrocosme civique sont parfaitement superposés : l'énergie individuelle impulse le mouvement nécessaire à l'émancipation du collectif qui lui-même peut se lire comme la représentation de la lutte de l'individu contre le nombre. Phosphoros transfère sur l'ensemble de la Cité le feu intérieur qui l'anime :

En vous tous, vit l'étincelle du dieu caché – le feu ravi du ciel, un brandon de la torche de l'Ange qui éclaire le monde des âmes incendiées. C'est le feu divin que je veux réveiller en vous, malgré la hache de César qui accable les corps, malgré la crosse de l'Église qui accable les âmes. Il fut un temps où les dieux descendaient vers les hommes pour les instruire. Voici l'aube de l'âge où l'homme affranchi remontera vers les dieux. (102)

L'inversion des relations entre les hommes et les Dieux signe l'élaboration d'une nouvelle religion, que le couple héroïque annonce, qui se construit à l'encontre de celles qui existent déjà. La belle image des « âmes incendiées » exprime parfaitement l'enthousiasme propre au héros schuréen. La superposition de l'individualité héroïque à l'espace civique trouve une autre représentation lorsque Théoklès s'écrit : « Soyons des âmes – et nous serons la cité future ! » (37). Ce n'est qu'en retrouvant la pleine conscience de son intériorité et de sa valeur que les hommes seront à même de bâtir la cité des âmes libres. L'âme, liée à l'espace civique, apparaît comme l'espace utopique inatteignable au début de la pièce, que les hommes doivent reconquérir. La première apparition de Cléonice est à ce titre significative : « pourquoi les belles âmes sont-elles

voilées et solitaires en ce monde comme les îles de l'océan ! » (30), se demande Théoklès à l'apparition de Cléonice, érigeant l'âme comme un continent à reconquérir.

Frappé par l'anathème de l'Église, le couple, devant l'adversité qui menace et la prémonition de sa fin, dédaigne la gloire historique pour devenir « le temple de la Cité vivante » (132). L'utopie politique qui aurait pu prendre corps au sein de la cité est déplacée sur un autre plan de réalité et dans un autre temps. Après le découragement qui prend les amants au spectacle du peuple versatile retombé sous la coupe de l'Église, Cléonice en appelle au « recommencement » dans un ailleurs. Le parcours historique des deux héros se trouve alors fondu dans un schéma analogue à celui qui préside à la fondation du christianisme. Le passage de Phosphoros et de Cléonice sur terre, leur implication dans la vie de la cité, ressemble par bien des points au parcours historique du Christ, descendu sur terre pour annoncer l'amour de Dieu aux hommes avant d'en offrir la preuve par son sacrifice. Phosphoros ne passe dans la cité que pour prouver aux hommes leur propre divinité et la force de leur liberté. Il établit lui-même à l'acte I le parallélisme :

Mais si Dieu est descendu jusqu'à l'homme, pourquoi l'homme ne remonterait-il pas à Dieu ?... C'est cela !... Il y a deux Verbes Tout Puissant : le Messie et Lucifer ! (31)

Non seulement parallélisme, mais complémentarité puisqu'il ne semble pas y avoir concurrence entre les deux représentations du monde. Si « Lucifer, génie de la Science, de la Liberté et de l'Individualité humaine, est l'adversaire implacable de l'Église sous sa forme actuelle, [...] il n'est pas l'adversaire du Christ, quoiqu'il se développe en sens inverse ; il est son complément »⁵⁴. Schuré fait de Phosphoros une figure messianique.

Le parallélisme entre le verbe du Christ et celui de Lucifer se résout dans la représentation de Phosphoros en messie :

Et moi aussi, je veux être un Messie ; moi aussi je suis un envoyé de l'Éternel. Moi aussi je veux sauver les hommes en réveillant leur âme endormie, l'étincelle héroïque, le feu qui crée !... (65)

Phosphoros n'est pas un élu et choisit son destin messianique. En ce sens, il corrobore la logique volontariste qui préside à cette nouvelle religion. Un certain nombre d'épisodes

⁵⁴ Schuré. « Le Théâtre de l'âme ». In : *Le Théâtre de l'âme I*. Art. cit., p. 17.

La superposition des figures du Titan et du Christ est courante dans l'histoire du mythe. Raymond Trousson, en retraçant le parcours de la figure de Prométhée à travers les siècles, met en lumière cette tendance, réactualisée au XIX^e siècle par l'œuvre d'Edgar Quinet, qui interprète la figure du Titan comme une ébauche païenne du Christ. Trousson. *Le Mythe de Prométhée dans la littérature européenne*. Op. cit. Voir notamment les chapitre II « Prometheus christus » et VII « Le Prométhée romantique ».

de la pièce sont réécrits à partir d'épisodes du Nouveau Testament. Lorsqu'à l'acte IV la victoire ne sourit plus aux conquérants de la liberté, Damis et Phosphoros échangent le dialogue suivant :

PHOSPHOROS : L'ange tombé sous la foudre est aussi l'Ange qui remonte. Nous sommes ses fils, immortels comme lui.

DAMIS : Et pourtant... S'il devait être vaincu par cet autre fils de Dieu, par le Christ pâle et nimbé, descendu de son ciel suave pour mourir et ressusciter dans la nuit sanglante de la terre ? ... Phosphoros ! Phosphoros ! Si ton Génie t'avait trompé !...

PHOSPHOROS : Damis, tu as douté de moi !... Maintenant, je suis seul. (122)

Il est aisé de reconnaître ici le dialogue entre Pierre et Jésus le Vendredi Saint. Le doute de Damis brise la fraternité qui s'était instaurée entre les deux hommes autour du culte commun de Prométhée / Lucifer :

Non, tu n'es plus mon frère. Nous avons une foi commune, brillante comme la torche que jadis les coureurs d'Athènes se passaient à la fête de Prométhée. C'est sur toi que je comptais pour la transmettre au monde ; mais tu as laissé tomber le flambeau... [...] Oh ! posséder un seul ami qui croit en vous, c'est posséder la terre ; car une âme vaut plus que toutes les richesses. Mais voir mourir la foi dans le cœur de son meilleur ami, - voilà la suprême douleur. (123)

Phosphoros n'a pas son Pierre pour fonder le temple de la religion de l'homme, clairement désignée ici par le culte du feu et le patronage de Prométhée.

Semblable au Christ, Phosphoros s'offre en holocauste comme le signe d'une nouvelle religion. A l'ascension du Golgotha répond l'ascension de la montagne où se situe le sanctuaire du Dieu inconnu. Ce n'est que par « l'holocauste », le sacrifice du couple, que « jaillira le signe de l'accomplissement » (135). Le temps de la réconciliation n'est pas venu, exactement comme dans le Nouveau Testament, et il incombe à Lucifer, image tutélaire à l'instar de Dieu le père, de faire l'ultime prophétie :

Les temps d'épreuve sont venus. Les miens seront foulés. Le monde se prosterne dans la soumission, dans la prière et dans la peur de l'Éternel. La force est à ceux qui se renient. L'empire de la terre est maintenant à l'autre Verbe de Dieu, au Christ. Mais je remonterai de mes ténèbres, je briserai ma chaîne, j'agiterai mon flambeau. Un temps viendra où nous régnerons ensemble sur la terre, lui, le Messie, descendu du ciel, et moi, l'Archange, remonté de l'abîme. (140)

Les Enfants de Lucifer se clôt sur l'impossible réconciliation des domaines prométhéens et chrétiens, du ciel et de la terre, des hommes et des Dieux, parce que le temps n'est pas venu. Le couple héroïque n'est pas le couple fondateur d'une nouvelle communauté,

mais il constitue néanmoins la promesse d'une renaissance, l'espoir de la liberté de l'âme. L'échec de l'entreprise historique amène cependant la promesse d'une « île radieuse, la cité future » (149), qui synthétise la relation entre l'âme héroïque et l'incarnation civile, dans une perspective utopique. Au « Fils de Dieu fait homme » répondent « les Enfants de Lucifer », symbole post-chrétien de la réconciliation entre l'amour chrétien et la volonté humaine, la mise sur un pied d'égalité des dieux et des hommes, la réconciliation de Dieu et de sa créature, mais également la réconciliation des domaines de l'histoire et de l'âme, de l'action humaine et de sa composante divine, dans une perspective théosophique. Le schéma mythique élaboré dans la pièce s'applique ainsi au reste de l'histoire, et lui donne sens.

Une nouvelle aristocratie

En choisissant de faire se dérouler *La Sœur gardienne* au moment de la Révolution Française, Schuré soumet ses héros, issus de la noblesse, à une interrogation proprement politique qui ouvre une réflexion sur la définition d'une élite qui ne serait plus de naissance. Comme dans *Les Enfants de Lucifer*, l'époque envisagée est un moment charnière de l'histoire. Elle oppose une noblesse ancienne, aveugle à la leçon de l'histoire qui est en train de se dérouler sous ses yeux, et une noblesse clairvoyante, capable non seulement de lire et d'interpréter l'histoire, mais d'en tirer les leçons nécessaires à l'établissement d'un pouvoir plus juste, qui ne soit pas uniquement fondé sur les privilèges de naissance, dans le but de mener l'ensemble de l'humanité au bonheur.

Personne, dans l'atmosphère de cour et de frivolité qui ouvre le deuxième acte, ne semble prendre la mesure des événements qui sont en train de se dérouler. Aux yeux de Messieurs Kéralio et Marigny, la tourmente révolutionnaire n'est qu'un divertissement. Cocardes blanches et rubans sortent des « bourses de jeu » (213) de leurs belles et le combat s'apparente plus à une joute galante qu'à un véritable bouleversement. La première scène de cet acte II montre une noblesse dénuée de conscience politique, qui se croit au « bal masqué » (215) et n'attend de la Révolution qu'une pluie de baisers (216). A cette scène légère, la scène 2 fait contrepoint, par le dialogue entre Fulgence et Lucile. A « ces fous qui dansent sur un volcan », « qui portent le bandeau et ne voient pas venir la tempête » (Ibid.), répondent non seulement l'inquiétude des deux femmes, mais surtout un discours politique légèrement différent,

qui propose une interprétation de la Révolution de l'ordre de la mythification. La Révolution est en effet vue comme la levée de tous les Prométhée contre tous les Jupiter, où « chacun va se forger son tonnerre !... » (217). La présentation duale de la noblesse, partagée entre la frivolité de la scène 1 et la gravité de la scène 2, montre à quel point la Révolution bouleverse les identités et les échelles sociales :

Dans la tourmente grandissante, les êtres les plus chers, les parents, les amis, sont changés. La Révolution est entrée dans les âmes ; dans chacune apparaît un démon inconnu. Je ne reconnais plus ni Maurice, ni Saint-Riveul, ni toi, ni moi-même. (219)

Définis par leur nom et leur rang, les nobles doivent se forger une nouvelle identité, s'ils veulent exercer un nouveau rôle dans la société en mutation⁵⁵.

La Révolution met la noblesse, élite de naissance, face à un choix politique : s'intégrer dans la nouvelle société en marche ou la désert. Fulgence, Maurice, et dans une certaine mesure Lucile, représentent cette nouvelle noblesse alors que Saint-Riveul reste jusqu'à la fin aveuglé par l'idéologie de l'Ancien Régime dont l'aberration en ces temps de renouveau est marquée par la folie qui frappe le noble au bord de l'exil. Fulgence accède petit à petit à la conscience politique et rejoint le camp de l'élite éclairée. Son parcours dramatique évolue, ce qui n'est pas le cas de celui de Saint-Riveul. Le dialogue final entre Saint-Riveul, Fulgence et Maurice met en avant la nouvelle donne (319-20) : Maurice se considère « de la vraie noblesse » en ces « temps nouveaux » qui supposent de « nouveaux devoirs ». Pour Saint-Riveul, il n'est alors plus qu'un « sans-culotte », enferré qu'il est dans l'image traditionnelle de la pérennité et du conservatisme pour qui « la vraie noblesse est fille du temps », et pour qui le peuple n'est qu'un « ramassis de bourgeois ivres et de sans-culottes affamés » (239). Face à cela, Maurice développe l'image d'une « noblesse éternelle, celle de l'âme et du courage », dont la légitimité ne réside plus dans l'héritage mais dans l'action :

Celle-là a le devoir d'agir et le droit de commander quand les tempêtes se lèvent sur les nations. Malheur au peuple qui n'aurait pas cette noblesse et qui ne suivrait pas son signe. Je vais à Paris défendre la France et la Liberté – fût-ce contre elle-même ! (319)

Fulgence conquise devient alors réellement la femme de Maurice, sous la présence tutélaire et ésotérique de Lucile (323), dont seul le sacrifice permet à Maurice d'entrer

⁵⁵ Dans *Le Prétendant* de Villiers de l'Isle-Adam, la révolution de Sicile se déroule sur fond de carnaval, mais cette frivolité apparente, loin de cacher l'inconscience nobiliaire, marque le caractère éphémère de la Révolution. Voir Villiers de l'Isle-Adam. *Le Prétendant*. Op. cit., p. 300-323.

dans l'histoire. Maurice est un homme de son temps, et l'arrivée du *Messenger de Rennes* venu lui proposer la présidence de l'assemblée de Bretagne en fait même le symbole de cette noblesse éclairée par les idées de justice sociale héritées des Lumières :

Membre de la plus ancienne noblesse, vous avez méprisé les privilèges injustes ; vous avez toujours défendu les droits du tiers et soulagé les souffrances du peuple. Votre noble et grande sœur, Lucile de Kernoët, a libéré les serfs de son domaine. Elle leur a donné de la terre et une âme libre. Vous-même, au club des Bretons de Paris, vous avez prononcé ces mots : « la France nouvelle ne sortira que des ruines de la Bastille. » [...] La prophétie s'est accomplie. Vos paroles, Monsieur le Comte, ont toujours précédé vos actions comme de fiers messagers, et vos actions ont défendu vos paroles, comme des soldats muets, mais fidèles et intrépides. (304)

Ainsi, Maurice décide, après de multiples hésitations et de nombreux détours, d'entrer dans la tourmente de l'histoire et de réaliser ses idéaux dans une Révolution Française dont l'aspect mythique ne fait aucun doute⁵⁶.

3. Dialectique du mythe et de l'histoire

« *Le symbolisme historique* »

La combinaison de « l'idée prométhéenne » et de « l'idée éleusinienne » dans les drames permet de lier l'action humaine sur la terre et sa signification au niveau cosmique et éternel : « la lutte sur la terre n'est possible qu'avec l'aide des puissances spirituelles qui l'ont créée, et la conquête du ciel suppose l'effort terrestre »⁵⁷. Ce mouvement de va-et-vient entre ciel et terre est particulièrement lisible dans *Les Enfants de Lucifer*. L'action humaine s'en trouve inévitablement soumise, en dernière instance, à quelque chose qui la dépasse sur le plan cosmique.

⁵⁶ La mythification de l'histoire de la Révolution Française est également le fait des historiens du XIX^e siècle. Entre 1823 et 1827, Adolphe Thiers publie *L'Histoire de la Révolution Française*, interprétation bourgeoise de la Révolution, qui suscita un enthousiasme défiant la Restauration. A cette version libérale répond entre 1847 et 1853 l'interprétation romantique de Jules Michelet, dont le fond subversif lui valut l'annulation de ses cours à la Sorbonne par Louis-Philippe en 1848. Cette mythification du processus révolutionnaire subit un premier temps d'arrêt sous la Troisième République, sous l'influence de l'historiographie officielle, positiviste, dont Ernest Lavisse est le représentant et l'histoire de France des manuels scolaires le résultat. Cette appréhension positiviste de l'histoire en minimise l'énergie pour la statufier dans une interprétation officielle qui ne souffre guère de contradictions. La pensée socialiste revient à une forme de mythification de la Révolution Française, mais plus tard, notamment lorsque Jean Jaurès publie entre 1903 et 1908 sa vision de 1789.

⁵⁷ Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 204.

Ce lien essentiel et synthétique entre le domaine terrestre et le domaine céleste aboutit à une vision particulière de l'histoire. « L'individualisme héroïque » ne peut trouver sa pleine expression dramatique qu'en « élevant l'histoire jusqu'au symbole »⁵⁸. Bérenger interprète les deux drames de Schuré non comme des drames historiques, mais par ce qu'il appelle le « symbolisme historique », qui permet de lier les perspectives projectives et rétrospectives de l'histoire. Les personnages sont non seulement représentants du passé, mais également porteurs de toutes les virtualités de l'avenir. Ainsi, Schuré semble vouloir allier dans ses pièces mythe, histoire et utopie, passé, présent et futur, afin d'offrir une synthèse de la dynamique historique et de la pérennité du mythe :

Des héros et des génies pleinement conscients d'eux-mêmes, l'histoire n'en offre pas. Et, par ailleurs, ceux que la légende nous offre gardent toujours en eux la part d'inconscience que le peuple y a mise. Les individus historiques sont des êtres limités et incomplets ; les individus légendaires sont des êtres naïfs et déterminés. Ni les uns ni les autres ne sont une matière plastique à la création de l'individu intégral⁵⁹.

Il s'agit ainsi d'opérer un mixte entre l'histoire et la légende, de mettre en place des individualités héroïques capables d'agir sur le cours de l'histoire sans pour autant s'y perdre et s'y dissoudre. Hausser l'individu au rang du mythe, c'est « l'élever dans une sphère supérieure à l'histoire » et « exprimer l'homme moderne à sa plus haute puissance, en sa suprême liberté »⁶⁰. Le détour par le mythe n'est pas « un vain retour au passé, mais un élan audacieux vers l'avenir ». L'appel au mythe sublime l'histoire, élève l'individu aux dimensions de la légende, tout en inscrivant son action dans une logique de rupture révolutionnaire et une tentative de réforme du monde tel qu'il est, selon une démarche plus propre à l'utopie. Ce qui intéresse Schuré, c'est bien de

⁵⁸ Bérenger. « Le théâtre d'Edouard Schuré ». Art. cit., p. 515.

⁵⁹ Id., p. 515-516.

⁶⁰ Schuré. *Le Drame Musical, Richard Wagner, son œuvre et son idée*. Op. cit., p. 46.

Dans *La Revue wagnérienne*, Catulle Mendès propose la même interprétation du héros wagnérien : « C'est que dans la légende, en effet, la passion dégagée des contingences accidentelles de l'histoire, de ce qu'on appelle la couleur locale, s'affirme plus nettement, se montre, pour ainsi dire, toute nue. En outre, le symbole, sans lequel aucune œuvre d'artiste ne saurait avoir de prolongement dans l'humanité entière, se dégage plus visiblement d'une action légendaire que d'un fait seulement historique. Richard Wagner excelle à découvrir et à généraliser la pensée intime des mythes populaires. Il est le contemporain du passé sans cesser d'être moderne ».

Catulle Mendès. « Sur la théorie et l'œuvre wagnérienne ». *La Revue wagnérienne*. Février 1885, n° 1. P. 28-35.

chercher un équilibre entre une lecture mythique du monde et une lecture historicisée, en faisant du mythe la trame cachée de l'histoire.

Temps historique et temps cyclique

La cité dont rêve Phosphoros est du même ordre que l'Arcadie de Retté : « Oui, créer des hommes libres est mon désir » (111) répète Phosphoros à l'acte IV. Il s'agit de constituer une « cité des âmes libres » (126), et de faire coïncider « la liberté des villes » avec « la liberté des âmes » (37), pour mettre fin à l'apathie d'une cité cimetièrè développée par le devin Lycophon, (12-14). Par le processus révolutionnaire, Phosphoros n'entreprend rien de moins que de « remettre le monde sur l'enclume » (35), tâche titanésque qui caractérise toute mythologie de la révolution. A la liberté, Phosphoros ajoute la nécessité de donner au monde l'exemple de « l'infrangible fraternité des âmes libres » (37). Cette fraternité des âmes conduit à l'élaboration de l'image d'une âme collective qui survit à la dissolution de la cité et qui s'inscrit dans une cyclicité propre à, sinon contredire l'histoire, du moins lui donner une tout autre dimension.

Dans une tirade qu'il adresse à Damis, Théoklès passe de l'évocation de la liberté à celle de la fraternité, puis à l'idée d'une âme unique :

Et dussions-nous périr, nous et notre cité, nous laisserions au monde un exemple plus beau que celui d'une ville affranchie : – l'infrangible fraternité des âmes libres. Les corps peuvent périr, les glaives se rompre, les remparts crouler... mais l'âme est invincible ! Soyons les âmes – et nous serons la Cité future ! (Ibid.)

Cette « âme invincible », dont l'existence dépasse les contingences temporelles – et donc l'histoire – met en place l'image d'une âme collective amenée à renaître cycliquement au gré des périodes historiques. La révolution impulsée par les deux héros échoue au regard de l'histoire, et Phosphoros, au début de l'acte IV, peut dire que « la Cité de [son] rêve a vécu » (111). Il n'y aura de cité nouvelle que sous la forme d'une promesse de renaissance, à un autre moment de l'histoire, qui s'effectuera par la conjonction des âmes seule capable d'affranchir l'humanité en lui rendant la pleine mesure de ses pouvoirs. Promise à partager « le sort des villes du monde entier » (8), c'est-à-dire sa soumission à l'immense empire romain, Dionysia apparaît comme une exception par le dieu qu'elle adore, Bacchus, « l'esprit divin, rené de la terre fendue par la foudre » (9). Placée sous le signe de ce « dieu qui meurt et qui renaît » (10), la

destinée de Dionysia s'inscrit à l'orée de la pièce comme une destinée cyclique refusant la décadence propre au temps linéaire et historique, à l'instar du nom divin qu'elle porte, dont la légende s'inscrit dans une dynamique de mort et de renaissance.

La mythification de l'histoire passe par la mise en parallèle de deux temps. On décèle dans la structure même de la pièce et plus précisément le jeu des décors, un intéressant chassé-croisé entre deux représentations du temps : un temps court qui s'apparente au temps historique et qui fonctionne selon une logique de décadence, et un temps long qui dépasse l'échelle de la vie humaine et n'est pas exempt d'une certaine logique cyclique. L'acte IV s'ouvre sur un décor qui contraste avec celui des deux actes précédents. L'accession des deux héros au pouvoir semble l'avoir rapetissé. Aux hauteurs de la Basilique et du temple de Bacchus du premier acte, aux Sphinx vertigineux qui encadrent l'entrée de la grotte des initiés du deuxième acte, ne répondent que des « bosquets à grands ombrages », des « stèles supportant des bustes de sages et de héros » (107) et un « petit portique ». Le décor traduit un univers domestique, dont « le marbre de Lucifer » « dans une niche de l'édicule » montre le rétrécissement. Le pouvoir, signe de leur inscription dans l'histoire, ne grandit pas le couple héroïque, mais au contraire le diminue et le perd. C'est dans cet univers domestiqué que Phosphoros doute pour la première fois :

J'ai défié les deux pouvoirs suprêmes de ce monde : César et l'Église !...
Mais le monde marche derrière eux. Inévitable Némésis, l'univers, que j'ai voulu soulever, va retomber sur moi. (109)

L'évocation d'une logique tragique, qui signe l'échec historique de l'entreprise héroïque, inscrit la temporalité dans une linéarité mortifère. La destinée humaine des deux héros est vouée à la décadence, et toute l'intrigue historique, constituée des actes I, III et IV, précipite les héros vers leur chute du point de vue de l'histoire et de la postérité, alors que les actes II et V leur promettent, dans un autre espace de réalité, une vie éternelle par l'instauration d'un temps cyclique.

Au V^e acte, le héros symboliste sort de l'histoire pour entrer définitivement dans le mythe et donner à l'histoire une dimension universelle. Voilà comment Héraklidos s'adresse à Phosphoros :

Phosphoros ! Ta cité va crouler. Mais toi, son dernier héros, annonciateur d'un nouveau monde, tu dois affirmer ta foi jusqu'au bout, sans remparts et sans frères. Si maintenant le monde te voyait faiblir, l'Espérance humaine sombrerait avec le courage d'oser. De ton exemple il doit jaillir une lumière si haute qu'elle éclaire l'avenir. (134)

Ce n'est que par « l'holocauste », le sacrifice du couple, que « jaillira le signe de l'accomplissement » (135). L'âme collective, éveillée par l'action héroïque, entre dans une phase de sommeil, en attendant que s'allient, pour le bien de l'humanité, « le Messie, descendu du ciel » et « l'Archange, remonté de l'abîme » (140).

La fin des *Enfants de Lucifer* est complexe au regard de sa position face à l'histoire. Au temps cyclique représenté par le culte de Dionysos / Bacchus et la promesse de temps nouveaux, répond un temps linéaire, instauré par le christianisme et la religion de Lucifer. Le moment de la réconciliation entre les royaumes du Christ et de Lucifer, le temps de la synthèse entre l'amour et la liberté humaine, est à venir, et se trouve par là-même annoncé par la constitution du couple. Son sacrifice correspond très exactement à celui du Christ : il annonce une réconciliation et la naissance d'une foi nouvelle tout en inscrivant l'entreprise historique dans une perspective eschatologique. Le lieu de la vérité se situe « là où l'étoile de Lucifer luit à travers la croix du Christ ». (142), c'est-à-dire lorsque les deux eschatologies se rencontreront. La perspective d'une cité à venir inscrit bien les actes de Phosphoros et Cléonice dans un processus qui dépasse la simple révolution, pour entrer dans une logique messianique et donc prospective, qui annonce le règne d'un autre ordre des choses dans un temps non défini, logique appuyée sur une démarche rétrospective qui consiste à réécrire l'histoire au regard d'une conception cosmogonique nouvelle. De l'utopie, *Les Enfants de Lucifer* gardent la force de rupture et de critique en négatif. Elle se clôt au moment de la constitution d'une nouvelle eschatologie qui relie le passé à l'avenir pour inscrire l'histoire dans une logique qui la dépasse, dont ce « théâtre de l'âme » rend compte et que Schuré théoriserait dans ses synthèses sur la question de l'âme⁶¹. Mais contrairement à la pièce de Retté, qui s'appuie sur la promesse du grand soir à partir d'une nouvelle idéologie, celle de Schuré s'appuie sur des mythologies à réactiver, qui n'ont jusqu'à présent pas été prises en compte au regard de l'histoire, alors qu'elles lui préexistent.

De la tentation de la fiction à la mythification de l'histoire

Dans *La Sœur gardienne*, la relation entre l'utopie, le mythe et l'histoire est beaucoup plus claire parce qu'elle opère sur un matériau historique beaucoup plus familier au lecteur, la Révolution Française.

⁶¹ La question de l'âme sera examinée plus largement dans le premier chapitre de notre troisième partie.

Dans son petit opus intitulé *L'Âme celtique et le génie de la France à travers les âges*, publié en 1921, Schuré forge le concept d'« âme celtique » pour rendre compte d'une certaine conception du génie de la France, et faire pendant à la conception nationale de l'art par Wagner :

Si la race celtique a perdu sa nationalité distincte, l'Âme celtique ne continue-t-elle pas à vivre dans la nation française ?

Et si cette âme est vraiment, comme je le crois, sa conscience profonde et son génie supérieur, ne se pourrait-il pas qu'elle surprît l'avenir par des renaissances subites, par quelque splendide résurrection comme elle a surpris le passé dans le cours de l'histoire ?⁶²

Schuré voit dans la Révolution Française et le romantisme les deux grands moments de la résurrection de l'âme celtique en France⁶³. Dans *La Sœur gardienne*, Lucile et Fulgence incarnent toutes les deux cette âme celtique, personnifiée par Morgane, dans laquelle Schuré voit l'incarnation du génie de la France. Lucile représente à la fois la tradition celtique et les ascendances romantiques⁶⁴, elle s'apparente à l'esprit de liberté et au génie national nécessaire aux grandes actions auxquelles son frère est promis. Le portrait de Morgane, pris en charge par Ervoanik, qui endosse pour l'occasion le rôle du barde dépositaire de vieilles légendes (263-64), fait de la fée l'esprit toujours présent et sans cesse renaissant : « Morgane est toujours là », « je l'entends parfois... et je l'écoute », « je la sens autour de moi » (264). Incarnée de la manière la plus charnelle par Fulgence, elle est la France présente qui a besoin de son héros, comme le montre le parallélisme effectué par Lucile : « Il faut que tu vives pour Fulgence et pour ta patrie »

⁶² Schuré. *Le Réveil de l'Âme celtique*. Op. cit., p. 7.

⁶³ Id., p. 16.

⁶⁴ Le personnage de Lucile est en effet directement inspiré de la sœur du même nom de Chateaubriand. Dans *L'Âme Celtique*, Schuré développe la dette qu'il a envers Chateaubriand, notamment ce que l'héroïne de la *Sœur Gardienne* doit à Lucile de Chateaubriand. Il cite lui-même Chateaubriand, et le portrait qu'il fait de sa sœur, qui « évoque irrésistiblement à nos yeux cette figure de druidesse moderne, visionnaire et passionnée » :

« Lucile était grande et d'une beauté remarquable, mais sérieuse. Son visage pâle était accompagné de longs cheveux noirs ; elle attachait souvent au ciel ou promenait autour d'elle des regards pleins de tristesse et de feu. Sa démarche, sa voix, son sourire, sa physionomie avaient quelque chose de rêveur et de souffrant ».

Comme Lucile de Kernouët, « elle avait des songes prophétiques ; éveillée, elle semblait lire dans l'avenir » (9). Pour Schuré, c'est grâce à sa sœur que Chateaubriand a été capable de « plonger un premier et si pénétrant regard dans notre passé lointain et dans nos origines nationales ». Des éléments biographiques de la vie de Chateaubriand sont repris dans *La Sœur gardienne*, et on pourrait voir dans Maurice un avatar de l'écrivain. Comme lui, Chateaubriand était épris de sa sœur. Maurice est tenté de partir en Amérique pour fuir la tourmente de la Révolution Française, comme Chateaubriand le fit effectivement. Mais l'écrivain resta attaché à l'ancienne noblesse et à la royauté. Les interrogations de Schuré sur le processus révolutionnaire à différentes époques achèvent la liste des points communs. Le premier essai de Chateaubriand en 1797 s'intitule en effet *Essai sur les révolutions anciennes et modernes dans leur rapport avec la Révolution Française*.

Schuré. *Le Réveil de l'Âme celtique*. Op. cit., p. 9 et suiv.

(284), « La France t'appelle par sa voix !... Tu as une œuvre à faire dans ton pays, tu l'accompliras avec elle, puisque Dieu le veut ainsi. » (285). Fulgence représente la vie et l'entrée dans l'histoire, et ce n'est pas un hasard si à la fin de la pièce, elle porte l'enfant de Maurice. Elle inscrit ce dernier dans le temps humain et une certaine forme d'immortalité, au regard de l'histoire par la promesse de ses exploits, et au regard de l'humanité par sa descendance.

Lucile est la voix de l'éternel, la garantie de l'inscription de l'histoire dans une universalité qui dépasse l'échelle du temps humain. Dotée du don de voyance, la « Sybille du couvent » (196) fait acte par deux fois de prophétie. Une première fois, sortant d'un « rêve splendide », elle avoue avoir « vu clairement devant [elle] » l'avenir individuel de son frère (182). Une seconde fois, éveillée, elle livre une vision de la Terreur (244), parlant « comme en extase, d'une voix haletante et cadencée ». Loin d'être « folle », Lucile écrit l'histoire avant qu'elle n'arrive et donne à la Révolution tous les traits de l'Apocalypse. Ainsi elle s'adresse à l'acte II à l'ensemble de la noblesse en ces termes :

J'ai vu la Mort passer dans cette glace et vous menacer de ses ailes noires. Elle tombe, la citadelle de l'oppression... elle tombe... et tout un monde croule avec elle... Mais, ciel et terre ! quel tourbillon d'angoisse et de fureur... quel travail d'enfantement pour que naisse un monde nouveau ! Le feu d'en bas s'est déchaîné et se répand sur les nations comme la lave d'un volcan... Des massacres... des tombereaux... Tous les peuples en guerre... une armée de gloires et de batailles... et tout cela pour qu'il sorte de la tourmente... le siècle nouveau né... L'Enfant radieux qui porte dans ses mains le glaive de justice, les libertés du monde et les joies de la terre !... Ah ! vous voulez être sauvés, défenseurs malheureux de la citadelle du mensonge et de la tyrannie ?... Pâles ombres, vous croyez être... et vous n'êtes déjà plus. La tempête va vous balayer comme des fantômes... (244)

La véracité de cette vision ne fait pas de doute pour un lecteur du XIX^e siècle. Cette « mer de sang » (245) à venir sous le couperet des échafauds brosse le tableau de la Terreur qui suit l'enthousiasme joyeux des débuts de la Révolution. La prophétie est d'ailleurs immédiatement vérifiée, puisque Maurice apporte la nouvelle de la chute de la Bastille juste après la vision de sa sœur qu'il n'a pourtant pas entendue (Ibid.). La forme apocalyptique de la prophétie inscrit la tourmente révolutionnaire dans un ordre des choses dont seule Lucile a la prescience. La vision globale qu'elle a de l'histoire est corroborée par l'histoire elle-même et permet d'en effectuer une relecture.

Mythe et histoire se mêlent inextricablement, donnant à la Révolution historique une dimension mythique. Dans les deux premiers actes, mythe et histoire appartiennent à deux domaines parfaitement séparés, symbolisés par deux espaces distincts. La

Bretagne constitue le lieu du mythe et Paris apparaît comme le théâtre de l'histoire. A ces deux espaces s'ajoute un troisième, celui de l'utopie, faisant office ici de tentation de fuite dans un ailleurs que l'Amérique représente. Avant d'opérer une synthèse entre mythe et histoire, comme dans *Les Enfants de Lucifer*, les héros passent par la tentation du refuge dans la fiction, qu'elle soit mythique si l'on se réfère à l'espace breton, ou utopique dans l'évocation de l'Amérique. Ce n'est pas un hasard si Fulgence, pour tester l'amour que Maurice lui porte, le soumet à un triple renoncement : renoncer aux projets d'Amérique, renoncer « à la terre bretonne, pour vivre à Paris et à la cour », et se séparer de Lucile qui possède « la clé de [son] âme » (189-190).

L'Amérique représente la tentation de la fuite vers un ailleurs dont la virginité permet d'échafauder tous les plans. L'évocation de l'Amérique fait affleurer tout l'imaginaire de la fiction utopique, héritée des philosophes des Lumières. A la scène 4 de l'acte I, Lucile rappelle à son frère « le rêve d'Amérique » de leur enfance :

Nous rêvâmes de fonder ensemble, un jour, parmi les forêts vierges, une tribu d'hommes libres et nobles avec nos libres volontés et nos cœurs vierges et forts, t'en souviens-tu ? (183)

Voilà qui rappelle toute une littérature utopique⁶⁵ héritée des Lumières qui associe la politique de la table rase, ici indiquée par l'adjectif « vierge », à l'élaboration d'une société utopique dégagée des entraves liées à sa culture, sa société et son histoire. Dans ce premier acte, l'Amérique s'oppose symétriquement à la France, comme le lieu où l'on est « libre et heureux », alors qu'« ici, quoi que l'on fasse, on est esclave et l'on souffre » (188). L'Amérique représente le lieu de la Révolution déjà faite et de l'affranchissement réussi de l'homme. La guerre d'Indépendance et la lutte des Américains pour leur liberté sont rappelées par Lucile à la scène 4, lorsqu'elle raconte que son frère fut « le compagnon des Washington, des Rochambeau, des Lafayette, des héros d'outre-mer pour la conquête d'une terre libre... » (183-84). L'Amérique est la première projection fictionnelle du rêve de transformation sociale que les héros portent en eux.

Lorsque Maurice découvre la véritable identité de sa sœur, et le fait qu'elle ne lui est pas liée par le sang, il cherche à fuir encore une fois le cours de l'histoire en rejoignant l'Amérique :

⁶⁵ Villiers de l'Isle-Adam dans *Le Nouveau Monde* exploite ce rêve d'Amérique. Ruth quitte la vieille Angleterre pour recommencer sa vie sur une terre vierge, après son divorce avec Lord Cecil. Elle y retrouve Stephen, son premier amour, et tous deux caressent un moment l'espoir de recommencer une nouvelle vie. Cette option est rendue impossible par le surgissement d'un passé qu'aucun exil ne peut effacer, sous les traits de Mistress Andrew. Voir Villiers de l'Isle-Adam. *Le Nouveau Monde*. Op. cit.

Qu'avons-nous besoin du vieux monde ? Allons vers le nouveau. L'avenir est aux âmes héroïques et tendres qui s'unissent d'un pacte indissoluble. Un amour comme le nôtre peut conquérir un univers et en créer un autre. [...] Nous sommes le couple qu'emporte la tempête, mais en qui frissonnent et chantent les races futures. Allons par delà l'Atlantique ! (253)

L'Amérique est un nouveau Jardin d'Eden, accueillant un nouveau couple, point d'origine des « races futures ». Les conséquences ultimes de cette logique de fuite sont développées à l'acte III et débouchent sur l'alternative du suicide, placée non sous le signe du sacrifice mais du désespoir (279 et suiv.)⁶⁶. C'est le personnage de Fulgence, incarnation de la France présente, qui arrache le couple héroïque à la tentation du désespoir et permet d'actualiser le rêve utopique.

La Révolution Française opère une historicisation et une réalisation de ce rêve initial. Paris, qui constituait au départ un repoussoir pour cette noblesse de Bretagne, devient le théâtre « où le destin d'un peuple se joue dans une lutte suprême » (231). L'espace parisien et l'espace breton étaient initialement aussi séparés que l'étaient le mythe et l'histoire. L'entrée dans l'histoire commence par un changement de lieu qui rabaisse dans un premier temps la pensée mythique au rang de divertissement, de décorum culturel. Le tableau de la noblesse de cour au début de l'acte II contraste violemment avec celui de la noblesse terrienne à l'acte I. Au sombre manoir de Bretagne répond à l'acte II le décor de l'intérieur de la Duchesse de Frémeuse à Paris. Tout y indique l'artifice et le monde de l'apparence, le « stuc blanc », la « glace ». Le mythe ne sert que d'agrément, sous forme de tableau, « une peinture mythologique », ou enfermé symboliquement dans les aiguilles d'une horloge : « un amour marque les heures » (212). Au mythe vivant que l'atmosphère celtique incarne, répondent des représentations figées, suspendues par le temps historique, enfermées dans une linéarité implacable. Mais Paris devient bien vite le lieu qui permet de synthétiser, par la réalité du processus révolutionnaire, mythe, utopie et histoire. Maurice refuse alors de quitter ce qui devient le lieu de la réalisation de son rêve de liberté. A partir du moment où la Bastille est prise, c'est Paris, et la France même, qui deviennent « un autre monde ». La Révolution opère une actualisation de ce rêve utopique, placé initialement dans un ailleurs, comme le montrent les propos de Lucile :

[...] mais qu'importe ce monde qui croule ? Il nous rend plus libres. Plus de fers, plus de barrières, plus de masques. Et maintenant, nous entrons en possession

⁶⁶ Si cette option avait clos la pièce, nous nous serions trouvés en présence d'une réécriture à peine transposée d'*Axël*.

de notre univers, de celui dont nous rêvions depuis si longtemps. Je le vois qui se déroule, devant moi, comme, du haut d'une montagne, une terre onduleuse sous un ciel sans limite... (248)

Ainsi, la tentation de la fuite utopique, vers un ailleurs, quel qu'il soit, est peu à peu remplacée par l'actualisation de cette utopie en une véritable implication dans le monde, par le biais de l'engagement politique. La Révolution Française fait de cet autre monde une réalité présente, un bouleversement radical inscrit dans l'histoire même et non relégué dans un ailleurs qui n'existe pas. Schuré opère une relecture de l'histoire par le mythe, une interprétation nouvelle de la Révolution Française au souffle éternel de la France authentique, représentée par l'âme celtique, incarnation de « la France à la plus haute puissance, la France au-delà de l'histoire »⁶⁷. Schuré hausse l'histoire à la dimension du mythe qui permet d'élaborer un nationalisme fictionnel⁶⁸, et de proposer au sein de la fiction dramatique une représentation de cette communauté à retrouver, dont l'existence est cautionnée par la leçon de l'histoire.

L'histoire apparaît ainsi comme la garante de l'authenticité de la pensée mythique et de sa vérité. Par le recours à deux grands moments historiques, que sont les débuts du christianisme au niveau de la civilisation européenne et les débuts de l'État moderne en France, Schuré légitime l'explication mythique de l'évolution humaine par le biais de l'histoire. Il use du même procédé pour légitimer l'avènement d'un nouveau théâtre.

4. Le « Théâtre de l'Âme » ou la révolution théâtrale dans la continuité

L'œuvre théorique de Schuré est extrêmement abondante et affiche dès le début son intérêt pour le théâtre, plus particulièrement pour le drame musical. Wagnérien de la première heure, auditeur enthousiaste des concerts Padeloup dès 1870, il écrit en 1875 *Le Drame musical*, dans lequel il entreprend une étude de l'œuvre wagnérienne, associée pour lui aux grandes traditions théâtrales, à savoir le théâtre tragique grec et le théâtre de Shakespeare. La rencontre avec Nietzsche en 1876, alors que ce dernier avait

⁶⁷ Schuré. *Le Réveil de l'Âme celtique*. Op. cit., p. 16.

⁶⁸ Le nationalisme de Schuré a une double origine. En tant qu'Alsacien, il accepte difficilement la perte de l'Alsace-Lorraine au profit de l'Allemagne en 1871, et cherche à tout prix une entité capable de rendre compte de la l'unité de la France. En tant que wagnérien, il revendique la nécessité de faire un art national, adossé aux grands mythes populaires, dont seuls *La Sœur gardienne* et *Merlin l'Enchanteur* rendent compte dans son œuvre théâtrale. Par contre, son *Histoire du Lied, ses Grandes Légendes de France*, mettent en avant la volonté de faire de l'art le produit d'une essence nationale à retrouver. En ce sens, Schuré adopte une position originale par rapport à notre autres auteurs. Voir à ce titre le chapitre III de la première partie.

déjà publié *La Naissance de la tragédie* en 1872, fait de Schuré le premier dramaturge à intégrer la réflexion du philosophe dans sa propre réflexion théâtrale. Ce n'est qu'après cette rencontre, à partir de 1878, qu'il se met à l'écriture d'un drame sans grande envergure et de piètre facture, *Vercingétorix*, qui ne paraît qu'en 1888 et est partiellement joué en mars 1892 au Théâtre d'Art. Il se plonge dans la rédaction des *Grands Initiés* puis dans *Les Grandes Légendes de France*.

À partir de 1895 se réveille de nouveau son attrait pour le théâtre. Il tente alors, par la notion de « théâtre de l'âme », d'opérer une synthèse entre ses différents centres d'intérêt, à savoir l'exploitation de la tradition tragique grecque, les schémas ésotériques et initiatiques qui l'accompagnent, et la mise en place du celtisme pour lutter contre la suprématie du génie allemand sur le génie français. En 1895, il affiche clairement ses influences nietzschéennes en écrivant dans *La Revue des Deux Mondes* un article intitulé « L'individualisme et l'anarchie dans la littérature. Friedrich Nietzsche et sa philosophie »⁶⁹, tout en découvrant ce qu'il appelle « les littératures du Nord », et particulièrement Ibsen⁷⁰, sous l'influence duquel il entame la rédaction de ses pièces. De l'influence nietzschéenne découle cet « individualisme héroïque » que nous avons abordé. Enfin, en 1895, paraît une version corrigée et augmentée du *Drame musical* : *Le Drame musical. Richard Wagner, son œuvre et son idée. Les Enfants de Lucifer* et *La Sœur gardienne* sont respectivement écrites en 1896 et 1898, publiées seulement en 1900, accompagnées d'une préface intitulée « Le théâtre de l'âme », parue par ailleurs dans *La Revue d'art dramatique*, en avril 1900. Cette préface apparaît non seulement comme la propédeutique à la compréhension de ses œuvres dramatiques mais également comme la synthèse de ses réflexions antérieures, et l'illustration, d'un point de vue strictement artistique cette fois-ci, de la manière dont il cautionne par l'histoire la nécessité d'un nouveau théâtre.

La structure de la préface est composée de trois points et débouche sur la pièce elle-même, illustration théâtrale de l'incarnation de l'idéal. Schuré commence d'abord par mettre en place le domaine d'investigation qui l'intéresse, à savoir celui de l'âme, « méprisée des puissances du jour »⁷¹. Nous réservons pour la troisième partie les

⁶⁹ Schuré. « L'individualisme et l'anarchisme en littérature. Friedrich Nietzsche et sa philosophie ». Art. cit. Il publie également en 1900 un autre article sur Nietzsche dans *La Revue bleue* : Edouard Schuré. « Nietzsche en France et la psychologie de l'athée ». *La Revue bleue*. 8 septembre 1900. P. 289-295.

⁷⁰ Mercier. *Edouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe*. Op. cit., p. 514.

⁷¹ Schuré. « Le Théâtre de l'âme ». In : *Le Théâtre de l'Âme*. Op. cit. p. IX. Nous référons aux pages dans le corps du texte.

considérations propres à la question de l'âme, pour nous attacher ici à la manière dont Schuré articule la nécessité de rendre le domaine de l'âme visible, par le biais du théâtre, sous la forme d'une objection. L'âme humaine est comparée à « un fleuve disparu », « englouti[e] au gouffre » (X), désignée comme la « chère Absente toujours aimée », la « chère Exilée toujours présente ». Si elle est suffisamment forte pour rejaillir « du sol par cent sources et mille jets d'eau » (X), il faut cependant lui trouver une incarnation adéquate, nécessité curieusement rattachée aux « lois de l'évolution » :

Mais, selon les lois de l'évolution, tout ce qui est intérieur doit se traduire au dehors sous les formes précises qui correspondent à la pensée intime. C'est dans la pensée que se dessinent d'abord les lignes idéales d'un monde à naître. Plus tard, elles prendront corps dans le granit et le marbre, dans les hommes vivants et les fêtes de la Cité. (X-XI)

Le fruit de la pensée humaine doit, d'une manière ou d'une autre, trouver une forme adéquate à sa manifestation, ici les arts à trois dimensions : sculpture, architecture et théâtre (en tant qu'art de l'acteur et en tant qu'institution). Voici donc fondée et justifiée, au nom d'une loi d'évolution à caractère scientifique, la nécessité d'offrir à l'âme une incarnation théâtrale : « Or, parmi les temples nécessaires, il n'en est pas que notre temps appelle d'un plus impérieux désir que le théâtre » (XI). De lieu privilégié de la manifestation de l'âme humaine, il devient un « mouleur formidable de l'âme des foules et même de l'âme de l'élite » (XI). Le théâtre de l'âme agit par radiation, pour peu qu'on fasse « rayonner à son foyer incandescent la divine Psyché » (XI), et qu'on fasse du théâtre « le foyer ardent de l'Âme conscience, libre et créatrice » (XII).

La distinction opérée par Schuré entre le théâtre contemporain et le théâtre de l'avenir lui permet d'aborder la question de l'âme sous l'angle de l'incarnation théâtrale. Il réécrit ainsi l'histoire du théâtre selon sa capacité à représenter ou non l'âme humaine. Ce second temps de la démonstration amène Schuré à récapituler l'ensemble de son œuvre, synthèse qui fait de son théâtre le point d'aboutissement de ses réflexions antérieures. La nécessité d'un théâtre de l'âme, d'un théâtre « idéal, [...] éducateur de l'homme et transfigurateur de la vie » (XII) est cautionnée par son histoire même, que Schuré a cherché à retracer tout au long de sa vie à travers ses propres ouvrages. C'est d'ailleurs en les citant qu'il appuie sa démonstration : *Les Grands Initiés* aborde « les danses sacrées de l'Inde », *L'Histoire du drame musical* étudie « la Tragédie d'Athènes » et *Les Grands Sanctuaires d'Orient* tente une « reconstruction poétique du *Drame sacré d'Éleusis* » (XII). La suite de la démonstration, cautionnée par

l'autorité du commentaire historique, est d'un point de vue oratoire extrêmement prudente.

Voici comment Schuré articule la caution historique de son travail et sa fonction projective :

Entrevoir, comprendre, faire revivre en nous les plus sublimes manifestations dramatiques du passé, cela est déjà scabreux, mais pronostiquer ce que sera le théâtre futur en cet âge de crise et de bouleversement, cela est bien autrement difficile. (XIII)

La multiplicité des pistes envisagées n'aboutit qu'à des « hypothèses » diverses et une seule certitude : « un seul homme, en ce siècle, a réussi à démontrer au présent ce que pourra être le théâtre de l'avenir ; c'est Richard Wagner » (XIII). La formulation est suffisamment étonnante pour qu'on s'y arrête quelque peu. Dans cette phrase, passé, présent et futur se confondent autour de la figure de l'idole Wagner, comme si ce dernier avait réussi dans son théâtre la synthèse de toutes les traditions passées, les apports du présent et les promesses de l'avenir. Cette synthèse temporelle est doublée par une synthèse intellectuelle, qui fait de Wagner à la fois un théoricien et un praticien exceptionnels. La caution wagnérienne permet à Schuré de se lancer dans la conjecture personnelle, sous couvert d'une aspiration collective au renouveau théâtral. Il prend bien soin dans un premier temps de mettre en avant l'idée que cela n'engage que lui, selon le précepte symboliste qui fait qu'à chaque individu peut correspondre un « théâtre de l'avenir » selon son désir. Mais il pose ensuite comme principe que seule la conjugaison de ces individualités diverses est à même de donner naissance à un nouveau théâtre :

Aucun d'eux [les différents désirs de théâtre] certes n'embrasse tout l'avenir, mais il n'en est pas moins vrai que cet avenir doit naître de l'ensemble de nos aspirations diverses et de l'élaboration profonde des forces qui nous agitent. (XV)

Il assume personnellement la classification qu'il propose ensuite (« je crois pour ma part que... »), tout en gardant la caution du collectif, puisqu'il illustre chacune de ses trois formes théâtrales par une série d'exemples empruntés au théâtre contemporain. Le « théâtre populaire » descend directement du romantisme historique de Michelet, et se poursuit dans les entreprises de Pottecher, Le Braz et Le Goffic (XIV). Le « théâtre de la Cité », ou « théâtre de combat » trouve sa caution dans les auteurs du Nord, Ibsen, Tolstoï, Hauptmann, ainsi que François de Curel. Au « théâtre d'élite », « théâtre de Rêve », à ce fameux « théâtre de l'âme » enfin qui donne le titre à la préface, est évidemment réservé le plus long développement ainsi que le sommet de la hiérarchie

théâtrale. Abordé en dernier, le théâtre de l'âme apparaît comme l'aboutissement de l'histoire théâtrale retracée par Schuré, mais également comme le sommet de l'art. Tout dans cette démonstration tente de rendre compte de la nécessité d'incarner le domaine de l'âme : le caractère idéal de l'humanité évoquée ne la rendra pas moins « palpitante de vie et de vérité », la fonction de ce théâtre est d'incarner le lien entre le terrestre et le divin. Et de citer Villiers, Péladan, Maeterlinck ou Trarieux comme exemples de ces « tentatives isolées » qui jalonnent la fin de siècle, avant d'aboutir à « ses tentatives personnelles » (XVI) et au troisième point de sa démonstration, dévolu au résumé des *Enfants de Lucifer* et de *La Sœur gardienne*.

Dans le dernier volet de son développement, Schuré fait clairement de son théâtre l'illustration de la synthèse qu'il cherche à effectuer entre l'univers hellénique et l'univers chrétien, par la présentation du couple héroïque, fondateur d'une nouvelle religion sous le signe de Lucifer, remplissant ainsi les attributions de ce théâtre de l'âme, clairement défini comme « hautement et profondément religieux ». *La Sœur gardienne* quant à elle est présentée comme l'illustration de la nécessaire résurgence de « l'Âme celtique », et remplit ainsi les caractéristiques nationales du théâtre que Schuré a tant admirées dans les œuvres de Wagner. Le synopsis des pièces est ainsi clairement fait pour illustrer ce qui vient d'être dit et inscrire les tentatives théâtrales de Schuré dans l'évolution de l'art théâtral.

Que toute la préface aboutisse à la présentation des œuvres à suivre comme étant l'illustration pratique de la théorie développée, cela n'est pas tellement original. Plus intéressante est la liaison qui s'effectue entre le genre tragique des pièces et le côté désespéré de toute tentative idéaliste. Le schéma tragique des pièces illustre l'échec du théâtre idéaliste. La « sombre destinée d'une âme de lumière » relatée dans *La Sœur gardienne* est mise en corrélation avec la destinée des hommes qui veulent « l'idéal pour le drame initiateur » :

A l'heure présente, toutes les tentatives vraiment idéalistes ont quelque chose de tragique. Ceux qui les osent doivent se laisser marquer par les puissances régnautes du signe de la réprobation. Ils seront également excommuniés par le matérialisme athée et par l'étroitesse cléricale. Mais de cela n'ayons souci. L'essentiel en ce monde n'est pas de réussir, c'est d'avoir une haute volonté. Si nous ne pouvons être les moissonneurs joyeux, soyons des semeurs confiants et hardis. (XX)

Posture de préfacier ou doute réel sur la possibilité de l'avènement d'un tel théâtre ? En mettant dès le seuil de ses pièces la possibilité de leur échec et de leur non compréhension, tout en essayant d'en donner les clés, Schuré fait acte d'humilité à

l'égard de ses grands devanciers, mais inscrit tout de même son théâtre de l'âme dans une progression historique. Sans préjuger de l'avenir, sans savoir si son théâtre sera une « pierre militaire sur le chemin d'un temple futur, ou pierre de taille pour servir à ses fondements », il l'inscrit néanmoins dans la nécessaire évolution du théâtre, que le rappel du passé cautionne. La publication de son théâtre en devient nécessaire, puisqu'il a le sentiment du « devoir accompli » et fait acte de son obédience à une forme théâtrale qui doit resurgir, sous l'égide de « l'Art libérateur » (XXI).

Ainsi, la préface remplit plusieurs fonctions : elle synthétise l'ensemble des recherches de Schuré sur le théâtre et le sujet qu'il doit traiter, c'est-à-dire le domaine de l'âme, et fait des pièces présentées l'aboutissement de ses recherches théosophiques. Le théâtre apparaît comme la meilleure incarnation des idées et des concepts. La préface inscrit cette tentative dramatique dans une évolution démontrée par les leçons du passé, dont on ne peut préjuger du terme. Cette inscription dans une évolution théâtrale donne à Schuré non seulement la caution d'une justification, mais également la posture de modestie nécessaire à la bienveillance du lecteur. Enfin, les deux synopsis des pièces mettent l'accent sur leur sens et leurs présupposés, tout en soulignant les relations entre la réflexion théorique de Schuré et ses tentatives dramatiques. Le modèle théâtral construit propose l'avènement d'un théâtre à la fois civique - par son caractère national et éducateur - et religieux, par la prise en compte d'un ordre des choses supérieur qui accompagne le processus historique, le modèle et lui donne sens.

B. La révolution anarchiste de Jacques Simple

[Retté] nous montre un homme qui marche, et c'est Jacques Simple le berger en route vers Arcadie, c'est-à-dire vers son émancipation. Son voyage se fait à travers la forêt des mensonges. Il commence par se débarrasser de la peur, en s'emparant de la science qui est la tête du sphinx et en rejetant la foi que le prêtre veut lui donner. Il augmente sa force en compatissant à la souffrance humaine qui lui fait connaître la véritable loi d'amour, et en emmenant avec lui le barbare, son frère aux libres instincts. [...] et son rêve d'humanité intégrale se réalise dans la joie⁷².

⁷² Louis de Saint-Jacques. « Adolphe Retté, à propos de *La Forêt bruissante* et des critiques que l'on en fit ». *La Plume*. 1er juillet 1896. P. 515-518. P. 516.

1. « Promenades subversives »

La Forêt bruissante s'apparente dans sa structure, si l'on veut bien nous permettre cet anachronisme, à un « drame à stations »⁷³. Les dix dîres constituent chacun une étape du parcours de Jacques, qui devient alors véritable quête, partant d'un milieu initial insatisfaisant pour parvenir à une destination finale qui répond aux questionnements et aux aspirations du héros. Si ce parcours revêt une portée universelle, c'est parce que la figure héroïque est d'emblée investie d'une signification collective par un procédé allégorique, qui en fait le représentant de tous les opprimés de la terre⁷⁴.

De l'homme social à l'Humanité

La pièce s'ouvre sur une ambiance crépusculaire, la fin de journée se superposant à la fin de l'année : nous sommes « au seuil mystérieux d'une nouvelle année »⁷⁵. Le monde apparaît privé de toute perspective, en une esthétique toute baudelairienne :

*L'horizon funéraire hésite et se recule,
Le ciel où le soir triste égare ses rayons
Disperse l'or mourant des derniers crépuscules
Et les clochers ont tu leur suprême oraison
Vers la forêt muette où leur âme s'annule.*(9)

La fin de journée prend des allures apocalyptiques. Le lexique funèbre – « funéraire », « triste », « mourant », « crépuscule », « triste », « suprême », « s'annule » – est associé à la sensation d'enfermement. Les fleurs, loin de symboliser l'éclosion d'un nouveau printemps, ne servent qu'à « parer de sinistres tombeaux », à alimenter la « fièvre » du

⁷³ Le drame à station est une forme développée par l'expressionnisme allemand, qui apparaît entre les années 1910 et 1920. Il trouve un de ses modèles d'origine dans la pièce de Strinberg, *Le Chemin de Damas*, parue en 1903. Les héros de ces drames se retrouvent confrontés à toute une série de rencontres, les « stations », dans lesquelles se cristallisent des éléments épiques qui aident à la progression de la pièce. Le cheminement du héros transforme alors tout son rapport à l'époque et le mène à une conversion. Que celle-ci soit religieuse ou politique, elle s'inscrit dans la plupart des cas dans un temps mythique emprunté à l'eschatologie chrétienne. Le parcours de Jacques Simple répond tout à fait, avec quelques décennies d'avance, à ce schéma dramatique. Voir *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Michel Corvin (éd.). Paris: Larousse, 1998. 2 volumes, [1991]. Article « Stationendrama ».

⁷⁴ Le procédé est identique dans *Le Fumier* de Saint-Pol-Roux. Voir 1^{ère} partie, chapitre I.

⁷⁵ Retté. *La Forêt bruissante*. Op. cit., p. 9. Nous référençons à partir de maintenant les pages dans le corps du texte.

berger (10). L'évocation de leur « âme étrange » constitue un clin d'œil aux *Fleurs du Mal* de Baudelaire, tout comme cet « horizon funéraire » qui rappelle les tristes cieus de *Spleen*⁷⁶. L'univers est frappé de stérilité, et le berger s'épuise en un « labeur stérile et de stériles semailles » (10). A cette ambiance de mort, le berger ajoute sa propre lassitude, puisqu'il a « dispersé [son] âme par les champs » (Ibid.). L'ouverture de la pièce est donc placée sous le signe de l'abattement, de l'apathie et de l'absence de perspectives.

C'est par le rêve que le Berger noir se voit insuffler l'énergie nécessaire pour s'extirper de son milieu initial. La nuit l'« enseigne » (14) et lui donne la clairvoyance requise pour agir. Le paradigme de Prométhée trouve une première et discrète expression, lorsque le Berger sent « renaître en [son] âme, des fleurs de flamme » (12), ainsi que celui du Christ, puisque la nuit de Noël constitue le symbole de tous les renouveaux. Refusant la logique plaintive de la déploration et l'esthétique qui l'accompagne, le berger rejette son état de servilité tout autant que la solution de n'en point changer pour mieux la chanter. Que Retté inverse la dimension spleenétique des fleurs en les réinvestissant du feu prométhéen n'est pas anodin. L'allusion à la littérature baudelairienne représenterait au seuil du texte le refus du dramaturge de rester confiné dans la déploration et le spleen afin d'entrer dans une logique énergétique, démarche qui retrace au demeurant le parcours biographique et idéologique de Retté. Détourné des délicatesses d'un premier symbolisme, il entre en effet à partir de 1892 dans la logique anarchiste, démarche corroborée en 1896 par sa rupture retentissante avec Mallarmé.

L'ouverture de la quête se fait sous le signe de la nécessaire accession à la connaissance comme condition *sine qua non* de l'appréhension de l'essence : « Tu sauras, tu seras ! » (18), dit le Vieillard au Berger, réécrivant pour l'occasion la devise cartésienne. Le parcours initiatique va donc apporter au berger l'accession à une connaissance cachée, qui provoque un véritable bouleversement ontologique. Le salut de l'homme ne réside qu'en lui-même : « [...] et par toi seul tu peux être sauvé » (Ibid.). Le processus d'arrachement est immédiatement relayé par un processus d'apprentissage. Connaissance de soi et volonté sont les deux principes énergétiques qui permettent à l'homme de sortir de sa servitude. Retté dans ses « Promenades subversives », définit ainsi l'homme émancipé :

⁷⁶ Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal*. Claudel Pichois (éd.). Paris: Gallimard, Poésie, 1996. [1861]. « Spleen », p. 113.

La raison *cultivée, libérée des éducations et des croyances*, apprendra encore à l'homme comment il peut *approprier ses fonctions à sa nature*. Pour cela, il sied qu'il se *connaisse soi-même*. Lorsque l'homme aura fait la conquête de soi-même, lorsqu'il aura délivré son esprit des chaînes que lui imposèrent des siècles de servitude et de foi, lorsqu'il aura la pleine conscience de sa nature, il deviendra un *anarchiste* parce qu'il sera un *volontaire*.

La volonté ! C'est là que réside le secret de cette liberté intérieure qu'il doit acquérir : la volonté, la plus haute des fonctions humaines car elle est la résultante de tous les besoins et de toutes les fonctions, l'intégrale volonté, domaine de l'évolution future telle que nous, libertaires d'aujourd'hui, nous pouvons la pressentir, la volonté grâce à qui *l'homme sera enfin un dieu...*⁷⁷

Une distinction est faite ici entre la culture d'une part, et les éducations et les croyances. Ce n'est qu'en cultivant lui-même sa raison, et non en recevant un enseignement ou un dogme, que l'homme peut faire coïncider sa nature et ses fonctions de la manière la plus harmonieuse possible. C'est par la volonté que l'homme peut se libérer de toutes les servitudes, pour atteindre les dimensions d'un dieu. Le parcours de Jacques Simple est tout entier contenu dans cette définition de l'anarchiste. Le berger, vierge maintenant de tout milieu et de toute contrainte, « âme [...] nouvelle-née » (19), homme neuf à la conquête d'un nouveau monde, entre dans un processus de régénération par l'apprentissage de soi, à travers les dévoilements successifs au cours de l'initiation. Le berger est prêt à entreprendre « l'ascension virile vers l'Idée », « au seuil blanc de l'année » (Ibid.). Cette renaissance est symbolisée par un changement d'identité, et de berger noir, Jacques devient « berger blanc », et d'homme singulier, il est haussé petit à petit aux dimensions de l'universel.

Si cette soirée d'hiver se transforme en symbole de la fin d'un temps, le berger noir incarne quant à lui la condition humaine tout entière et en porte les maux : « Ce sont tes plaintes que je traîne, / O race humaine. » (11). La fusion des aspirations du berger avec celles de l'ensemble de l'humanité place d'emblée son parcours individuel sous le signe du collectif. L'humanité est enfermée dans la servilité, comparée à des « troupeaux épars, [...] hagards », des « fauves rampants », des « brebis et des boucs tremblants ». Doutant de leur puissance et de leur divinité comme Pierre douta de celle de Jésus, les hommes sont coupables, en commettant le péché « des reniements », d'un excès d'humilité qui confine à l'esclavage volontaire. La forme allégorique détache la pièce de Retté de l'esthétique naturaliste et hausse le déterminisme lié au milieu à l'universalité des types et des oppositions sociales, comme dans *Le Fumier* de Saint-

⁷⁷ Retté. « Réflexions sur l'anarchie, promenades subversives ». Op. cit., p. 10. C'est moi qui souligne.

Pol-Roux. La représentation des luttes sociales est allégorisée. Elle incarne dans un personnage une communauté ou un type social.

Tous les personnages sont des types, qui synthétisent une collectivité sociale, appartenant tous au bas de l'échelle. La vieille fée devient une incarnation de la « Souffrance humaine » (73), et Pierre le Barbare incarne « le Réprouvé » (84), guidés tous les deux par cet « homme qui marche », caractérisé par le mouvement et l'énergie, mais aussi par la reconquête de son statut d'homme debout. Face à eux, les collectivités régnautes des rois, des thaumaturges, des riches. La teinte anarcho-socialiste de la pièce n'est pas étrangère à cette typification de l'individu, synthèse de la communauté des exclus. Il ne s'agit pas ici de relater une aventure individuelle, mais bien de rendre compte d'un processus global d'émancipation à laquelle l'humanité se doit de parvenir. L'univers magico-mythique de la *Forêt*, dont les personnages tiennent autant du conte de fées (« la vieille fée », les « salamandres », la forêt qui parle), que de la tragédie (le Sphinx), soustrait le héros à tout déterminisme d'un milieu particulier, pour en faire l'archétype de l'exploité. L'émancipation de la figure individuelle synthétique est le vecteur d'une émancipation collective.

Voyage initiatique

La première rencontre est la rencontre avec le Sphinx, qui ouvre la pièce sur une allusion claire au monde de la tragédie. La figure du Sphinx soulève traditionnellement la question de l'identité, et son apparition au seuil de la pièce ne fait pas exception à la règle. De berger noir puis berger blanc, le héros atteint l'essence de son identité, c'est-à-dire son appartenance à l'humanité, garantie de son héroïsme d'un nouveau genre, celui de la simplicité et de l'humilité :

Les temps sont-ils venus qu'annonçaient les oracles :
Un jour, malgré vos mystères et vos miracles,
Le simple qui souffrait sous vos fouets et vos lois
Lèvera contre vous son front sanglant,
Et Sphinx, et mages et rois,
Vous serez devant lui comme une paille au vent.
Ainsi les oracles ont parlé
Vraiment car devant ce Simple-ci j'ai tremblé
(27)⁷⁸

⁷⁸ Souligné dans le texte.

Il est difficile de ne pas voir ici une prophétie à caractère socialisant. Le simple représente ce « prolétaire de tous les pays » que l'Internationale exhorte à se lever contre toutes les oppressions. Face à cet oracle, et comme pour répondre à l'énigme que le Sphinx n'a même pas besoin de poser, Jacques Simple dresse son statut d'homme contre celui d'esclave qu'il a jusqu'à présent endossé :

Je n'ai cure de tes oracles mais je sais
Que j'ai peiné pour des fantômes.
Je sais que, malgré leurs sortilèges et les lacets
Dont ils me garrottaient comme un fauve,
Je suis un homme. (Ibid.)

Ce statut s'accompagne de la nécessité de passer par la connaissance, que la répétition du verbe « savoir » scande. Il n'est d'autre besoin que de se « connaî[tre] [s]oi-même » (28), pour parvenir à l'émancipation. Le Sphinx, témoin de tous les âges et de tous les héros, ne manque pas de remarquer la différence :

Un simple ? Un homme ? Ils se disaient héros
Les aventuriers de naguère
Lorsque agitant des simulacres et des bannières
Ils prétendaient m'arracher le mot
Que détient la forêt séculaire ;
Insensés vaincus sans combats ;
Le passé les a pris et ne les rendra pas... (Ibid.)

La dangerosité de Jacques Simple ne réside pas dans son élection ou sa prédestination, mais dans le simple fait que « c'est un homme » (29), en quête de ce qui lui revient de droit. L'héroïsme n'est plus l'apanage des hommes d'exception, mais la caractéristique de tout homme sur le chemin de l'émancipation.

Le deuxième personnage qu'il croise sur son chemin est le Dieu fait homme, Jésus Christ. Dans un paysage apocalyptique, de « minuit d'effroi et de malaventure », Jacques s'oppose dans un premier temps à la figure christique par la réactivation de la figure prométhéenne, puisqu'« il est celui qui porte la lumière » (35). Sa rencontre avec le Christ lui permet d'annoncer, à l'instar d'un Zarathoustra, la mort de Dieu : « Cet homme est mort, je te le dis en vérité » (38). La formule évangélique amorce le transfert de divinité entre l'homme et le Christ, transfert que la forêt souligne et corrobore, puisqu'elle déduit de la mort de Dieu la résurrection de l'homme : « l'homme est ressuscité ! » (39). En un retournement feuerbachien, le Christ se nomme « fils de l'homme » que Retté préfère à l'appellation « fils de Dieu » (40). La rencontre avec le Christ permet par ailleurs de faire la distinction entre l'institution religieuse au service des « riches » qui font de Jésus un Dieu « farouche » à la « loi [...] dure » (41)

et la loi d'amour que le Christ instaure, véritable credo de la fraternité entre les hommes. Lorsque le Christ est soumis au service du pouvoir économique, il s'apparente à une divinité de type jupitérien, contre laquelle l'homme-Prométhée ne peut que se révolter. Figure d'amour, il symbolise en revanche la fraternité que la société anarchiste cherche à mettre en place. La révolte contre Dieu n'est plus de mise, puisqu'il n'existe pas. Seule l'institution est à remettre en cause, Jésus Christ ayant été instrumentalisé au profit de la classe dominante. Condamnée comme symbole d'une religion apparentée à « l'opium du peuple », la figure christique est néanmoins sauvée par la fraternité qu'elle induit.

Le troisième chant, « le dire des Salamandres », n'est intéressant que dans la mesure où il introduit brièvement une alternative à l'Arcadie. La tentation de la chair n'étant pas d'une originalité folle dans un parcours initiatique, c'est bien la tentation du pays de Cocagne (48) au détriment de l'Arcadie qui apparaît ici comme intéressante. Le pays de Cocagne est caractérisé par Trousson comme « le paradis des gloutons et des buveurs », puisqu'il offre en dehors de toute logique de l'effort, abondance et contentement⁷⁹. Jacques, dans cet épisode, est en pleine régression, il ne « sai[t] rien hormis qu'[il] voudrai[t] jouir », qu'il « ne veut pas souffrir » (50). Il est aisé de voir ici la dénonciation du consumérisme inhérent à toute société capitaliste. Le rejet de cette tentation montre que le but de Jacques Simple n'est pas le rejet de l'effort et du travail, mais bien la seule exploitation du petit au profit du possédant.

Le quatrième chant, « le dire de la Vieille Fée », est par contre central. Cet épisode emmène Jacques jusqu'à un « carrefour » dont le mot d'ordre porté par le vent est : « Choisis ! ». Ici l'initiation arrive à un stade plus complexe par la perspective du choix. Le libre exercice de la volonté humaine, sans laquelle l'homme tombe dans les ornières de la « paresse / Pareille au serpent qui traîne son ventre dans la boue » (63), est le véritable enjeu de cette épreuve. La nécessité du choix assurée, les options qui s'offrent au berger blanc sont celles qui s'ouvriront devant tous les héros symbolistes soumis à un processus initiatique. Les trois chemins qui s'ouvrent devant lui représentent tous les trois la tentation de la toute-puissance, triplement incarnée par le pouvoir politique, le pouvoir magique et le pouvoir poétique. La toute-connaissance est représentée par la figure du mage, enfermé dans sa « tour » (64). En rejetant cette tentation, Jacques rejette aussi l'imagerie attachée aux sciences occultes : les « rites », « reliques », « images », « pantacles où brillent les sortilèges » (65) sont relégués au

⁷⁹ Trousson. *Voyages au pays de nulle part, histoire littéraire de la pensée utopique*. Op. cit., p. 22.

rang de fioritures inutiles⁸⁰. Le pouvoir politique est incarné dans la figure du Satrape, qui promet à Jacques « le sceptre » et « le laurier des héros » (66). Céder à cette tentation signifierait pour Jacques sa réintégration dans la lignée des surhommes et des figures héroïques démesurées, en lui ôtant toute l'originalité héroïque que lui confère son humilité et la revendication d'une liberté individuelle fondée sur l'égalité et non sur la hiérarchie. Après les sirènes du pouvoir, Jacques subit celles du poète. Le poète est ici présenté sous un jour peu flatteur. Prince de l'illusion, il asservit son art à l'idéologie dominante. Tout dans son allure dit le mensonge, dans une représentation de l'artiste que Platon n'aurait pas démentie en sa République :

Sa robe peinte est éclatante – cent figures
De songe se jouent en la trame –
Ses yeux sont languissants comme ceux d'une femme
Et ses lèvres sont tentantes. (68)

La poésie est une « rivière Léthé » (71), « un pays d'extase et de merveilles » aux rythmes qui « charment quiconque les sait écouter », dans lequel même la rêverie est « assoupie ». La poésie ressemble à un jardin d'Eden empli de perpétuels délices. « Celui dont les lèvres enivrent » (70) manifeste également la tentation de l'art au détriment de la vie⁸¹. Jacques ne succombe pas au poète, « prostitué » (72) aux ordres du pouvoir, parce qu'il est distrait par l'intervention de la Vieille Fée, incarnation de la « Souffrance humaine » (73). Aux poètes réfugiés dans les délicatesses de l'art décadent, de l'art pour l'art, Retté oppose le spectacle de la misère humaine et de sa condition, complété par l'arrivée, dans le dire suivant, de « Pierre le Réprouvé » (84).

Dans le « dire du Barbare », la figure de l'exploité apparaît comme un personnage « séculaire » (82). Son dire est caractérisé par le vocabulaire de la misère et de l'esclavage : habitant des « ruelles serviles », il est « celui qui se courbe et qui n'a rien », « celui qui peine et qui a faim », « celui qui saigne sans être vengé », il est « l'esclave barbare » des rois, « celui qui tue afin que l'étendard / des Riches soit glorifié » (83-84). Figure emblématique de l'exploité, il en porte aussi toutes les révoltes qu'il exprime par « la fourche et la torche ». Paysan révolté, mendiant des villes, soldat au service d'un pouvoir qui l'exploite, Pierre représente tous les types

⁸⁰ Avec la critique de la figure du poète qui suit presque immédiatement cette critique du pouvoir magique et de la tentation du savoir absolu, on pourrait presque voir ici le rejet de toute une esthétique, dont le modèle serait « le monde occulte » de Villiers de L'isle-Adam dans *Axël*. Comme Retté a rejeté au seuil du texte toute une littérature de la déploration et du spleen, il rejette ici le versant ésotérique et obscur d'une partie du symbolisme.

⁸¹ Rappelons que la fonction de poète était dans *La Porte héroïque du ciel* de Jules Bois le point d'aboutissement de l'initiation, une fois convenu que celui-ci mettrait son art au service de l'humanité.

d'oppression que les puissants exercent sur les petits. Il est le « Pauvre » (85) au même titre que celui de Don Juan, au même titre que le Pauvre de la *Princesse Phénissa* ou que le Squelette de Saint-Pol-Roux. Son misérable lignage est corroboré par un léger clin d'œil au *Mariage de Figaro*. Au « vous vous êtes donné la peine de naître » du valet insolent, répond ici l'amertume d'un « je n'ai commis que le crime de naître » (85) de Pierre. Comme le berger, il a fait ce songe d'Arcadie (87) qui lui a donné la force de rompre ses chaînes. Mais la révolte de Pierre attendait le signe de l'humanité renaissante incarnée par Jacques jusque dans son rêve. S'il a passé son temps à guetter les rois « attardés » afin de les assassiner, il se rend bien compte que la propagande par le fait n'est pas la solution. Pierre représente le stade violent et primitif de l'anarchisme, et seule sa rencontre avec Jacques peut le mener au côté clair du mouvement, c'est-à-dire la constitution d'une communauté au sein d'une fraternité retrouvée. La rencontre de la Souffrance humaine et du Pauvre, « son frère aux libres instincts », « augmente sa force » en lui faisant prendre connaissance de « la véritable loi d'amour »⁸². Electron libre, l'anarchiste n'a d'autre choix que la violence isolée. Fédéré en une communauté, l'individu fort de la pleine conscience de lui-même atteint un stade supérieur de l'humanité fondé sur la fraternité, condition de l'instauration de l'égalité, qui conduira non à la révolte individuelle stérile, mais à la communauté arcadienne.

Le « dire des Thaumaturges » constitue l'ultime épreuve sérieuse que Jacques traverse seul, parce qu'elle remet en cause son statut d'homme, en un spectaculaire renversement de l'idéologie judéo-chrétienne. Les thaumaturges sont présentés comme les gardiens des secrets de la forêt, et ont pour fonction de tenir l'homme à l'écart de la connaissance :

Sachez ceci : le Simple a rompu la prison
Où le tenait reclus un décret séculaire
Et, fort des griefs de Ceux de la terre,
Il prétend, ravisseur des secrets,
Violer le sanctuaire de la Forêt. (98)

Le « Pauvre aidé de la Maudite et du Barbare » (Ibid.) ne doit pas troubler le « culte auguste » des puissants. L'ultime épreuve de Jacques apparaît comme une réécriture de l'épisode du péché originel, sa réitération nécessaire à l'asservissement de l'homme. Le « philtre suave » que Klephtias veut préparer pour Jacques est composé de tous les fruits que chacun des mages « cueillit autrefois à l'arbre de science ». Les fruits jetés dans la

⁸² Saint-Jacques. « Adolphe Retté, à propos de *La Forêt bruissante* et des critiques que l'on en fit ». Art. cit., p. 516.

marmite renvoient tous à l'imaginaire du fruit défendu : « pomme d'or » (100), fruit qui produit « une flamme [...] pareille / Aux écailles d'un serpent » (101). Le fruit de la connaissance du jardin d'Eden, responsable de la chute de l'homme dans sa condition humaine, devient ici synonyme de folie, porteur d'« un suc de vertige et de démence »⁸³ (99). Le philtre rejette l'homme hors de la « Terre promise », « en la pourriture première », pour en faire un « aveugle lent, sans tige et sans racines » (101), dans une errance perpétuelle, à rebours de l'évolution progressiste de l'humanité. Par cette réitération du péché de science, l'homme est maintenu dans un état de servitude, de soumission métaphysique, renouvelant des siècles de culpabilité et d'aveuglement aliénants. L'Ancien Testament fonde la condition humaine sur une faute initiale et aliène l'humanité par la culpabilité. En échappant à cette réitération du péché, Jacques sort l'humanité de « l'animalité » (100) dans laquelle cette culpabilité l'a plongé. Le doute qui saisit Jacques au moment de boire la coupe est symptomatique de cette nouvelle tentation de l'asservissement volontaire. Il propose de nouveau ses « bras pour les chaînes du Maître », « son front pour la marque du maître », cherchant « la couche où reposer », « le vin fou qui leurre et qui brûle » (106). Avant de boire le breuvage, Jacques entrevoit les deux perspectives qui s'ouvrent à lui :

Serais-je un roi ? Serais-je un dieu
 Régnant à jamais sur la Forêt ?
 Ou serais-je l'insoucieux
 Qui broute et qui se soumet
 Riche de songe et d'indolence ? (107)

L'alternative reprend ici le départ et le terme du parcours du berger, qui cherche à passer de la servitude à l'émancipation. Boire la coupe équivaut à un « nouveau baptême » qui annule le baptême initial du berger au seuil de sa quête, et réitère le baptême religieux pour faire de l'homme « le plus fou des enfants perdus » (111), un aliéné dans tous les sens du terme. La rémission provient miraculeusement de l'Arcadie (112), et à la religion de Dieu s'oppose la religion de l'Homme.

⁸³ Nous verrons dans la suite de notre étude, et notamment dans *La Ville* de Claudel, que la science peut déboucher sur sa faillite et sur une certaine forme de folie, en essayant d'offrir à l'homme l'illusoire maîtrise du monde, quand elle n'est pas l'instrument de la domination de l'homme par l'homme.

2. L'épopée de « l'homme qui marche »⁸⁴

L'Évangile à l'envers

« Le dire de la Forêt » permet d'élucider complètement la symbolique de cet espace du passage et de la transition. Comme Jacques avait quitté à la fin du prologue le monde crépusculaire de l'oppression de l'homme par l'homme, il se retrouve au terme de son parcours dans une forêt vaincue, « pleine d'échos plaintifs, de pleurs et de murmures », revêtue d'un « deuil crépusculaire », et dont les frondaisons sont « des chœurs agonisants » (133). Le parcours victorieux de Jacques inverse les attributions spatiales et représente la Forêt arrivée au terme de sa domination. Celle-ci synthétise toutes les aliénations de l'homme, qu'elles soient métaphysiques, politiques ou scientifiques. Dans tous les cas, elle est au service de l'iniquité et non de la justice :

Je suis la fille orgueilleuse des dieux terribles
Que crée et que subit la folle humanité,
Les rois m'ont dédiée aux mages impassibles
Et l'horreur est sur moi de leur iniquité. (134)

Les dieux sont ici considérés comme une pure création de l'homme, l'instrument de la puissance de quelques-uns sur le plus grand nombre. La forêt est le symbole de toutes les ignorances et de toutes les superstitions :

Je suis l'illusion, la crainte, la chimère,
Je suis la région où règnent les fantômes,
Dans l'ombre que j'érige sur leurs fronts, les hommes
Se prennent comme des insectes éphémères
Et, pour n'avoir rompu la toile de mes songes,
Ils vont malingres et peureux sous le mensonge
Dont les ont garrottés leurs mages et leurs rois
Et les Riches huchés sur de pesants pavois. (Ibid.)

La forêt masque à l'homme sa propre divinité et sa propre grandeur, par la diffusion de fausses croyances et de faux savoirs. Elle est une représentation de la peur métaphysique de l'homme face au monde, dont ce dernier se protège par la religion ou

⁸⁴ Saint-Jacques. « Adolphe Retté, à propos de *La Forêt bruissante* et des critiques que l'on en fit ». Art. cit., p. 516.

par les mythes, qui constituent chacun une sorte d'écran entre l'homme et le monde, et en voilent une part de vérité.

L'ultime tentation consiste alors, pour cette représentante de toutes les fausses croyances qui aliènent l'homme, à lui proposer de fonder une nouvelle religion, « de nouveaux mystères / et de nouvelles terreurs », et de « sauver les dieux vaincus » (135) à l'heure de leur crépuscule. Mais Jacques refuse d'être le médiateur d'une nouvelle religion, l'incarnation d'une distance entre l'homme et le monde :

Assez : les morts sont morts et leurs cercles rompus
Demain les appelés seront tous des élus
Demain c'est la clarté libre et pure, c'est l'aube
 Rieuse sur tous les hommes,
C'est la beauté de vivre que nul ne dérobe
 Pour asservir ses frères aux fantômes ;
Demain les Pauvres seront les Riches, demain,
 Un à tous et tous à un,
 Ils iront la main dans la main
Cueillir en chantant les fruits de la terre
 Et ses fleurs aux frais parfums. (Ibid.)

Voici exposé très exactement le rêve anarchiste d'une fraternité heureuse dans la liberté et dans l'égalité, sous le signe du recommencement. Le rêve de Jacques se dit au futur, et fait entrer l'Arcadie dans un processus d'anticipation historique.

L'arrivée du Christ dont la croix « est tombée en poussière » (136) permet de faire de l'avènement de l'homme le corollaire de la mort de Dieu, et du parcours de Jacques un véritable Évangile à l'envers. « Dernier des dieux » (137), le Christ se sacrifie pour « le salut d'autres mondes » (Ibid.). Il est sauvé de la déchéance de la religion par sa réincarnation en « Colombe aux ailes de feu », signe de la réconciliation non entre les hommes et Dieu, puisque Dieu n'existe pas, mais de l'homme avec l'homme. La disparition du Christ fait de l'homme l'instrument de sa propre rédemption, perspective déjà suggérée par le pardon en provenance de l'Arcadie : « Gloire à celui qui s'est sauvé lui-même / O Racheté, pose tes armes » (138). La destruction de la Forêt par le feu entérine l'apocalypse de toutes les croyances et de toutes les peurs que l'homme avait incarnées dans une figure divine (140)⁸⁵.

L'avènement d'une religion de l'homme constitue le terme du parcours de celui qui en synthétise toutes les souffrances. Le parcours de Jacques au cœur de la Forêt reprend et annule un certain nombre d'épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament

⁸⁵ L'incendie final n'est sans rappeler celui du *Wahlalla*, dans *Le Crépuscule des Dieux* de Wagner, qui met fin à la domination des dieux sur les hommes.

pour les réécrire à la mesure de l'homme. Cela est particulièrement visible dans le réinvestissement du temps liturgique par l'aventure humaine. Le parcours de l'humanité double celui du Christ. La résurrection de l'homme est associée aux thématiques de Noël et de la « Pâques promise » (12), redoublées par la symbolique du « nouveau baptême ». Les hommes du rêve de Jacques se mettent en route vers l'Arcadie un « matin de Pentecôte épanoui » (17), scellant la réconciliation de l'homme avec lui-même et la fondation d'une nouvelle fraternité hors de la religion, au seuil de l'aube anarcho-socialiste, « le soleil rouge au fond des bois » (Ibid.) annoncé par le chant du « coq rouge » (12). Lorsque le berger s'apprête à partir dans la Forêt, il opère le rituel du partage du pain et du vin. Comme le Christ, il effectue une traversée de la mort pour atteindre à une nouvelle naissance dans le pays de l'Arcadie : « Je romps les Morts et je chasse la peur » (21), dit-il avant de s'enfoncer dans la Forêt, qui, classiquement dans le modèle initiatique, en tant que lieu de passage, est aussi un lieu de mort.

Comme le Christ est venu sur terre pour racheter le péché de tous les hommes, l'homme se paye le luxe de se racheter lui-même de la faute originelle, par la constitution emblématique d'un nouveau couple, qui fait de l'Arcadie un nouveau Jardin d'Eden. Nous avons vu que « le dire des Thaumaturges » cherchait à réitérer l'épisode du péché originel pour asservir de nouveau l'humanité à l'illusion de la connaissance. Cette tentative a été rendue vaine par la rédemption en provenance de l'Arcadie, c'est-à-dire de l'humanité déjà délivrée. La fondation d'une religion de l'homme nécessite une nouvelle eschatologie. La transfiguration de la Vieille Fée en « vierge adolescente », passant de l'incarnation de la « Souffrance Humaine » à celle de la « Joie Humaine », scelle du sceau du miraculeux la transformation de l'homme au contact de la liberté et de la fraternité. Un nouveau couple originel est né, qui rappelle Adam et Ève. Unis sous le signe de la sexualité qui n'a pas honte d'elle-même, les deux amants scellent leur union par l'acte sexuel. Ils rendent ainsi à l'humanité ses droits naturels. En effaçant la perception de la sexualité comme conséquence de la faute, ils en font la fondation de la nouvelle humanité et le symbole de sa perpétuation (148-149). Le credo anarchiste que le berger entend en rêve au début de la pièce substitue d'ailleurs au « Ecce Homo » du Nouveau Testament le « Voici des hommes » (14) de la communauté anarchiste. Ainsi, « le dire de l'Arcadie », fondé sur le credo anarchiste, accueille un

nouveau récit génésique qui annule purement et simplement la tradition judéo-chrétienne⁸⁶.

L’Arcadie comme utopie ?

Formellement, la pièce de Retté est peut-être celle qui s’apparente le plus dans notre corpus à l’archétype d’un récit utopique. Jacques quitte son milieu initial, la ville, et sa condition servile de berger à la suite d’un rêve qui lui donne une première idée du pays qu’il cherche à atteindre, l’Arcadie. Pour parvenir à ce pays, il traverse un espace intermédiaire entre son milieu initial et sa destination finale, espace semé d’embûches, qui sont autant de tentations à dépasser, rejeter ou synthétiser. Pour atteindre le pays de ses rêves, Jacques traverse l’espace de l’indéterminé symbolisé par la Forêt, dont l’hostilité défend l’accession au pays rêvé. La Forêt est « surnoise », ses orties cachent « malignement » les sentiers, et sa ronce est « traîtresse ». « Le rire boueux des fossés », « les hêtres grimaçants [qui] menacent l’étranger », tous ces « bruits de haine » (25) caractérisent l’espace de la transition comme un espace pervers, qui s’oppose à la marche de l’homme vers le progrès et la liberté. Au terme de la traversée de cet espace de l’indéterminé, Jacques atteint le pays de ses rêves, l’Arcadie. Cette alternative au milieu de départ oppose à la société réelle, régie par des lois capitalistes, la société anarchiste. Le cahier des charges propre à l’élaboration d’une projection utopique semble rempli, et l’espace arcadien est assimilable à l’espace utopique : c’est un espace reculé, dont l’accès est restreint par la nécessité de se soumettre à un certain nombre d’épreuves ; la relation entre l’espace initial et l’espace final est pensée en terme d’alternative, l’Arcadie représentant le double en négatif de la société de départ, elle-même représentation fictionnelle du monde contemporain et de ses travers.

L’affiliation au genre utopique est d’autant plus valable dans le cas de cette pièce, que sa forme hybride, entre poème et dialogue, fait penser à l’épopée plutôt qu’au théâtre, et donc à la forme narrative traditionnellement attachée à l’utopie. Les dix « dire » qui composent la pièce constituent autant de stations dans la quête de Jacques Simple et ne manquent pas de rappeler le découpage en chants de l’épopée. Structurée en « dire » et non en actes, la pièce opère une alternance entre poème narratif, qui

⁸⁶ La perspective n’a ici rien à voir avec celle de Remy de Gourmont dans *Lilith*, qui opérait par sa glose caustique de la genèse la mise en doute de la validité du verbe divin. Ici, la réécriture du récit génésique à la mesure de l’homme, comme pour effacer le péché originel, est effectuée dans une optique positive, constructive et non corrosive.

rapproche la pièce d'une esthétique épique de la quête à la manière des romans médiévaux, et dialogues. Le dire du berger est introduit par la forme versifiée qui se développe après les deux points, comme la transposition d'un discours direct dans un récit : « Et le berger s'éperd en des songes lointains : » (9). La pièce débute par un prologue, « le dire du berger noir », qui introduit le protagoniste principal. La présence d'incises participe de cette hybridation de la forme, comme par exemple au début du « dire du Sphinx », où l'incise « dit le berger railleur » (25) est inscrite dans les paroles mêmes du berger, différenciée du dialogue par l'italique, de la même manière que les réflexions des chênes, rapportés en discours direct, sont insérées dans la forme narrative en romain. L'hybridité de cette forme est soulignée par la typographie différente adoptée pour les passages descriptifs et narratifs qui sont en italique, et les passages dialogués qui sont en romain. Cette distinction typographique fait des passages narratifs l'équivalent dramatique des didascalies. Ces passages peuvent effectivement être purement descriptifs, et prendre en charge la mise en place des cadres spatio-temporels de l'action et leurs caractéristiques, ainsi que les intentions des personnages pendant les dialogues. Le présentatif « Voici » qui ouvre le « dire du berger noir » par exemple, ainsi que la description qui s'ensuit des cadres spatio-temporels de l'action en son début, en marquent la caractéristique représentative, et montrent que ce poème fait office de didascalie. Néanmoins, la forme poétique de ces mentions ne permet pas une assimilation pure et simple à la forme didascalique. Il n'est besoin que d'un exemple pour montrer que le descriptif est supplanté par le poétique :

*Or ouvrant sur la nuit un geste de détresse,
Parmi les ruines séculaires,
Une croix sordide se dresse
Que nimbe un halo funéraire
Bâillonné d'or, chargé de lourds colliers,
Un homme est cloué là qui semble sommeiller
Et la dérision s'ajoute à sa torture
Car des fientes d'oiseaux souillent sa chevelure
Où s'entremêlent des épines. (37)*

Le descriptif est ainsi doublé d'une fonction poétique qui crée littéralement l'espace au sein du texte. Toutes ces particularités apparentent *La Forêt bruissante* beaucoup plus à une forme épique qu'à une forme dramatique, ce qui facilite la prise en charge de l'utopie par le récit.

Cependant, plusieurs objections surgissent quand il s'agit de faire de l'Arcadie un modèle utopique à proprement parler. La notion même d'utopie anarchiste apparaît comme contradictoire, pour peu qu'on veuille bien nous accorder que l'utopie se définit

par la mise en place d'un système normatif et la soumission de l'individu au collectif, deux éléments qu'il est impossible de trouver dans l'Arcadie de Retté, vouée au culte de la liberté individuelle et au refus de toute autorité, et donc de toute loi.

Dès le songe de Jacques, l'étranger s'adresse en ces termes au berger venu chercher du pain en échange de travail :

Étranger, ce n'est pas le lieu que tu souhaites :
Voici *ton* pain, voici *ton* vin, voici *ton* feu,
Prends à ta faim, chauffe-toi si tu veux –
Pour le surplus nous n'avons pas de maître. (14)

Le contentement des besoins vitaux suffit au bonheur de la communauté et à son équilibre. La satiété et l'égalité distribution des ressources selon les besoins de chacun annule la nécessité d'un maître :

Nul ne règne sur nous te dis-je :
Tu ne verras ici ni prêtres ni prodiges,
Ni rois avides,
Ni serviteurs hantés du fouet sur leur chair nue
Car la terre est à tous que nous avons élue. (Ibid.)

Juste avant de se confronter au dire de la Forêt, Jacques s'est d'ailleurs symboliquement débarrassé de l'autorité politique. Dans le « dire des Rois », le tableau apocalyptique du massacre de tous les souverains signe l'éradication de toute forme de pouvoir politique représentatif ou personnel. Jacques Simple, sous les traits allégoriques de la « Revanche », détruit le pouvoir politique au nom de « tous les pauvres et tous les vaincus » (122). L'anéantissement de l'autorité politique constitue, avec la fin de la peur métaphysique, la condition sine qua non de l'accession à une société nouvelle dans laquelle il n'y a « plus de maîtres, plus d'entraves » (127). Avec la notion d'autorité, celle de la propriété est également rejetée, critiquée en négatif, par l'idée que tout appartient à tous, et qu'il n'y a « ni querelles » ni « murailles », « autour d'un clos fécond » (15). Si « la propriété c'est le vol », le pays d'Arcadie ne souffre pas l'impôt ni la clôture, évitant ainsi les querelles dues à la possession de la terre.

Mais la communauté anarchiste n'est pas vue en train de fonctionner. Seule sa fondation nous est montrée. L'Arcadie reste du domaine de la pure fiction, et c'est finalement la représentation du processus d'émancipation de l'homme qui prend le pas sur la description de ce que serait une telle société. Retté n'est pas tant animé de la volonté de fonder une communauté viable d'hommes libres, que de celle d'affirmer cette « passion de la liberté » qui caractérise le mouvement anarchiste et en fait

d'ailleurs toute la contradiction. En ce sens, elle illustre bien la distinction que fait Trousson entre ces deux projections imaginaires. On peut néanmoins considérer que l'Arcadie correspond à ce que Cioranescu appelle « l'histoire de l'avenir »⁸⁷. L'Arcadie est rejetée dans une uchronie, et prend un pari sur l'histoire. Elle est évoquée au futur :

Demain les appelés seront tous des élus
Demain c'est la clarté libre et pure, c'est l'aube
Radieuse sur tous les hommes. (135)

Associée au mouvement de l'Internationale, et donc à une perspective politique qui place également la révolution dans un avenir plus ou moins lointain mais aussi inéluctable que l'Apocalypse du Nouveau Testament, l'Arcadie répond ainsi à la définition de Mannheim de l'utopie, comme « orientation qui transcende la réalité et qui, en même temps, rompt les liens avec l'ordre existant »⁸⁸. En ce sens, l'utopie devient une perspective de l'histoire, « une projection dialectique du destin des hommes vers un futur qu'elle prépare, sur la base du refus du présent »⁸⁹. Le processus historique est alors d'une certaine manière mythifié dans la figure de Jacques Simple, dans une logique d'anticipation propre à la vision anarcho-socialiste de l'histoire, tout entière tournée vers la perspective du Grand Soir.

Le parcours idéologique de Retté est marqué par un abandon des théories anarchistes à partir du moment où il se convertit à la religion catholique, c'est-à-dire autour de 1899. Dans *La Maison en Ordre*, il fait de sa période anarchiste un moment « d'hallucination »⁹⁰ qui a duré de 1893 à 1899, période pendant laquelle justement il remanie *La Forêt bruissante* pour lui donner cette coloration anarchiste. Dans *Au Pays des lys noirs*, Retté déplore cette « intrusion de l'anarchie dans la littérature » propre à cette époque :

Les théories anarchistes, préconisant l'individualisme à outrance, firent invasion dans la littérature. Elles se mêlèrent à la religiosité vague, qui sollicitait un grand nombre d'esprits, pour produire les plus singuliers résultats. On s'écria d'abord : - plus de règles astreignantes, plus de prosodie traditionnelle entravant l'inspiration ; que chacun se forge son instrument d'après le génie latent qui bouillonne en lui.

On ajouta bientôt : - plus de lois, plus de soumissions aux préjugés sociaux ; que le moi s'affirme sans limites, que le culte de la Beauté soit notre seul objectif, et nous deviendrons pareils à des dieux⁹¹ !

⁸⁷ Cioranescu. *L'Avenir du passé, utopie et littérature*. Op. cit., p. 190.

⁸⁸ Cité in Cioranescu, id., p. 21.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Retté. *La Maison en ordre, comment un révolutionnaire devint royaliste*. Op. cit., p. 172.

⁹¹ Retté. *Au Pays des lys noirs, souvenirs de jeunesse et d'âge mûr*. Op. cit., p. 3-4.

La Forêt bruissante est le pur produit de cette double licence, poétique et politique. Retté revient finalement à la nécessité d'un chef et d'une religion, arrivant aux mêmes conclusions que Claudel dans *Tête d'Or* et dans *La Ville*. Avec Verhaeren devenu socialiste, et Saint-Pol-Roux dont l'humanisme est plus complexe, il est le seul des auteurs assimilés au symbolisme à proposer une alternative égalitaire et libertaire à la société, par un processus de libération de l'homme par l'homme.

C. Vers un théâtre révolutionnaire

Les pièces de Schuré et Retté proposent ainsi chacune à leur manière une alternative au monde contemporain, qui aboutit au rêve d'une cité ou d'une nation d'hommes libres. Là où Retté prône l'égalité absolue et l'absence d'autorité, Schuré estime nécessaire l'avènement d'une élite d'un nouveau type.

Schuré tente d'opérer une réconciliation entre Dieu et les hommes, que la synthèse héroïque et la mythification de l'histoire illustrent. L'histoire est ainsi réécrite rétrospectivement à l'aide des structures mythiques. Cette réécriture permet également d'annoncer l'avènement futur d'une communauté d'hommes libres. On pourrait d'ailleurs voir dans la Révolution Française de *La Sœur gardienne* l'accomplissement de la prophétie de la fin des *Enfants de Lucifer* et la promesse réalisée d'un affranchissement collectif que l'idéal révolutionnaire portait encore. La réécriture rétrospective de l'histoire sert enfin à légitimer l'entreprise artistique et théâtrale de Schuré, en proposant le modèle d'un théâtre civique et liturgique à venir.

Retté dissocie totalement le monde de l'homme et celui des dieux, morts dans la tourmente socialiste, pour permettre l'avènement de l'homme libre, dans une vision anticipée de l'histoire conforme au rêve anarchiste. La communauté anarchiste n'est pas vue en train de fonctionner et reste ainsi dans le domaine d'une pure virtualité, la pièce se faisant annonciatrice des temps à venir, promesse d'un avenir radieux.

Les Enfants de Lucifer, *La Sœur gardienne* et *La Forêt bruissante* n'ont pas donné lieu à des représentations. Appelant toutes les trois au réveil de l'humanité, elles n'ont pas proposé de modèle théâtral particulier autrement que d'un point de vue théorique pour Schuré, ou dans une forme qui reste éminemment littéraire pour Retté. La nécessité d'un théâtre révolutionnaire, que la révolution soit aristocratique, anarchiste ou socialiste, trouve dans la célèbre représentation d'*Un Ennemi du peuple* à

l'Œuvre d'une part, et dans la réflexion théâtrale de Verhaeren pour un théâtre socialiste d'autre part, un intéressant contrepoint scénique et dramaturgique à ces œuvres théâtrales restées confinées dans le livre.

1. *Un Ennemi du peuple* à l'Œuvre ou le théâtre orateur

La houleuse représentation d'*Un Ennemi du peuple* au Théâtre de l'Œuvre le 10 novembre 1893, en pleine vague anarchiste, est restée célèbre. La salle s'est totalement investie dans le spectacle, et l'acteur qui jouait le docteur Stockmann se transformait en véritable porte-parole des options idéologiques du mouvement d'avant-garde. La pièce d'Ibsen illustre sans conteste un questionnement idéologique que nous retrouvons au sein du mouvement symboliste, à savoir l'incapacité de la majorité à rendre compte des intérêts généraux, confrontée à une minorité éclairée, au sein d'une société dont le but est bien la défense des intérêts communs. Les symbolistes voient dans cette pièce la revendication d'une révolution élitiste, au sein de laquelle il s'agit de redonner à l'individu d'exception la place qu'il mérite dans la société.

L'intrigue oppose le Docteur Stockmann à l'ensemble de la communauté civique autour de la question des thermes de la ville et de la salubrité des eaux. Le héros découvre que les eaux de l'établissement de bains, vecteur de biens et de richesses pour la ville, sont polluées. Mais devant la vérité scientifique s'élèvent les intérêts économiques de l'ensemble de la ville, qui finissent par évincer le Docteur de la tribune civique, pour maintenir l'ouverture de l'établissement. Le quatrième acte nous intéresse plus particulièrement, par la manière dont il a été mis en scène à l'Œuvre et les réactions qu'il a suscitées.

Ce quatrième acte met en présence l'ensemble de la communauté civique de la petite ville, venue entendre les arguments du Docteur Stockmann. Toutes les catégories sociales sont représentées, les bourgeois, le petit peuple, et même les laissés pour compte. Il s'agit donc bien d'une « réunion populaire » selon les dires de chacun⁹². La simple conférence du Docteur se transforme rapidement en parodie du système politique représentatif. Il s'agit tout d'abord « d'élire un président », au cas où la conférence offrirait « matière à contestation » (437), et ce au nom de « la volonté générale des citoyens » (438). Après le président, élu par acclamation, qui appelle à la mesure et à la modération, c'est au tour du juge d'utiliser la pression de la majorité afin d'annuler tout

⁹² Ibsen. *Un Ennemi du peuple*. Op. cit., p. 435.

simplement la conférence du docteur : « Je propose [...] que l'assemblée n'autorise pas le médecin à lire ou à développer son exposé » (439). Les considérations économiques, vite transformées en arguments politiques qui font du scientifique épris de vérité un révolutionnaire populaire, achèvent de mettre la majorité du côté du juge. Le Docteur abandonne alors la dénonciation scientifique pour se lancer dans la dénonciation politique par le biais d'une analogie entre les eaux pestilentielles de la ville et les arcanes invisibles du pouvoir, s'attaquant dans un premier temps aux dirigeants, « ces vieux débris d'un monde intellectuel d'arrière-garde » (445), puis à la « majorité compacte ». Dans les deux cas, c'est bien le principe représentatif du pouvoir qui est remis en cause dans cette partie de la pièce, principe par ailleurs largement éreinté par l'ensemble des arguments anarchisants du moment, que cette déclaration de Stockmann, avant sa défaite devant l'assistance populaire, résume : « Le droit est toujours du côté de la minorité » (446).

Les comptes rendus de presse sur la représentation se focalisent presque tous sur ce fameux quatrième acte. Dans le journal de Jules Renard, le *Paris*, voici ce qu'il est dit :

Après un troisième acte, les galeries se vident. Nous allons assister au magnifique tableau de la réunion publique et les spectateurs se transforment en modestes figurants. Très bien réglé ce tableau [...]

Qu'importe ! Je crois que nous tenons là la figuration de l'avenir. La salle, cette fois, était sur la scène où nous n'avons compté pas moins de douze jeunes avocats. Le reste ? Tous poètes ! Une centaine environ ! [...]

Le public est de plus en plus enthousiaste, et ce n'est pas seulement la scène qui nous offre le spectacle d'une réunion houleuse, mais la salle elle-même : « Vive l'anarchie ! » crie-t-on encore ! c'est charmant !

La réunion prend fin au milieu du délire universel⁹³.

Ainsi, à la figuration de la réunion publique sur la scène, opposant le Docteur Stockmann seul face à la foule, s'adjoint l'assemblée théâtrale, qui se range du côté de la minorité. La foule sur la scène est curieusement la représentation d'un modèle de communauté repoussoir, face à la communauté de spectateurs d'avant-garde, qui forment quant à eux, non « une majorité compacte », mais une minorité soigneusement choisie, dont la mention des « cent poètes » rend compte. Par contamination, la salle elle-même devient le lieu d'une « réunion houleuse » dans laquelle le discours du Docteur Stockmann sur la liberté des minorités est supporté par des propos en faveur de l'anarchie, alors que la figuration de la foule sur la scène résume l'autre pôle

⁹³ Cité in Lugné-Pœ. *La Parade: Souvenirs et impressions de théâtre. Acrobaties*. Op. cit., « annexes », p.261.

idéologique, en représentant la majorité. Le public d'avant-garde, réel mais minoritaire et en marge de la société de l'époque, fustige l'assemblée citoyenne représentée sur scène, fictionnelle, mais représentative d'une réalité politique et idéologique indéniable.

Dans la *Dépêche de Toulouse*, George Clemenceau revient en janvier 1894 sur cette représentation et compare l'ambiance révolutionnaire de la pièce avec « les beaux jours de 1830, où l'on aimait quelque chose, où l'on se passionnait, où l'on voulait »⁹⁴. Pour lui, le drame d'Ibsen est du domaine de la « psychologie politique », et apprend ainsi au public à réfléchir sur la situation contemporaine. Même constat chez Jean Jaurès, qui juge le drame « d'une saisissante actualité », capable de susciter « une émotion croissante de conscience ». La mise en scène d'une telle pièce par Lugné-Poe n'est absolument pas anodine à ce moment là, et sert une conception participative du théâtre, qui prend en compte les débats contemporains pour augmenter la conscience du spectateur, provoquant une confusion effective des espaces de la scène et de la salle par la réactivation de la fonction civique du théâtre, annonçant dans ce cas précis le théâtre d'agitation. Les interventions policières et la surveillance vigilante de la Préfecture de Paris ne font que confirmer l'aspect révolutionnaire de cette représentation, qui pourrait bien apparaître comme le modèle de ce que Schuré souhaitait voir advenir au théâtre.

2. Le « personnage multiple » de Verhaeren

Les Aubes de Verhaeren se place dans une optique clairement socialiste, qui traite différemment de la notion de collectif. La majorité n'est ici pas critiquée, mais au contraire exaltée et haussée au rang de figure héroïque. Dans « L'Enquête sur l'art social » en mars 1898 dans *La Revue d'art dramatique*, Verhaeren oppose « le personnage multiple » à la définition traditionnelle du chœur :

On ne reviendra pas au chœur antique et à ses commentaires sur l'action représentée. Le groupe et la foule seront des personnages, à l'âme multiple, qui agiront et se perfectionneront, des personnages, dont la pensée soudaine et contradictoire, esquissera les états d'esprit et de conscience. L'individu fera place à l'être collectif [...]⁹⁵.

Le groupe de citoyens sur la scène n'est plus, comme dans *Un Ennemi du peuple*, sujet à critique. Loin également d'être cantonné dans le rôle de commentaire épique que la fonction chorale classique induit, il devient personnage à part entière. La caractéristique

⁹⁴ Id.

⁹⁵ « Enquête sur la question sociale au théâtre ». Art. cit., p. 252.

collective de ce personnage le rend capable d'absorber les contradictions inhérentes au groupe et renvoie à une pensée dialectique de l'histoire. Dans l'optique socialiste de Verhaeren, l'individu n'est plus une valeur et doit être remplacé par un « être collectif ». Ce dernier a pour fonction de mettre à égalité l'ensemble des citoyens qui le composent, mais également de réactiver l'image d'une société organique qui ne serait cependant pas hiérarchisée. Le collectif est héroïsé, il est placé au-dessus de l'individualité héroïque. L'être collectif sert une idéologie marxiste de confrontation des classes, et prend la place de l'individu pour devenir le nouveau héros du drame. La notion de personnage multiple chez Verhaeren fait directement écho à l'émergence de la foule comme personnage à part entière du jeu social. D'assistance, la collectivité civique devient pleinement actrice du drame, et la répartition des rôles entre le héros et le collectif est parfaitement inversée par rapport à la traditionnelle distinction chœur / héros. Le collectif endosse la fonction de protagoniste.

Les Aubes offrent une représentation de cet être collectif défini par Verhaeren. La liste des personnages débute par la mention de « la foule » et des « groupes : ouvriers, mendiants, fermiers, soldats, femmes, jeunes gens, passants, vieillards, gamins »⁹⁶, définis comme « agiss[ant] comme un seul personnage à faces multiples et antinomiques » (8). Dans le schéma dramatique, les entités collectives sont donc à la fois considérées comme un seul personnage, ayant une fonction particulière, tout en n'interdisant pas la contradiction interne à l'intérieur du groupe, voire l'opposition radicale. La liste des personnages plus individualisés vient seulement ensuite. Dans cette liste, ce sont les individus qui sont présentés comme détenant tous les pouvoirs : Jacques Hérédien est le Tribun, le pouvoir militaire est représenté par Hordain, capitaine ennemi. Tout le propos de la pièce consiste à transférer ces pouvoirs individuels sur le groupe.

La première scène est dévolue à la mise en place du décor et de la situation apocalyptique qu'Oppidomagne est en train de vivre, relayée par le chœur des mendiants, sis au carrefour entre la ville et la campagne. L'apocalypse, loin d'avoir une origine divine et de représenter le châtement d'en haut, puisque « on dirait que Dieu même a peur » (11), apparaît comme le résultat d'un déséquilibre entre les groupes qui traduit la lutte des classes, ici entre les mendiants et les métayers, illustré par les déclarations du mendiant Benoît qui refuse d'entrer dans la ville :

⁹⁶ Verhaeren. *Les Aubes*. Op. cit., p. 8.

Eux, ils étaient le pain
Et nous étions si âprement la faim
Que les flammes qui mangent,
A cette heure, leurs granges,
Me paraissent être nos dents
Et la méchanceté de nos ongles ardents ! (12)

L'entrelacs des pronoms personnels, qui oppose clairement « eux » et « nous », rend compte de cette opposition collective qui ne doit rien à la rancœur personnelle. Le propos socialiste de la pièce ne peut qu'opposer des groupes et non des individus. La fin de l'acte I met en place l'image d'une ville en proie non seulement à des inimitiés collectives externes, notamment entre les paysans et les gens de la ville, ou par la situation de guerre d'Oppidomagne, mais également internes, par le développement d'une révolution à l'intérieur des murs. *Les Aubes* reprend de manière à peine voilée les causes et le déroulement historique de la Commune de Paris, pour en offrir une représentation mythifiée, comme celle de la Révolution Française dans *Les Enfants de Lucifer*.

Seule la venue du héros, Jacques Hérédien, permet la réconciliation des différentes classes laborieuses de la ville pour renverser le pouvoir en place. Celui-ci est défini par l'ouvrier comme « le maître du peuple », résolument tourné vers l'avenir :

Nul mieux que lui n'a mesuré
Ce qu'il faudra et de folie et de prudence
Pour conquérir les jours nouveaux ;
Ses livres clairs illuminent tous nos cerveaux.
On y apprend à l'évidence
Quelle est la route vers le mieux
Et ce qui fait qu'un homme, à tel moment, devient un Dieu. (15)

L'individualité héroïque est présentée en début de pièce comme le guide de la multitude, capable de mener vers le mieux l'ensemble du collectif.

Symboliquement, les portes de la ville s'ouvrent pour lui à la fin de la scène 2, mais refoulent la foule « qui hurle, [...] définitivement rejetée vers la plaine » (48). La nécessité d'un héros, d'un guide, induit dans un premier temps le sacrifice du collectif au chef, mais par la suite, tout le parcours du héros s'avère être un parcours sacrificiel au bénéfice de la foule. L'acte IV s'ouvre sur la mention de la date, Pâques, temps de « l'universelle fête humaine » (133), mais également symbole de résurrection et de rédemption. Les actes II et III ont été le théâtre des revirements de la foule à l'égard de son héros : acclamé lors de l'acte II et de la pacification de la ville, jugé traître puis de nouveau sollicité à l'acte III. La principale caractéristique de la foule lors de ces deux actes est contenue dans cette simple et récurrente mention scénique :

« contradictoire »⁹⁷. Comme si la représentation du collectif en temps de révolution n'était que le moyen de rendre compte de la marche dialectique de l'histoire, dans une perspective marxiste.

Au début de l'acte IV, Hérédien ne peut que constater le désordre idéologique de la collectivité : « Une telle confusion règne dans les idées reçues que l'on pourrait fonder des religions nouvelles et proclamer des croyances inconnues » (134). Le collectif apparaît dans un premier temps en plein désarroi, caractérisé par la vacuité. Ce désordre est propice à l'avènement d'une nouvelle croyance dont l'acte IV voit l'avènement, à la seule condition que le héros individuel disparaisse au profit de la force collective. La mort d'Hérédien, tué par un anonyme dans la foule, permet à cette dernière d'ériger autour de la dépouille de son libérateur sa propre grandeur. Cette mort apparaît comme accidentelle et non intentionnée. Elle n'a d'autre fonction que de faire disparaître Hérédien, happé par le collectif, pour l'avènement de celui-ci. Ce n'est que par sa disparition qu'Hérédien peut incarner sans risque de totalitarisme et de confiscation individuelle du pouvoir le nouveau pouvoir du collectif :

L'espoir humain s'est de nouveau fait chair ;
Le vieux désir, vêtu de fleurs et de jeunesse,
S'est répandu : les yeux sont beaux, les cœurs renaissent,
Des aimants inconnus s'entrecroisent dans l'air. (151)

Il est difficile de ne pas voir dans cette tirade une allusion au sacrifice du Christ au profit de la communauté de chrétiens. Mais ce n'est qu'en disparaissant que le Christ, individu, fédère le collectif en groupe religieux. L'avènement de la collectivité héroïsée prend véritablement une coloration messianique.

La scène se termine fort significativement par le geste iconoclaste de détruire la statue de l'homme jusqu'à présent au pouvoir, dont la tête est fracassée devant la dépouille du libérateur. La nouvelle Pâques, aux cris de « Que les Aubes se lèvent », ne peut se faire que par le sacrifice de l'individu au profit du collectif, alors même que l'individu est une étape nécessaire à l'avènement de la foule. L'individu ne sert à la fédération de la foule, sans risquer d'en confisquer le pouvoir, qu'en disparaissant au profit de celle-ci. C'est ce creux au cœur du collectif qui en permet la fédération en communauté. D'où les caractéristiques messianiques de Hérédien. Loin de reconnaître le héros comme son seul guide, le chœur civique l'absorbe tout au contraire pour se constituer lui-même en force agissante.

⁹⁷ Il en va de même pour la foule dans *Les Enfants de Lucifer*, notamment à la scène 3 de l'acte III. Voir le premier chapitre de la première partie.

Lorsque Meyerhold montera *Les Aubes* en 1920, il transformera la représentation en véritable « spectacle-meeting »⁹⁸. Béatrice Picon-Valin décrit ainsi le rapport instauré par le metteur en scène entre le chœur et le public réel :

La foule dans *Les Aubes* n'est pas sur scène – un chœur la représente -, elle est dans la salle : le public est invité à tenir, comme l'indique le programme, le rôle des participants des assemblées populaires qu'exige l'intrigue, à écouter les orateurs enrôlés, montés sur de grands cubes-piédestaux, à suivre les injonctions des choreutes, à lire les tracts lancés depuis les balcons, à ovationner, à chanter⁹⁹.

Dans l'utopie théâtrale de Meyerhold, à laquelle préside la même idéologie que dans *Les Aubes* de Verhaeren, « tous seront acteurs »¹⁰⁰. La salle demeure allumée pendant les représentations, et tous sont conviés à participer à « un événement théâtral [...] dont le message politique n'est pas didactique, mais passe par de grandes émotions collectives revécues à travers des chœurs parlés, des actions symboliques, des orchestres militaires, des marches funèbres ou *l'Internationale* »¹⁰¹. Ainsi, Meyerhold utilise le pouvoir émotif du théâtre pour galvaniser les foules au spectacle de ses possibilités. Il « fait de l'acteur un orateur » et transforme le chœur épique en « chœur héroïque »¹⁰². Cet « envahissement du théâtre par le monde »¹⁰³ n'est pas sans rappeler la représentation d'*Un Ennemi du peuple*.

De la réécriture mythique de l'histoire des révolutions, Schuré tire une conception théâtrale qui place au sommet de la hiérarchie dramatique un théâtre (ou plutôt trois théâtres selon le public auquel il s'adresse), composé par une élite éclairée, qui serait à même d'éveiller la conscience collective à l'exercice d'une liberté ordonnée par une aristocratie régénérée. Retté, dans l'espace hybride de l'épopée théâtrale, cherche à diffuser une idéologie anarchiste haussée au rang d'eschatologie, qui libèrerait l'homme de sa condition judéo-chrétienne pour réaliser ce « rêve d'humanité intégrale » dans lequel l'homme aurait la pleine mesure de ses pouvoirs, au sein d'une égalité naturelle. La fortune d'*Un Ennemi du peuple* d'Ibsen à l'Œuvre actualise l'idée d'un théâtre révolutionnaire tel que Schuré l'entend, en mettant en scène la lutte de l'individu d'exception en butte avec l'inertie majoritaire, lutte qui déborde littéralement les limites de la scène pour se réaliser dans la salle même. Verhaeren quant à lui invente une

⁹⁸ Béatrice Picon-Valin. *Meyerhold*. Paris: CNRS, Les Voies de la création théâtrale, n° 17, 1990. P. 86.

⁹⁹ Id., p. 87.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Id., p. 88.

¹⁰² Id., p. 118 et 330.

¹⁰³ Id., p. 88.

figuration dramatique, le « personnage multiple », capable de rendre compte des contradictions historiques dans une visée socialiste. Dans tous les cas, ces théâtres, qu'ils aient passé ou non l'épreuve de la scène, ont la particularité de mettre en scène ou de déclencher un processus ou une attitude révolutionnaires, dont ils attendent la réalisation politique. Cautionnés par l'histoire ou par la réalité sociale, ces théâtres apparaissent comme éminemment politiques. Le premier théâtre de Claudel semble proposer quant à lui une évolution du politique au liturgique.

Chapitre II : Du politique au
liturgique : la révolution
religieuse de Claudel

Introduction

ADAM : Ce n'est pas gai cet état que Raziel appelle préhistorique, intermédiaire entre le mythe et l'histoire. Il paraît que nous commençons seulement d'exister et que là-bas, dans le joli Jardin, nous étions des fantômes issus de la rêverie divine.

Le paradis terrestre n'était qu'un exemple d'écriture, le modèle de ce que nous devons créer à notre tour.¹⁰⁴

A part Tête d'Or, qui apparaît comme le dernier sursaut de révolte métaphysique de Claudel à l'heure de sa conversion, les autres figures héroïques claudéliennes se font vecteurs d'une restauration religieuse. Là où Retté et Schuré faisaient du divin une propriété de l'homme, Claudel rétablit l'altérité et remet l'instance divine au-dessus des hommes. L'énergie du désir supplante celle de la volonté, et agit comme force de rupture devant un état initial jugé insatisfaisant. Les Prométhée de Claudel se retrouvent « réenchaînés » à une autorité divine, sans pour autant renoncer à un idéal de liberté.

Claudel cherche à restaurer un ordre religieux, qui ferait de ses projections sociales au sein de la fiction théâtrale une utopie que l'on pourrait qualifier de réactionnaire, dans ce sens qu'elle ne cherche pas à fonder un ordre entièrement nouveau, comme cherchaient à le faire Schuré et Retté, même s'ils utilisaient des structures mythiques ou religieuses connues, mais à réhabiliter un ordre que la société contemporaine a, à ses yeux, perdu. L'autorité divine et religieuse à restaurer n'est pas une autorité nouvelle qui serait le résultat d'un syncrétisme quelconque, mais une confession existante, la religion catholique. Il ne s'agit plus ici de faire acte d'un vague christianisme, ni de n'en récupérer que la figure christique, mais bien de restaurer la religion catholique dans ses principes et ses dogmes.

Cette particularité de la projection utopique chez Claudel permet de poursuivre la réflexion engagée sur les relations entre mythe, histoire et utopie. L'inscription dans un temps providentiel remet en perspective le processus de rupture qui s'en trouve atténué, puisqu'inséré dans un réseau de significations qui dépasse le temps historique. Voici ce que dit Claudel à propos de ses deux premiers drames :

Tête d'Or et la Ville ! Tête d'Or qui retraçait l'épopée d'un totalitarisme éventuel dont l'effort dévorant pour le rassemblement de la terre venait mourir au pied du Caucase. *La Ville* qui dans une connivence secrète d'un peuple révolté et d'une classe dominante, écœurée par sa propre jouissance, nous peint

¹⁰⁴ Gourmont. *Lilith*. Op. cit., p. 75.

l'effondrement de la Cité matérialiste dont les ruines laissent passer le souffle incertain de pas autre chose que l'espérance ! Quel paradoxe que ces rêveries et ces grincements de dents quand il y avait autour de moi tout ce XIX^e siècle finissant qui était là triomphalement pour me donner tort ! 1890 !¹⁰⁵

La réflexion de Claudel se fait selon deux perspectives. Dans *Tête d'Or*, Claudel met en scène l'immensité d'un désir sans nom et sans objet, actualisé par la volonté de conquête, qui se résout par une insatisfaction profonde dans un monde sans Dieu. Le recours au mythe prométhéen met en lumière un piétinement de l'histoire, en l'absence de Dieu. L'immense désir de Tête d'Or trouve dans *La Jeune Fille Violaine* son objet, sans qu'il soit pour autant comblé. L'héroïne peut être considérée comme le double inversé de Tête d'Or, et le divin, bien qu'intériorisé, reste fondamentalement autre. Dans *La Ville* enfin, Claudel propose une réflexion collective, suivie de l'élaboration d'une Cité alternative au monde contemporain, dont les structures sociales sont imprégnées de catholicisme. Le mythe de Prométhée y est dépassé. L'évolution dramatique des héros claudéliens se fait non seulement de l'immensité d'un désir sans nom à la satisfaction d'un désir comblé par l'altérité divine, mais également de l'opposition radicale de l'individu face au groupe à l'appel à une communauté d'un nouveau genre, qui dépasserait la communauté civique existante, critiquée dans *Tête d'Or* et dans *La Ville*, pour aboutir à l'instauration d'une communauté liturgique.

¹⁰⁵ Claudel. *Œuvres en prose*. Op. cit., « Remerciements à mes amis de Belgique », p. 1366.

A. Le piétinement de l'histoire

Tête d'Or exprime le désir d'un renouvellement total, dans la destruction ; toute mémoire, et même cette sorte de mémoire qu'est l'histoire, y ferait obstacle¹⁰⁶.

La rupture fondamentale que Tête d'Or opère avec l'ordre régnant inscrit sa démarche dans la négation de la continuité historique que le processus révolutionnaire prend en charge, dans le but de détruire de fond en comble un ordre initial jugé caduc, sans pour autant parvenir à proposer une alternative. La pièce apparaît alors comme le développement de ce que Cioranescu appelle une « utopie négative » qui « ne construit pas pour construire, mais pour démolir »¹⁰⁷. La logique révolutionnaire sert ainsi à sortir, par l'action individuelle, de l'histoire, en proposant une véritable « extase du temps, sans avant ni après »¹⁰⁸ dans une temporalité qui nie le passé sans pour autant déboucher sur la construction d'un futur autre.

La dissolution du processus historique par le surgissement révolutionnaire n'interdit néanmoins pas la prise en compte et la figuration de l'histoire contemporaine contre laquelle Tête d'Or s'élève pour en transformer le cours. Le recours au mythe apparaît comme l'instrument nécessaire à la sortie de l'histoire par le processus de rupture révolutionnaire, et cherche même à en annuler la temporalité linéaire. Ce mélange entre les univers mythiques et historiques a été fort bien perçu par Jean-Louis Barrault :

L'arbre du premier acte est druidique. Si la princesse et ses veilleurs sortent du Moyen-âge le plus lointain, le tribun et ses acolytes sont de la promotion de M. Thiers, le déserteur appartient à Shakespeare et la terrasse du Caucase se recommande d'Homère et d'Eschyle¹⁰⁹.

La suppression de « l'historicité » apparaît comme le moyen d'atteindre « à la simplicité de l'universel », de « se mouvoir dans le temps retrouvé qui est celui des mythes, du légendaire et du liturgique »¹¹⁰. Cette dissolution permet de développer dans ses conséquences les plus ultimes la figure toute-puissante de Tête d'Or.

On peut aisément reconnaître dans la figure du conquérant l'incarnation des aspirations à un pouvoir fort, et plus particulièrement le fantasme d'un Boulanger qui

¹⁰⁶ Jean-Claude Morisot. « L'histoire et le mythe dans *Tête d'Or* ». *Revue des lettres modernes*. 1967, n° 150-152. Paul Claudel, 4, " L'Histoire ". P. 7-29. P. 7.

¹⁰⁷ Cioranescu. *L'Avenir du passé, utopie et littérature*. Op. cit., p. 224.

¹⁰⁸ Morisot. « L'histoire et le mythe dans *Tête d'Or* ». Art. cit., p. 17.

¹⁰⁹ Barrault. « La leçon de *Tête d'Or* ». Art. cit., p. 47.

¹¹⁰ Morisot. « L'histoire et le mythe dans *Tête d'Or* ». Art. cit., p. 11-13.

aurait échappé à sa chute dérisoire¹¹¹. Tête d'Or apparaît ainsi comme l'incarnation fictionnelle « d'un idéal héroïque inassouvi, dont le boulangisme avait été le simulacre éphémère et l'ébauche avortée »¹¹². Vecteur en négatif de « la conscience que [C Claudel] a de l'histoire et de sa société »¹¹³, il porte également toutes les contradictions de son auteur. Dans ses *Mémoires improvisés*, il revient sur l'état d'esprit particulier dans lequel il était lorsqu'il écrivit cette pièce, qu'il a d'ailleurs plus ou moins reniée par la suite :

Au moment où j'ai écrit *Tête d'Or*, je n'avais pas encore fait ma capitulation définitive entre les mains de l'Église, et *Tête d'Or* représente un peu l'espèce de fureur avec laquelle je me défendais contre la voix qui m'appelait et qui est symbolisée par la Princesse¹¹⁴.

L'évocation d'un monde sans Dieu et le développement de la figure héroïque, mue par une volonté de puissance issue d'un désir immense mais sans objet, fonctionnent en quelque sorte comme une catharsis. *Tête d'Or*, entre sa naissance en 1889 et sa deuxième version en 1894¹¹⁵, développe jusqu'à ses ultimes conséquences la vanité de l'action humaine dans un monde sans Dieu, en même temps que le fantasme d'un pouvoir personnel capable de remédier à l'apathie fin de siècle en donnant, par l'esprit de conquête, un sens à l'insatisfaction essentielle de l'homme.

¹¹¹ Rappelons que l'épopée du Général se finit par la fuite à Bruxelles en 1889 et par son suicide en 1890 sur la tombe de sa maîtresse.

¹¹² Flood. *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel*. Op. cit., p. 23.

¹¹³ Morisot. « L'histoire et le mythe dans *Tête d'Or* ». Art. cit., p. 18.

¹¹⁴ Claudel. *Mémoires improvisés (quarante et un entretiens avec Jean Amrouche)*. Op. cit., p. 62.

¹¹⁵ Sauf précision de notre part, c'est la seconde version qui est ici privilégiée dans l'étude, car elle apparaît beaucoup plus en relation avec son époque, comme le montre tout le deuxième acte, référant clairement à la réalité politique de la fin du XIX^e siècle. Nous ne partageons pas l'idée de Morisot qui voit entre les deux versions une « déperdition du réel historique » (Morisot, histoire, 7). Certes, les mentions spatiales et temporelles sont beaucoup plus concrètes dans la première version, alors que la seconde version tend à déréaliser le contexte pour faire entrer l'aventure de Tête d'Or dans une logique mythique. Au début de l'acte III de la première version par exemple, voilà « deux ans » que Tête d'Or fait la guerre (130), repoussant les frontières de l'Europe jusqu'en Asie, tel un nouvel Alexandre ou un nouveau Napoléon, couronné du titre d'« empereur » (131). Dans la seconde version, ce même début d'acte III ne se passe plus « aux confins de l'Europe » (119) mais sur le Caucase (257), et Tête d'Or n'est plus empereur mais « roi des hommes » (270), étendu sur un rocher comme Prométhée. Mais nous avons eu l'occasion de montrer que cette mythification ne supposait pas forcément un refus de l'histoire.

1. De l'apathie à l'énergie du désir

« *Un jeune Adam mal léché* »¹¹⁶

- Me voici,
Imbécile, ignorant,
Homme nouveau devant les choses inconnues¹¹⁷.

La pièce s'ouvre sur Cébès, personnage en plein désarroi, déplorant son ignorance (« je ne sais rien »), et son impuissance (« je ne peux rien »). L'homme y apparaît totalement désemparé face au monde qu'il ne peut ni comprendre ni maîtriser, un monde qui s'adresse à lui « avec un discours sans mots, douteusement » (171). La tirade de Cébès est entièrement construite sur l'impossibilité de dire, de faire ou de comprendre. A cette première image de l'homme nu et neuf face au monde, se superpose une autre image qui fait de Cébès une figure fin de siècle parfaitement désenchantée de l'homme cultivé, dont le savoir atteint ses limites puisque « la parole n'est qu'un bruit et les livres ne sont que du papier »¹¹⁸ (171) et confine à « l'ennui qui ne commence pas, mais qui, comme l'objet d'un long regard, reste fixe » (179). Cébès exprime cette insatisfaction profonde de l'homme face au monde dont il ne sait quoi attendre mais qu'il sollicite pourtant afin de combler un manque, exprimé par la modalité du besoin : « Voyez-moi ! j'ai besoin, / Et je ne sais pas de quoi, et je pourrais crier sans fin [...] » (172).

La figure de Cébès réactive la figure d'Adam, mais d'un Adam du XIX^e siècle fort de toutes les connaissances engendrées par ce dernier, et cependant toujours aussi désemparé face au monde. Malgré la science, l'homme reste ignorant comme le premier des hommes, déconcerté par le sentiment de sa finitude :

La foule des hommes vains qui s'interrogent et combattent, parlent et agitent
les yeux,
Et puis, tournant vers nous le côté chevelu de la tête, disparaissent comme
des Mânes. (180)

Apparaît alors dans le drame une seconde incarnation adamique, celui qui s'appelle encore Simon Agnel. Il est caractérisé par un autre type de savoir, apporté par la femme, « acquise comme la science » (174), « l'institutrice » qui « tenai[t] [son] visage ouvert

¹¹⁶ Claudel. *Œuvres en prose*. Op. cit. « Ossements », p. 969.

¹¹⁷ Claudel. *Tête d'Or*. Op. cit., p. 171.

¹¹⁸ Il est difficile ici de ne pas penser au poème de Mallarmé qui commence par ce vers :

« La chair est triste hélas, et j'ai lu tous les livres ».

Stéphane Mallarmé. *Poésies*. Yves Bonnefoy et Bertrand Marchal (éd.). Paris: Gallimard, Poésie, 1992.

devant [lui] comme un livre » (176) et par l'expérience acquise dans le monde. Simon revient à cette « terre argileuse et collante » (174) qu'il avait fuie, avec un fort sentiment d'échec, puisque cette exploration s'est avérée vaine :

Comment ? que tenterais-je ? J'ai erré, j'ai vu. O jours frivoles, dates ! A
quoi,
Quand mon corps comme un mont hérisserait
Un taillis de membres, emploierais-je ma foule ? (177)

Comme Cébès, Simon est Adam après le péché originel, instruit par la femme et conscient de sa finitude comme le montre l'invocation à la mort (176). Tête d'Or exprime comme Cébès le désarroi d'une action qui n'a pas trouvé de but, une quête qui n'a pas trouvé de sens :

Je suis vil ! que pourrais-je faire ? A quoi bon ? Ha ! Pourquoi chercherais-je
d'être
Autrement que ce que je suis ? Et c'est ici
Que, seul et les pieds dans la terre, je pousse mon cri âpre [...] (174)

Cébès et Simon font preuve d'une même insatisfaction par rapport à la connaissance, symbolisée par le livre dans le cas de Cébès, et par la femme et l'exploration du monde dans celui de Simon. L'image du moi « foule » (177) fait de l'individu désesparé un individu en proie au morcellement, que la dualité de la figure adamique renforce.

Dans les entretiens de Brangues, Claudel fait de Cébès et Simon deux représentations complémentaires de son état d'esprit : « Ces dialogues de Cébès et de Tête d'Or sont les dialogues de deux parties de moi-même »¹¹⁹. La symétrie de construction visible dans cette première partie, soulignée par Michel Lioure, montre que Cébès et Tête d'Or sont les deux faces d'une même pensée : « plutôt qu'une forme originale de l'imagination, [la dualité] est l'instrument dramatique d'une réflexion philosophique »¹²⁰. La composition de cet acte en fait le « cadre approprié à l'expression dialoguée d'une même angoisse », le profond désarroi de l'homme face au monde et à sa condition mortelle.

¹¹⁹ « Entretiens de Brangues », février, mars 1944, disque et texte établis par M. Brithier, Société Paul Claudel, 1965. P. 22.

Certains critiques voient même dans l'ensemble du personnel dramatique de la pièce une incarnation multiple de Tête d'Or. Ainsi Michel Lioure :

« Dans tout le drame de *Tête d'Or*, je ne vois qu'un seul personnage : Tête d'Or lui-même [...] Tous les autres personnages, son ami Cébès, la Princesse, et même le vieil empereur, ne sont rien que Tête d'Or dans une de ses propriétés, qu'il vainc ou qu'il modifie »

Lioure. *Tête d'Or de Paul Claudel, introduction, inédits, variantes et notes*. Op. cit., p. 14.

¹²⁰ Michel Lioure. *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*. Paris: Armand Colin, 1971. P. 602.

Au seuil de la pièce, ni Simon ni Cébès ne trouvent de justification à une action éventuelle, paralysés par l'inutilité de la science et de la connaissance, que l'existence de la mort rend caduque. Le désarroi des deux hommes est le même que celui de Claudel face à un monde déstructuré. Comme Jacques Simple, Cébès et Simon sont confrontés à un milieu initial dénué de perspectives et d'horizon :

CÉBÈS. - [...] Je voudrais trouver le bonheur !
Mais je suis comme un homme sous terre dans un endroit où on n'entend rien.
Qui ouvrira la porte ? Et qui descendra vers moi dans la demeure où je suis, portant le feu jaune dans sa main ?
SIMON. - Moi-même, je suis dans ce lieu profond ! Je me lèverai et j'enfoncerai la porte et j'apparaîtrai devant les hommes ! (181)

Le « feu jaune » constitue la première allusion au flambeau de Prométhée, associé à l'imaginaire orphique du poète remontant des enfers¹²¹. Comme Jacques, Simon se fait le porte-parole de la souffrance des hommes : « Je les entends se plaindre de maux ; mais quel mal peut-il y avoir ? » (178), sans savoir véritablement de quoi ils souffrent.

Les questions que Cébès et Simon ont soulevées au niveau individuel dans la première partie sont posées dans la deuxième partie au niveau collectif. Celle-ci s'ouvre sur l'image d'un pays « détruit, dévasté, balayé comme un parc à moutons » (190). La comparaison n'est pas anodine, qui fait de l'État une vaste bergerie peuplée d'êtres veules, proposant le tableau d'une humanité arrivée à un état de décadence, un moment critique de son histoire. L'image paradoxale des « veilleurs qui dorme[nt] tous (192 ; 195) ne fait que renforcer le sentiment de désolation et de découragement qui préside à l'atmosphère de cette deuxième partie. A l'instar de Cébès dans la première partie, dont l'impotence est ici renforcée par la maladie, l'ensemble des hommes qui composent ce royaume est dans un état d'impuissance :

LE TROISIÈME VEILLEUR : Nous avons supplié et cela a été en vain. Notre péché est sur nous et notre ignorance est invincible.
Pourquoi sommes-nous nés ? Maintenant autant vaut bien mourir. Que ferions-nous et pourquoi le ferions-nous ?
Nous ne pouvons pas pouvoir [...] (194)

¹²¹ Cette thématique n'est pas sans rappeler la composition du *Repos du 7^{ème} Jour*, qui relate le périple de l'empereur des chinois aux enfers, afin de découvrir pourquoi les morts ne laissent pas de repos aux vivants. Voir Paul Claudel. *Le Repos du Septième Jour*. In : *Théâtre I*. Paris. Bibliothèque de la Pléiade, 1992. P. 795-860.

Tout annonce le crépuscule de cette civilisation, dont l'impotence est soulignée par la répétition et la négation du verbe « pouvoir ». Même le « soleil qui ne reviendra plus de l'autre côté » (194), disparition répondant à la peur ancestrale du primitif devant la nuit.

A cette peur apocalyptique et primitive, s'ajoute comme dans la première partie la sensation d'être enchaîné à la terre :

LE CINQUIÈME VEILLEUR : Car voici que nous avons mené les choses à la fin.

L'homme a travaillé et il n'est point resté inactif ; il a travaillé tant que le jour était long et depuis le matin jusqu'au soir, et pendant toute la nuit,

Et sept jours par semaine, et il a fabriqué son œuvre.

Il halète et peut-être qu'il voudrait se reposer. Mais voici que son œuvre vit sous lui, et qu'elle ne veut pas s'arrêter, et il est devenu son esclave, car il est pris par les pieds

Et par les mains et il ne peut pas détourner les yeux.

Et on le détachera à la fin, pour qu'il meure par terre,

Et, noyé de nuit et de misère, tout seul et étendu dans son ordure, il regardera en haut,

Comme l'ivrogne gisant dans le ruisseau qui regarde de ses yeux fauves dans le blême couchant l'étoile de Février.

Et ses yeux sont comme ceux du petit enfant et il y a une surprise dedans.
(198-199)

L'homme est ici comparé à Dieu, ouvrier de la terre qui en sept jours fit le monde. Mais pour lui point d'autre repos que la mort, et point d'autre récompense que l'enchaînement à la terre. Assujetti à la terre et au travail, comme le lui avait prédit Dieu en le chassant du Paradis Terrestre, l'homme finit par tourner ses regards vers le ciel, dont on ne sait s'il annonce la surprise d'une promesse ou d'un néant. L'attachement à la terre, comme dans la première partie, est associé à l'enfermement de l'homme : « Je vous dis que vous être pris et que vous ne pouvez être délivrés. [...] Nous sommes dans le lieu profond [...] » (199) dit le Cinquième Veilleur, reprenant quasiment terme à terme les paroles de Cébès dans la première partie.

Le désir de la terre

Si la connaissance et le péché originel ont considérablement compliqué l'appréhension de la condition humaine, s'ils ont fait de l'homme une créature misérable toujours à la recherche de ce qu'il a perdu, la seule solution est alors de sortir du statut de créature pour entrer dans celui de créateur et de conquérant, symbolisé par la figure de l'homme debout :

Je ne suis de guère d'années plus vieux que toi, mais j'ai juré,

Que je me tiendrais debout !
Et que je ne cèderais point et que je n'aurais point peur et que j'irais où j'ai
résolu. (179)

L'évolution de l'homme passe symboliquement par une inversion de sa relation à l'espace. A l'image de l'homme enfermé dans un espace mortifère et borné, répond celle de l'homme dont le désir cherche à contenir l'ensemble de l'univers : « J'ouvrirai ma gueule toute grande et je lèverai les bras et je les tiendrai allongés » (181). C'est l'arbre qui donne à Simon la conscience pleine et entière de la force de son désir. Il est intéressant de noter que dans la première version, l'élan de Simon lui est conféré par une élection des dieux. Simon y est « un homme que les dieux aiment », « l'adopté des dieux immortels » (42). Dans la seconde version, l'action de Simon se trouve détachée dès l'origine de toute volonté providentielle. Sa révolte est strictement humaine et se passe de l'aval divin.

Le choix de l'arbre n'est évidemment pas anodin, si l'on considère l'ouverture de cette pièce comme une réécriture du mythe de la Genèse. A ces Adam désabusés que la science n'a pas comblés, il fallait un arbre d'un nouveau type, qui les lance de nouveau à la conquête du monde :

Pour toi, tu n'es qu'un effort continu, le tirement assidu de ton corps hors
de la matière animée.
Comme tu tettes, vieillard, la terre,
Enfonçant, écartant de tous côtés tes racines fortes et subtiles ! Et le ciel,
comme tu y tiens ! comme tu te bandes tout entier
A son aspiration dans une feuille immense, Forme de Feu !
[...]
La terre et le ciel tout entiers, il les faut pour que tu te tiennes droit ! (183)

Nouvelle tour de Babel, sa « Forme de Feu » en fait un buisson ardent d'un autre type qui opère la synthèse entre le ciel et la terre. Il marque également la volonté de s'arracher à cette terre qui a pris la forme d'une prison, et ce « tirement assidu » pourrait bien être la manifestation du désir que Simon sent monter en lui. Simon ne vient pas chercher le bonheur céleste sous l'arbre, mais l'explication de sa présence sur terre et la justification de son action. Aux aspirations de l'âme, il substitue des considérations terriennes et ses questionnements concernent la vie présente et non l'envol vers le ciel :

Mais ce n'est point vous dont je viens aujourd'hui écouter la rumeur,
O branches maintenant nues parmi l'air opaque et nébuleux !
Mais je veux vous interroger, profondes racines, et ce fonds original de la
terre où vous vous nourrissez. (183)

La réponse restera obscure, mais Simon a bien reçu de l'arbre « quelque loi », « quelque commandement », « volonté de non-homme » (184). L'expression est ici intéressante. La station sous l'arbre de science et le désir de Simon le font sortir de sa condition humaine en la niant littéralement. Le commandement ne vient ni de Dieu ni des hommes, il est d'un troisième type, qui ne peut se définir que par la négation. L'arbre symbolise le désir immense de Simon, comme le montre le parallélisme que le héros lui-même effectue :

De même, que je me tienne droit ! Que je ne perde pas mon âme ! Cette sève
essentielle, cette humidité intérieure de moi-même, cette effervescence
Dont le sujet est cette personne que je suis, que je ne la perde pas en une
vaine touffe d'herbe et de fleurs !
Que je grandisse dans mon unité ! Que je demeure unique et droit ! (183).

La révélation de l'arbre permet à Simon de retrouver une unité personnelle dans une double dynamique de désir et de volonté. La force de son désir transforme la foule de sa personnalité en un bloc « unique et droit ». La station sous l'arbre de science donne à Simon « une force [...] sévère, sauvage ! [...] la fureur du mâle » (184), la force de la volonté, dirigée vers un but unique qui est la conquête de l'espace terrestre. Aux questions réitérées de Cébès, Simon répond par la garantie « qu'un droit [lui] a été donné », « qu'une force [lui] a été donnée » (185). Là où Adam et Eve étaient piteusement sortis du Paradis Terrestre, honteux de leur nudité et condamnés au labeur et à l'enfantement pour cultiver et peupler la terre, Simon part fièrement à la conquête du monde, fort de son droit, puisque aucune autorité ne viendra le limiter.

L'acte I se clôt par un baptême de sang entre Simon et Cébès. Simon, à l'instar de Phosphoros, a besoin de Cébès pour s'élever « comme la flamme enracinée » (186). L'image naissante de Prométhée dont le vouloir et le désir d'action s'éveillent est redoublée par celle d'Atlas qui porte le monde entier sur ses épaules :

Et moi aussi, je ferai son œuvre, et rampant dessous je ferai osciller la pierre
énorme !
Et d'un coup je la chargerai sur moi, comme un boucher qui charge la moitié
d'un bœuf sur son dos !
O faire ! faire ! faire ! qui me donnera la force de faire ! (187).

Dépourvu encore de « la force de faire », Simon passe classiquement, comme dans tout schéma initiatique, par la tentation de la mort, et voudrait que le soleil ne se levât pas le lendemain.

De la rencontre initiale des deux Adam résulte la naissance de l'homme debout, non plus créature de Dieu mais en passe de conquérir le monde terrestre, qui apparaît comme la nouvelle terre promise, la « terre d'or » avec ses « quatre fleuves » (267).

2. Prométhée déchaîné

Tête d'Or apparaît comme un Prométhée capable de briser les fers des hommes et de les mener à l'accomplissement d'une vie terrestre digne d'être vécue, de les arracher à cette terre de labeur pour les mener à sa conquête. En changeant de nom, il se fait éveilleur de l'humanité, prend la place de Dieu, et s'arroge la fonction de guide. Ce que Simon a accompli pour lui-même, ce qu'il a cherché à faire pour Cébès, Tête d'Or le fait pour l'ensemble des hommes. La dynamique de conquête est le vecteur de force qui symbolise l'élan désirant de l'homme et lui permet de s'arracher à son immobilisme et à sa servitude terrestre. La terre ne doit plus être subie, elle doit être conquise. La description de Tête d'Or levant son armée en fait un éveilleur de l'humanité, relevant les hommes de leur boue. Personnification de la guerre, Tête d'Or y exhorte les hommes qui n'ont d'autre choix que le combat s'ils ne veulent pas être « châtr[és] comme un animal domestique ». Le dialogue rapporté par le Messager est à ce titre intéressant et mérite d'être amplement cité :

Et l'autre disait : « Que puis-je faire ? » - « Combattre », répondait-il, « résister ».

- « Et vaincre aussi, n'est-ce pas ? - Tu le peux », répondait-il, et il le regardait fixement.

« O homme bafoué et outragé !

« Aujourd'hui tu peux te laver de ta honte et te lever de ta bassesse et démentir le nom qui t'a été donné ! »

On répétait ces paroles, et celui qui les avait entendues parfois

Ne les oubliait pas, mais, laissant sa femme seule dans son lit à pleurer,

Il marchait toute la nuit dans sa chambre, retournant cette pensée :

« Si je veux, ne puis-je point ? »

Jusqu'à ce qu'un mot faible, plein d'un sens fort,

Apparût à l'intelligence : « Je peux ! » (212-213)

La répétition du verbe « pouvoir » ainsi que les modalités exclamatives expriment le travail de la volonté réveillée. Cette volonté va jusqu'à faire sortir l'homme de sa condition essentielle, et lui permet de « démentir le nom qui [lui] a été donné ». Tête d'Or délivre ainsi l'homme de sa servitude terrestre non en lui promettant le ciel, mais en lui offrant la terre, au prix d'une apocalypse de tous les maux :

Je ne craindrai point ! Je me lèverai comme la famine et le cyclone !
La Haine et la Colère,
Et la Vengeance, et l'Image frénétique de la Douleur,
Marchent devant moi, et l'Espérance montre sa face solennelle ! (252)

Autre clin d'œil au mythe prométhéen, puisque Tête d'Or endosse également le rôle de Pandore. En ravivant l'espérance, il déchaîne certes tous les fléaux de la guerre, mais donne un nouveau sens à la condition humaine.

Face au roi et à l'assemblée qui représentent le peuple, il revendique son image de « chef » qui a ramené « l'énergie de l'espérance » « chez le peuple flétri » (233). Face à l'image d'une divinité nourricière et bienveillante, « l'humble dieu de la soupe », Tête d'Or propose l'avènement de l'homme guerrier et entreprenant, dont il est le modèle :

Je vous propose de vous laver de votre honte et de votre bassesse.
Vous êtes ici à l'étroit et je vous propose de sortir,
Et de vous avancer dans le monde, vous étant rangés par lignes et par
colonnes,
Afin de connaître le monde universel et de vous y réunir effectivement
Par la force de la possession. (245)

L'homme n'est pas fait pour « une vie de tailleur », il doit, « frappant du pied sur la terre crier : *je peux !* » (247).

La conquête de l'espace constitue la métaphore de l'appropriation du monde par l'homme. Tête d'Or veut « donner le monde à l'homme », il veut « rendre l'homme innocent à un monde innocent »¹²². Ce principe de rupture totale est manifesté par l'ouverture d'un « temps nouveau » pour un homme aux « yeux nouveaux » (247). Ce principe de régénération est propre à la mythologie révolutionnaire. Tête d'Or est capable de susciter pour « chaque chose une autre naissance » (216). C'est une nouvelle aube qui se lève, « une nouvelle journée » (255). A partir de ce moment, il devient « conducteur » (273). Ce fantasme de renouveau, associé à l'exaltation de la guerre, fait de Tête d'Or, qui se définit comme « la force de la voix et l'énergie de la parole qui fait » (223), l'équivalent d'un Dieu¹²³. Dans un monde sans Dieu marqué du sceau de la décadence, la figure prométhéenne met en lieu et place de la vacuité du ciel le rêve d'une société unanime derrière son chef, qui hausserait l'humanité au niveau des dieux.

¹²² Jean-Claude Morisot. « Tête d'Or ou les aventures de la volonté ». *Revue des lettres modernes*. 1959, n° 44-45. P. 117-196. P. 57.

¹²³ Lorsque Le Bon tente de définir son époque, il en fait « une de ces périodes de l'histoire où, pour un instant, les cieux restent vides ». Le constat de cette vacuité amène la nécessité du changement : « par ce fait seul, le monde doit changer ». Le Bon. *Les Lois psychologiques de l'évolution des peuples*. Op. cit., p. 170.

Claudél lui-même décèle dans son drame, depuis le XX^e siècle, les traces « d'un totalitarisme éventuel »¹²⁴. La démesure du Titan de l'antiquité passe par une soif de pouvoir dont l'exercice constitue la preuve suprême de sa liberté : « En cela que quelque chose ne m'est pas soumise, je ne suis pas libre » (238). La liberté de Tête d'Or est donc indexée à la soumission de tous à son vouloir. Il n'est pas question de relire *Tête d'Or* à la lumière des totalitarismes du XX^e siècle et de l'enfermer dans une lecture rétrospective fascisante, mais il est aisé d'y voir l'incarnation ultime de ce pouvoir fort appelé à la rescousse de la France politiquement décadente aux yeux de Claudél, tout autant que le vecteur de cette immense insatisfaction qui génère justement ce genre de figures.

Tête d'Or revendique le pouvoir par l'affirmation de sa singularité :

Je dis que je l'ai fait tout seul.
Moi seul, je l'ai fait, moi seul, et non pas un autre, mais moi !
- Que me donnerez-vous donc enfin, que je ne demeure point sans
récompense ?
Que me donnerez-vous,
Que vous ne teniez de moi ? (234)

La singularité du héros dans son acte héroïque s'inscrit en opposition avec l'image du pouvoir collectif en place que le deuxième acte développe. Fort de ses exploits guerriers, puisque la nation lui doit tout, Tête d'Or « veu[t] régner » (235), il veut « le pouvoir absolu » (236), il « demande tout » afin de « tout faire et de tout avoir » (235), face à un pouvoir qu'il estime impotent. En assassinant le roi, Tête d'Or effectue une rupture radicale qui brise jusqu'à la continuité généalogique. Non seulement il sépare les fils de leur mère (240), mais il rejette également toute légitimité du pouvoir héréditaire. Tête d'Or effectue ainsi une rupture radicale dans l'histoire et refuse la continuité temporelle pour entrer dans une logique de la discontinuité propre aux coups d'État. Il contrevient radicalement au cours de l'histoire en rompant la continuité généalogique.

Ce pouvoir que personne ne prend, Tête d'Or s'en empare donc, et entreprend de fonder une société virile et guerrière, guidée par l'instinct. Il rejette « la femme » dont les hommes ont fait « leur maîtresse » (244) alors qu'ils devraient la soumettre. Il rejette ensuite « l'esprit de parole et de langue », pour lui préférer « une autre langue / insatiable, irrésistible », la langue du « glaive qui perce et qui sépare, [...] qui pénètre et

¹²⁴ Claudél. *Œuvres en prose*. Op. cit., p. 1366.

qui poursuit » (244), la langue de l'action guerrière¹²⁵. Dans ce drame, l'action prime sur le verbe, à tous les niveaux.

A la fois homme et femme, *animus* et *anima*, projet et désir, Tête d'Or revendique son désir d'enflammer le vouloir de tous les hommes, renforçant par l'image du feu son ascendance prométhéenne¹²⁶. « Torche et épée » (240) pour l'humanité, il porte en lui « la séduction du feu » (238), qu'il cherche à transmettre au collectif :

Mais l'homme est comme le feu insatiable qui dévorera le monde au dernier
jour,
Et qui dort maintenant sous la cendre et dont on se sert pour cuire les
aliments.
Mais voici que je parais devant eux comme une flamme grondante,
Qui se dresse sous la bouche du vent. (240)

La figure de Prométhée est, comme chez Schuré, doublée de celle de Lucifer. Tête d'Or ne déroge pas le feu aux dieux, il est lui-même, par ses cheveux, « comme un arbre qui brûle », « comme un candélabre » (250). La thématique du feu est doublée de la thématique solaire. Le nouveau « soleil », « soleil de la Terre » et non plus « soleil de l'Orient » (198), prêt à se lever sur les ruines de l'ancienne civilisation, c'est Tête d'Or, le surhomme, le guerrier guide animé d'une volonté de puissance et d'action sans précédent, contre lequel la Princesse endormie, « cet autre soleil » (200), ne peut rien. Dans la deuxième partie, tous attendent Tête d'Or comme une « espérance d'Or », un « splendide Automne » (251), faisant de la naissance du héros la promesse d'une renaissance collective, alors que les hommes ont rejeté « cet autre soleil » (200) qu'est la Princesse, qui représente une autre alternative pour remplir ce ciel vide.

La figure de Tête d'Or a tout du chef charismatique, du fantasme du « correctif luciférien » que la carence d'incarnation du régime démocratique forge. En soumettant les hommes à son vouloir, il entame une entreprise de revalorisation de l'homme par l'exaltation de sa volonté de puissance¹²⁷. Il refuse de voir son peuple s'agenouiller

¹²⁵ En ce sens, il rejoint l'idéologie de la droite révolutionnaire. Celle-ci rejette en effet « l'intellectualisme [qui] détruit les impulsions élémentaires de l'homme » et « propage le culte de l'élan, glorifie l'instinct qui pousse à l'action et juge l'émotivité supérieure à la raison ». Sternhell. *La Droite révolutionnaire, 1885-1914, les origines françaises du fascisme*. Op. cit., p. 174.

¹²⁶ Le motif du feu peut également renforcer une lecture fascisante de *Tête d'Or*.

¹²⁷ Tête d'Or entre manifestement dans la lignée du surhomme nietzschéen, et plus particulièrement de Zarathoustra, dont on connaît la postérité interprétative. Il est peu probable que Claudel ait lu Nietzsche au moment où il écrit *Tête d'Or*. Nietzsche finit de publier *Ainsi parlait Zarathoustra* au début de la décennie, et l'œuvre n'est traduite qu'en 1898 en France. Dans ses *Mémoires improvisés*, Claudel confesse que Nietzsche lui est littéralement tombé des mains quand il a essayé de le lire, et qu'il l'a jugé « illisible » (Claudel. *Mémoires improvisés (quarante et un entretiens avec Jean Amrouche)*. Op. cit., p. 103). L'anti-christianisme de Nietzsche ne pouvait que séparer les deux hommes.

devant lui, « diminuer devant [lui] » (249), et cherche à élever les hommes « à [sa] hauteur », dans un fantasme totalitaire d'unanimité des volontés dans la guerre et dans la conquête. La révolte prométhéenne de Tête d'Or constitue la catharsis fictionnelle de cette tentation du totalitarisme, tout autant que le constat de son impossibilité. Elle ne peut pas être « une révolte de l'homme contre l'éternel »¹²⁸, puisqu'il vit dans un monde dans lequel l'existence de Dieu est hypothétique. Par la posture historique de conquérant, par la transformation de son désir insatiable en volonté de puissance, Tête d'Or cherche « à fonder l'éternité en lui-même »¹²⁹.

3. « Le drame de l'insoumission au temps »¹³⁰

La tentative de rupture historique instaurée par le principe du coup d'État, associée à la figure prométhéenne comme incarnation d'un pouvoir fort, despotique et

Mais un certain nombre de similitudes méritent cependant d'être relevées. Comme Zarathoustra, Tête d'Or est « un homme éveillé [...] chez ceux qui dorment » (Z, 20). Zarathoustra fait de l'homme « quelque chose qui se doit surmonter » (Z, 22), et Claudel en fait « une matière première dont il faut tirer tout ce qu'il peut donner » (*Mémoires improvisés*, 104). Les deux figures demeurent fidèles à la terre et refusent les « espérances supraterrrestres » (Z, 22). Comme Zarathoustra, Tête d'Or fait de la guerre la condition nécessaire au dépassement de la condition humaine :

« Mais votre plus haute pensée, vous devez de moi-même en recevoir le commandement – et la voici : l'homme est quelque chose qui doit être surmonté.

Votre vie d'obéissance et de guerre, de la sorte la vivez ! Qu'importe une longue vie ? Est-il guerrier qui veuille être épargné ?

Point ne vous épargne, foncièrement je vous aime, ô mes frères dans la guerre ! - » (Z, 67)

Dans *Le Crépuscule des Idoles*, paru en 1889, la guerre est représentée comme le principe énergétique qui garantit l'accession à la liberté pour l'homme :

« Et la guerre élève à la liberté. Car, qu'est-ce que la liberté ? C'est avoir la volonté de répondre de soi. C'est maintenir les distances qui nous séparent. C'est être indifférent aux chagrins, aux duretés, aux privations, à la vie même. C'est être prêt à sacrifier les hommes à sa cause, sans faire exception de soi-même. Liberté signifie que les instincts virils, les instincts joyeux de guerre et de victoire, prédominent sur tous les autres instincts, par exemple sur ceux du « bonheur ». L'homme *devenu libre*, combien plus encore l'esprit devenu libre, foule aux pieds cette sorte de bien-être méprisable dont rêvent les épiciers, les chrétiens, les vaches, les femmes, les Anglais et d'autres démocrates. L'homme libre est *guerrier*. » (*Crépuscule*, 157)

Lorsque Tête d'Or exhorte les hommes à la guerre, le discours n'est pas différent.

Nietzschéenne également la critique de l'État, lieu où « tous boivent le poison », « où tous vont à leur perte », « où tous lentement se donnent eux-mêmes la mort » (Z, 68). La formule percutante : « où cesse l'État, là seulement commence l'homme » pourrait fort bien être imputée au héros claudélien. A l'État se substitue la contrée de « l'arc-en-ciel et des ponts du surhomme » (Z, 69), contrée de l'ouverture infinie de l'espace, du lien entre l'homme et l'univers que l'État dissimule et que la guerre et la conquête réactive. L'égalité est également critiquée par Zarathoustra et équivaut à « un tyrannique délire de l'impuissance » (Z, 129). Enfin, la soumission du faible au plus fort (Z, 148), ouvre la porte à l'interprétation de Tête d'Or comme l'incarnation d'une « volonté de puissance ». Les aventures de Tête d'Or se réduisent chez Morisot par exemple aux « aventures de la volonté ».

Voir : Friedrich Nietzsche. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Folio Essais, 1971. [1883-1885]. Friedrich Nietzsche. *Le Crépuscule des idoles*. Paris: GF Flammarion, 1985. [1889].

¹²⁸ Morisot. « L'histoire et le mythe dans *Tête d'Or* ». Art. cit., p. 23.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Morisot. « Tête d'Or ou les aventures de la volonté ». Art. cit., p. 55.

catalyseur des masses, inscrit l'action dramatique dans une logique clairement révolutionnaire. Cette logique s'accompagne d'une négation farouche du temps qui passe, qui se traduit dans un premier temps par le refus de la mort. Morisot qualifie *Tête d'Or* de « drame de l'insoumission au temps », auquel il est impossible d'échapper, puisque le héros « se heurte à chaque pas à la fatalité de la mort, qui compromet, discrédite, et finalement anéantit son effort »¹³¹. Becker estime que *Tête d'Or* ne s'est pas donné d'autre mission que de terrasser la mort, et de « se délivrer lui-même de la voracité du temps »¹³². Dans un monde dans lequel il n'existe pas d'au-delà, la mort représente la limite de la volonté humaine, qui ramène l'homme à son insatisfaction initiale, dont l'objet est encore inconnu. La transformation du désir en volonté se résout par le retour d'une insatisfaction essentielle qui fait de l'homme une créature perpétuellement désirante. La mort représente l'impossibilité de sortir du temps, de faire fi de l'histoire.

Cébès incarne auprès de *Tête d'Or* la vanité de l'espoir d'une renaissance par la volonté conquérante. En étendant le domaine de sa lutte terrestre, l'homme ne peut échapper à sa condition. Cébès est une première incarnation du vide métaphysique qui caractérise l'homme sans Dieu. Il ressent le désir de se « donner » sans trouver d'autre issue que la confuse intuition de l'existence d'un être supérieur :

- A me
Donner.
Mais à qui me donner ? Non pas
A celui qui est aussi faible que moi.
Rien d'imparfait ne peut me suffire, car je ne me suffis pas à moi-même.
Je cherche donc celui qui est parfaitement juste et vrai,
Afin qu'il puisse être parfaitement bon et que je l'aime de même. (218)

La conscience de son imperfection amène Cébès à supputer l'existence d'un être plus parfait que lui. Il reprend en quelque sorte le raisonnement de Descartes et sa preuve de l'existence de Dieu. Avec l'intuition de l'existence de Dieu vient celle de l'existence de l'âme, que ni les sens ni la raison ne peuvent appréhender :

Je ne suis qu'un enfant, *Tête d'Or* ! Mais je te le dis, il y a en moi
Une chose plus ancienne que moi,
Et elle a en elle-même son origine, et elle cherche sa fin, indignée contre ma
raison et contre mes sens infirmes, et elle me rend la vie amère. (Ibid.)

¹³¹ Id., p. 31.

¹³² Aimé Becker. *Tête d'Or et La Ville: la dissonance fondamentale et le drame de la conversion*. Paris: Minard, Archives des lettres modernes, 1971. P. 28-34.

Une démarche initiale préside au parcours héroïque de Magnus dans *La Dame à la faux*, mais est résolu différemment. Voir le chapitre IV de cette partie.

Le domaine de l'âme est le domaine de la Princesse. En sa présence, l'homme se souvient des « choses passées et du remords » (203), sans réussir à qualifier ce souvenir.

Pourtant, Cébès et Tête d'Or arrivent tous deux au constat que Dieu existe (218), sans pour autant qu'en découle une acceptation de la mort. C'est à Tête d'Or que Cébès demande « de la lumière ! » (Ibid.), puisque c'est à lui qu'il s'est donné à l'acte I. La vanité de « l'évangile héroïque »¹³³ prêché par la figure messianique de Tête d'Or est attestée par l'impossibilité de sauver Cébès de la mort :

Tu es revenu, Victorieux,
Pour tous comme le retour des jours heureux qui approchent, et moi seul tu
ne me sauves pas ! (219)

L'image de l'enfermement sous la terre, de l'« enterré vivant [...] enfermé comme dans un four » (Ibid.), réactive l'image du premier acte et boucle le parcours dramatique de Cébès sur l'idée que Tête d'Or n'a pas pu le sortir de la tombe de la vie terrestre. Tête d'Or, s'il peut offrir aux hommes une nouvelle naissance qui leur permette d'échapper en partie à la servitude de la terre, ne peut annuler la mort même :

Je te prie
Que tu me laisses et ne m'interroges pas. Que veux-tu de moi ? Est-ce que je
te cacherai dans mon ventre et est-ce que je t'enfanterai de nouveau ? (220)

La mort de Cébès constitue véritablement un scandale dans la logique de Tête d'Or :

Et moi aussi j'ai poussé un cri,
Un cri comme un nouveau-né, et j'ai tiré l'épée acérée et brûlante, et j'ai vu
L'humanité s'écarter devant moi comme la séparation des eaux !
Et voici que je reviens vers toi et que je te retrouve dans la langueur de la
mort ! (221)

L'éveil de la volonté héroïque est assimilé à une seconde naissance, non seulement individuelle, mais également collective. La mort de Cébès constitue une limite à la volonté de puissance. Cébès meurt avec quelque chose en lui « qui n'est pas satisfait » (223), comme Tête d'Or qui sort « non repu du théâtre » (285). Les pleurs et le désespoir de Cébès devant la mort ramènent Tête d'Or « à cet affreux sommeil » (224), alors qu'il cherche à entretenir l'espoir, dont la seule mention réactive le champ lexical du feu associé à Prométhée : une « secrète flamme » ; un « doux myosotis de feu qui nous éclaire tristement d'une lumière fidèle » ; un « caillot de soleil » ; c'est « une force » et « un esprit », « tel qu'un soufflet sur le fer qui est au feu » (225). C'est

¹³³ Lioure. *Tête d'Or de Paul Claudel, introduction, inédits, variantes et notes*. Op. cit., p. 31.

précisément cet espoir qui fait que Cébès ne meurt pas totalement désespéré, et que Tête d'Or se précipite dans l'action, qui permet de lutter contre le désespoir, contre l'indifférence de « vivre ou d'être mort » (228). La dynamique de la guerre fait que « la mort a perdu son sens » (268), l'expansion spatiale aboutit à une première victoire contre le temps qui passe, qui s'avère rapidement illusoire.

La troisième partie s'ouvre sur un décor représentant le Caucase (257), mention qui réactive la thématique de Prométhée :

[...] C'est ici que l'antique Voleur de feu fut attaché,
Quand l'Aigle, comme une foudre,
Se cramponnant à lui, lui tirait le foie hors du corps. (258)

C'est à cet endroit que la destinée de Tête d'Or prend fin. Absente de la première version, la mention de Prométhée à ce moment du texte renforce l'identification entre le héros du drame et le héros mythique. Tête d'Or est bien le nouveau Prométhée, et à l'heure de sa chute, c'est sur un rocher qu'il est étendu (273), et c'est dans un lieu inaccessible aux hommes qu'il voudrait mourir, refusant la sépulture qui le ferait « rentrer dans la terre » (285), et annulerait son parcours dramatique. L'aigle qui dévore le foie de Tête d'Or, « l'aigle noir et terrible tenant un corps d'homme dans ses serres » (266) n'est que le signe de sa propre volonté de puissance et de son insatisfaction, et non l'émissaire d'un Dieu en colère face à la démesure du Titan. L'imminence de la mort fait de Tête d'Or un Prométhée déchu et impuissant, dont les paroles font écho à celles de Cébès agonisant :

Je ne puis plus, je ne puis plus faire !
O membres rudes, maintenant brisés ! Moi, moi,
Me voici à votre merci, plus faible qu'un débauché,
Qu'une ignoble motte de chandelle dont l'œil liquoreux verse sa flamme !
Ce vil corps, cette sale machine,
Refuse à mon âme son langage !
Quelle force me manque ! Tu me laisses, Vertu Royale ! (279)

A l'image du taillis de membres dont il ne savait que faire au début de la pièce, répond l'impossibilité pour le héros de se mettre en mouvement. Si Tête d'Or veut être « bandé comme un enfant » à l'heure de la mort, c'est pour revenir à l'identité qu'il avait quittée au début de la pièce, que le Centurion rappelle. Au seuil de la mort, le héros prend conscience de sa démesure, comme il avait déjà pris conscience de son impuissance face à la mort de son ami :

Je ne peux pas ! je ne peux pas ! je ne suis pas un dieu !
En quoi ai-je manqué ? Où est ma faute ? (281)

A l'évocation de l'impuissance fait inmanquablement écho l'évocation de la faute et du péché, qui replace Tête d'Or malgré lui dans une logique judéo-chrétienne. La limitation par la mort de son désir et de sa volonté, fait de Tête d'Or un simple mortel, alors qu'il cherchait à devenir un Dieu.

Néanmoins, l'impossibilité d'accéder à la divinité ne le mène pas pour autant à la conscience de l'existence d'une altérité divine. Il dénie toute perspective de vie après la mort :

Je ne crois plus aux fables des mères ;
[...]
Et qu'il existe dans cette salle du monde,
D'autre Dieu que l'homme ignorant
[...]
Je le jure ici devant vous et j'atteste la noire Nuit... (285)

Même l'intervention de la Princesse, figure sans conteste chrétienne, ne suffit pas à faire croire Tête d'Or.

Un certain nombre de traits attestent de la stature chrétienne de la Princesse qui, par le biais d'une image christique et non d'une image prométhéenne, atteint à la grandeur par la crucifixion. Lorsque la Princesse se fait voler son pain, et cherche à échapper au déserteur qui veut lui clouer les mains, voici en quels termes elle se défend :

Je te le dis, ami ! ces mains qui ne savent pas travailler
Peuvent apporter un aliment meilleur que le pain,
[...]
Et ceux qui me voyaient ne se souciaient plus de manger, et leur cœur
brûlait, que ce fussent de jeunes hommes ou des vieillards. (263)

La Princesse est en possession d'un autre pouvoir et son discours, par la formule « je te le dis », ressemble fort à celui du Christ. Elle est porteuse de la parole de rédemption refusée in extremis par le héros :

Mais pour moi, je ne veux pas de toi.
Que je meure solitaire !
De nouveau
Comme une flamme roule
Dans ma poitrine le grand désir ! (295)

Morisot voit dans « le refus de cette consolation d'amour »¹³⁴ le véritable drame de Tête d'Or. Le refus du christianisme passe par l'adoration réitérée au soleil, qui achève de faire du héros un héros tellurique :

O Soleil ! Toi, mon
Seul amour ! ô gouffre et feu ! ô abîme ! ô sang, sang !
O
Porte ! Or ! or ! Absorbe-moi, Colère ! (Ibid.)

La mort est pensée en terme de chute dans le néant, et non d'ascension, et l'amour est refusé au nom de la colère. Le refus de rédemption s'achève par l'image de ce « grand désir » qui ne trouve ni fin ni but, dont seule la vanité est soulignée à la fin de la pièce :

Trois rois morts ! des événements étranges !
Les lois de l'usage brisées, la faiblesse humaine surmontée, l'obstacle des
choses
Dissipé ! Et notre effort, arrivé à une limite vaine,
Se défait lui-même comme un pli. (301)

Cette conclusion souligne la vanité de toute action menée uniquement sous l'impulsion de la volonté humaine.

Morisot conclut l'aventure prométhéenne de Tête d'Or en estimant que, « pour être attachée au monde, la volonté de puissance ne fait que rendre Tête d'Or à la limite et au temps, comme Prométhée à son rocher »¹³⁵. Le recours au mythe ne parvient pas à annuler le temps. Il souligne par contre le piétinement de l'histoire, si celle-ci ne s'assigne pas d'autre but que la conquête de la terre. Le parcours circulaire et destructeur de Tête d'Or, emporté par un désir sans visage, ne peut que déboucher sur l'évocation d'un espace indéterminé et infiniment ouvert qui prend le contre-pied de la constitution d'un lieu à caractère utopique, comme alternative au vieux monde qu'il a détruit. La révolte prométhéenne, qui caractérise toute volonté de rupture, y est annulée, puisque ce lieu est un lieu de sacrifices où les hommes « offr[aient] aux dieux de l'Espace le feu » (259), mention qui inverse la circulation traditionnelle du feu dans le mythe prométhéen, et fait de la mort du héros la préfiguration d'un juste retour des choses, sans pour autant rédimmer le héros. Le lieu est explicitement désigné comme un lieu de passage, le « seuil du monde » (266), la « porte du monde » (271), c'est-à-dire un lieu instable entre deux mondes, dont l'un a été détruit, et l'autre assimilé au néant. Le lieu est enfin qualifié d'« espace vide » (284), figuration de la vacuité métaphysique

¹³⁴ Morisot. « Tête d'Or ou les aventures de la volonté ». Art. cit., p. 67.

¹³⁵ Ibid.

du monde qui ne peut être ni rempli, ni maîtrisé. Il est « l'Espace » infiniment ouvert, à partir duquel on peut voir « l'étendue de la terre » (259). Sa vastitude représente l'immensité du désir de Tête d'Or et la vanité de son désir de conquête.

B. La soif de Violaine

Dans les deux versions de *Tête d'Or*, la Princesse représente, aux dires mêmes de Claudel, l'âme humaine¹³⁶, et dans la première version, les veilleurs présents la nomment explicitement : « notre âme » (I, 66). Elle est « cette voix qui [l']appelait » et contre laquelle il se défendait. Voici ce que la Princesse dit aux veilleurs dans la première version :

Et vous conjurant pour vous-même comme une pitié,
Reçoit de vous pour le faire sien
L'effort informe, difficilement fait ! Mais parce que je ne parle pas avec
votre voix vous me méprisiez.
Et vous comptiez ne pas me voir ; mais je me suis montrée à la fin ! (I, 64)

La Princesse représente une « autre voix », que les hommes ne veulent pas entendre, contre laquelle ils se débattent. Elle ne peut que constater la séparation qui s'est effectuée entre le domaine de l'âme et celui des hommes :

Et vous ne pourrez pas toujours,
Vous dérober vous-même comme un larcin.
Qu'avez-vous fait ? De quelle manière vous êtes-vous éloignés de moi ?
Il se sont éloignés de moi et ils ont voulu se suffire. (Ibid.)

L'orgueil prométhéen prend ici un autre sens, il est un vol que l'homme se fait à lui-même, dans l'idée qu'il peut se « suffire à lui-même ». Le discours de la Princesse prend alors un tour plus agressif et déplore qu'aucun des hommes présents « n'ait consenti à [la] prendre pour maîtresse » (I, 65). Puisque les hommes la négligent, l'âme humaine décide alors de s'en séparer volontairement :

Vous ne me connaîtrez plus.
Que les ombres et la lampe soient témoins d'une séparation juridique !
Plusieurs fois dans de telles ténèbres je vous ai avertis sévèrement ; vous
m'avez rebutée :
Ici, dans cette lueur,
Maintenant que vous êtes comptés pour la mort, je me montre devant vous,
non pour réparer cette rupture, mais pour l'attester !
Ils m'invoquent à cette heure que je ne puis plus rien !

¹³⁶ Claudel. *Mémoires improvisés (quarante et un entretiens avec Jean Amrouche)*. Op. cit., p. 66.

Qu'avez-vous fait de moi ?
 Il est convenable que vous vous soyez préparé à vous-mêmes ces maux,
 Mais moi je souffre une punition très injuste, et je vous suis un reproche !
 Infructueusement !
 [...]
 Oh ! qu'il est tard ! et il me faut, céans,
 Partir seule comme une veuve chassée durement de la maison !
 Vous me regretterez au moment où il faudra que vous mouriez !
 Mais je vous quitte, et cette demeure ! et que les araignées y fassent leur
 toile ! (I, 66)¹³⁷

Seul Cébès la reconnaît au moment de la mort et « chérit sa présence salutaire » (I, 67). Non reconnue par les vivants, la Princesse quitte le théâtre tant que la volonté humaine et le désir de la terre y règnent en maîtres au détriment de l'amour et du désir de Dieu¹³⁸.

Cet état de désertion trouve une résolution dans *La Jeune Fille Violaine*. « Drame de l'appel », il dote l'immense désir de l'homme d'un objet. Si Tête d'Or souffre, comme Louis Laine dans *L'Echange*, de « la passion de l'univers »¹³⁹, c'est parce qu'il n'a pas encore trouvé son « emploi justifié », et que son désir n'a pas de but. Dans *La Jeune Fille Violaine*, la figure héroïque masculine disparaît au profit d'une figure féminine, exaltant les vertus de l'humilité plus que de la toute-puissance. L'héroïne se trouve confrontée à un principe divin qui la dépasse, l'explique et l'illumine.

La soif et le désir qui animaient Tête d'Or insufflent également à Violaine leur dynamique sans pour autant se transformer en volonté de puissance. L'appréhension du divin est différente. Il est certes intériorisé, mais reste une prérogative de Dieu. La présence du divin en l'homme n'est pas la marque de sa propre grandeur, mais de son élection par la divinité. L'intériorisation du divin au cœur de l'homme aboutit au nécessaire spectacle de la foi que l'Église prend en charge, en offrant l'image sublimée du désir¹⁴⁰. Le spectacle de la conversion individuelle aboutit à la construction

¹³⁷ La seconde version développe la même image, p. 205-206.

¹³⁸ L'image de l'âme humaine demandant la « séparation juridique » fait écho à l'auto-sacramental de Calderón *Procès en séparation de l'âme et du corps*, qui met en scène l'Âme humaine aux prises avec le Péché et le Corps, mu par la Volonté plus que par l'Entendement. Voir Pedro Calderón de la Barca. *Le Grand théâtre du monde, suivi de Procès en séparation de l'âme et du corps*. Paris: Avant-Scène théâtre, n° 1159, 2004. Nous reviendrons sur cette forme théâtrale dans la troisième partie de notre étude.

¹³⁹ Claudel. *Mémoires improvisés (quarante et un entretiens avec Jean Amrouche)*. Op. cit., p. 85.

¹⁴⁰ Si Claudel fait de l'Église catholique le lieu possible de la sublimation du désir de l'homme en désir de Dieu, il prend, en adoptant une attitude chrétienne après la révolte métaphysique de Tête d'Or, le contre-pied de Nietzsche en matière de perception de la religion chrétienne et de l'Église. Voici comment Nietzsche définit les relations entre l'Église catholique et la question du désir :

« L'Église combat les passions par l'extirpation radicale : sa pratique, son traitement c'est le *castratisme*. Elle ne demande jamais : « Comment spiritualise, embellit et divinise-t-on un désir ? » - De tous temps elle a mis le poids de la discipline sur l'extermination [...].

fictionnelle d'un lieu idéal, qui serait à même de rendre compte, au niveau collectif, de la nature mystérieuse de la foi individuelle.

1. Le renoncement à la terre

Violaine est soumise à un parcours initiatique dont la première étape est constituée par un arrachement progressif au milieu familial, avant de devenir un véritable processus de soustraction au monde terrestre, par l'aveuglement, puis la mise à mort. Cet arrachement à la terre l'oppose d'emblée à Tête d'Or, héros tellurique, qui trouve la satisfaction illusoire de son désir insatiable dans la conquête terrestre. Ici, la dynamique est très différente. Violaine se dépouille de l'attachement au monde terrestre pour se débarrasser de la satiété qu'il lui procure. Le renoncement à la terre fait naître chez la jeune fille ce désir immense, condition de l'accession au divin.

Le premier élément qui enclenche cette dynamique de dépouillement est le refus du mariage avec Jacques Ury. Dans les deux versions¹⁴¹, Violaine ne dément ni le « grossier péché » (I, 517) dont Jacques l'accuse avec son cousin Baube, ni le « baiser pour gage » (II, 602) donné à Pierre de Craon lors de son départ. Accusée d'être « une servante qui a trop chaud, [...] une fille dans la paille » (I, 517 ; II, 602), elle accepte l'injure de son fiancé sans mot dire, allant même jusqu'à cautionner dans la seconde version les dires de sa sœur (I, 606). Refusant l'amour terrestre, elle rejette également le confort matériel que lui offrait l'héritage de son père (I, 522 ; II, 608). Violaine est complètement arrachée de l'univers familial lorsque sa sœur la chasse de la maison (Ibid.) et la condamne à l'errance. Le monde de la campagne animé par la haine et le ressentiment familial ne vaut que comme négatif, comme représentation d'une existence terrestre à rejeter au profit de l'appel du ciel¹⁴². Violaine est détachée de tous les liens qui l'unissaient aux hommes, familiaux et matrimoniaux, et de la terre au sens propre, par le refus de l'héritage.

Mais attaquer la passion à sa racine, c'est attaquer la vie à sa racine : la pratique de l'Église est nuisible à la vie... » (in : Nietzsche. *Le Crépuscule des idoles*. Op. cit., p. 98).

Claudiel propose une alternative à cet état de faits, et sublime le désir sans objet de Tête d'Or en désir des autres et de Dieu, au sein de l'utopie architecturale constituée par l'église de Pierre.

¹⁴¹ Nous menons pour cette pièce une étude conjointe des deux versions, qui seront indiquées par I et II avant la mention des pages.

¹⁴² Il est intéressant de noter que les actes I et II mettent en place une vision de la campagne caractérisée pour une fois par la haine et des rapports humains dégradés, alors que l'imagination symboliste accorde plus volontiers à la campagne une valence positive. Voir par exemple *La Forêt bruissante* d'Adolphe Retté, ou *La Porte héroïque du ciel* de Jules Bois, ainsi que les analyses du chapitre I de la première partie.

A un second niveau, l'aveuglement de Violaine signe le rejet du monde sensible au profit d'un monde encore inconnu. Provoqué par sa sœur, qui apparaît alors comme la main de la providence, « l'instrument d'un sacrifice consenti avant son intervention »¹⁴³, l'aveuglement est la garantie de l'accès à la clairvoyance et à la foi, le chemin vers l'« autre lumière », qui nécessite un « œil subtil » (I, 532) différent de celui qui appréhende le monde sensible. Voir, être en contact avec le monde sensible, est associé à la folie : « O que j'étais folle quand je voyais ! » (I, 532), confesse Violaine à sa sœur dans la première version. L'idée est développée avec plus de précision dans la seconde version par Mara : sensibles « à la nuit seule », les yeux de Violaine sont capables d'appréhender « tout par le noyau, par la forme de l'opacité intérieure » (II, 613). Puisqu'ils ne voient plus « l'enveloppe » de chaque chose, ils sont capables d'en voir l'essence¹⁴⁴. L'aveuglement permet d'éviter la dispersion sensible et de porter « notre esprit hors de nous-mêmes » (II, 617), afin de « bien recueillir toute son âme sur le tact intérieur ». Il permet de mettre sur le même plan le monde sensible et le monde invisible, puisque tout devient absence : ainsi, Dieu « n'était pas moins invisible désormais que le monde ne l'était devenu pour [Violaine] » (II, 617). « Aveugle et close » (II, 619), la jeune fille est conduite par sa foi à travers le monde des hommes. Alors que pour Mara, l'aveuglement n'est rien d'autre que « la mort entre [l]es paupières » (II, 620), il est pour Violaine la possibilité de s'abstraire du monde sensible pour parvenir à un autre plan de réalité et s'ouvrir intérieurement à l'appel du divin.

La dernière étape de ce dépouillement est la mort, représentée ici avec une valence positive et dans la perspective d'une renaissance plus que d'une fin, comme pour annuler le désespoir de Tête d'Or. Dans la première version, Violaine au moment de mourir s'en va « vers le Seigneur de la vie » (I, 552), et de manière plus explicite dans la seconde version, elle compare la vie et la mort au jour et à la nuit : « Et voici cette partie de la nuit qui n'est plus la fin mais le commencement de la journée » (II, 632). Le baiser échangé entre Pierre et Violaine au seuil de la pièce est « le baiser de l'Ange de la Mort, flétrissant le lien de la Vie » (II, 629), qui arrache Violaine aux satisfactions terrestres et éveille son désir d'autre chose¹⁴⁵. La mort de Violaine

¹⁴³ Jacqueline Broilliard. « La "réhabilitation" de Mara ». *Revue des lettres modernes*. 1965, n° 114-116. Paul Claudel, 2. P. 73-93. P. 79.

¹⁴⁴ Cette thématique de l'aveuglement nécessaire pour accéder à un autre plan de réalité, somme toute assez classique, est à rapprocher de « l'anneau de primordiale cécité » (469) de Besme dans *La Ville*, symbole du renoncement à la science.

¹⁴⁵ Dans *L'Annonce faite à Marie*, version définitive de cette pièce, mais que nous avons exclue de notre corpus comme étant trop tardive par rapport à nos cadres spatio-temporels, cette perspective est encore

consacre le bien-fondé de son sacrifice initial et la place dans le panthéon des saintes et des martyres chrétiennes. Dans les deux versions, elle dialogue, agonisante, avec ses « sœurs », « enfants mystérieuses, vierges prudentes, pleines de gloire et de simplicité » (II, 633-34). Par sa mort, Violaine prend les traits des vierges exemplaires des récits hagiographiques, tout en s'inscrivant dans un parcours christique consacré par l'holocauste¹⁴⁶.

Ainsi, Violaine se soustrait à toutes les barrières qui empêchent l'accession au divin : le bonheur terrestre symbolisé par la réalisation de l'amour au sein du mariage dans un environnement socio-familial pérenne dont la stabilité est garantie par la transmission et l'héritage ; le monde sensible, mis dans un premier temps sur le même plan que le monde invisible par l'aveuglement, puis en-dessous du royaume des cieux au moment de la mort qui apparaît comme une consécration. Ce parcours est résumé a priori par Pierre de Craon au début de la seconde version. Aux questions de Violaine sur la nature de l'amour nouveau dont Pierre l'entretient, ce dernier répond dans un premier temps par la difficulté de comparer « la mort avec la vie » (II, 578). Puis il oppose l'amour terrestre, « semblable à l'humiliation de la mort », qui unit deux êtres au sein d'un « consentement réciproque, du double et funèbre aveu » (Ibid.) à l'amour de Dieu, qui « se tient à toutes les portes par lesquelles nous recevons la vie », c'est-à-dire les sens et l'intelligence de l'homme, qui « toutes ensembles s'ouvrent dans ce moment par lequel notre poitrine se soulève » (Ibid.). L'accès à cet amour n'est possible que par la création d'un manque.

La thématique du sacrifice volontaire permet de créer l'espace nécessaire à la métaphysique de l'appel et du manque, beaucoup plus marquée dans la seconde version que dans la première. Dans la première version, la souffrance est une épreuve envoyée par Dieu pour éprouver l'homme, et Violaine refuse par exemple de guérir par ses dons de thaumaturge « celui qui souffre bien », qui a « son mal accepté » (I, 537). « Il n'est pas mauvais de souffrir ! » s'exclame par deux fois Violaine au moment de mourir (I, 550), s'adressant à Lidine, son double dans la vie, éprouvée par le désamour de son mari. Dans la seconde version, le couple Lidine / Baube a disparu pour laisser place à la figure beaucoup plus complexe de Pierre de Craon, qui véhicule une apologie de la souffrance et du manque héritée directement du livre de Job. Pierre ouvre le dialogue

plus marquée, puisque Violaine contracte par ce baiser la lèpre, convertissant le symbole en manifestation physique d'une mort lente de tous les sens et de la présence au monde par la décomposition des membres.

¹⁴⁶ Les *Images tendres et merveilleuses* de Hérold s'inscrivent dans le même schéma, puisqu'elles relatent pour une grande part des parcours sacrificiels de figures féminines qui renoncent à la terre pour une meilleure conscience du divin.

sur le constat que Violaine ne sait pas « ce que c'est que souffrir » (II, 573). Il est impossible de « recevoir, ayant déjà » (II, 579). Au début de la pièce, la vie de Violaine est comparée à « une coupe pleine » (II, 577), dont la mesure est comble, « contente » « de ce qu'[elle] contient » (II, 578). Si Violaine reste dans cet état de plénitude, elle ne peut désirer plus que ce qu'elle a, exactement comme Job, dont Dieu ne peut mesurer la foi. Puisque ce dernier possède tout ce qu'il désire pour vivre heureux, il est normal qu'il ne nourrisse aucun ressentiment à l'égard de Dieu. Ce n'est qu'au travers de ses épreuves que Job peut véritablement prouver son amour. La création volontaire d'un manque par le sacrifice que Violaine fait de sa vie terrestre lui ouvre la possibilité d'attendre de la vie autre chose que la satisfaction terrestre de ses besoins et de ses désirs. En exposant à la jeune fille sans la nommer ce que nous reconnaissons facilement comme la doctrine chrétienne, Pierre utilise plus particulièrement deux arguments. L'un exalte le sacrifice comme vertu. La reprise des textes des Béatitudes rappelle que ne sont heureux que « ceux qui pleurent et qui souffrent persécution » (II, 580). L'autre est consacré à la nécessité du « don [...] aux autres », et débouche sur le constat suivant : « celui qui donne, pour qu'il puisse se donner, il est juste qu'il reçoive ». Si « qui se sacrifie [...] se consacre » (Ibid.), il faut bien alors que le sacrifice ait une valeur qui dépasse la simple ascèse. En sacrifiant tout ce qui garantissait sa plénitude, Violaine crée en son for intérieur un vide, un creux pour l'adoration, représenté par les images du grain, du fruit, de la soif et de l'eau.

2. De la volonté à l'élection

La figure héroïque renonçant au monde sensible est une figure relativement courante dans l'univers symboliste. Ce renoncement est généralement la condition requise pour exercer librement sa volonté. Violaine marque sa différence par son statut d'héroïne catholique. Dans cette perspective, chaque homme possède en lui le germe divin que la grâce efficace actualise ou non. Cette image du germe est présente dans les deux versions de *La Jeune Fille*, et passe de la fleur au fruit, puis à l'arbre qui, au contraire de celui de Tête d'Or, est intériorisé.

Au début de la première version, Violaine est symbolisée par la fleur, à laquelle son père d'abord (I, 504), puis son fiancé qui salue « à travers les branches en fleur » sa fiancée « couleur de la rose » (I, 555), la comparent. Dans la seconde version, la taille de Violaine est comparée à « la tige de la fleur neuve, de ce lys qui est le premier né »

(II, 599), puis à un « doux lilas » (II, 601). Au moment de la mort de Violaine, dans les deux versions, le réseau métaphorique de la fleur est abandonné au profit de celui du fruit. Au moment de mettre Violaine en terre, Anne constate qu'il « n'y a plus de fleurs, il n'y a que des fruits » (I, 555 ; II, 639). Seule la « dernière violette » peut convenir à Violaine, parce que c'est une « fleur immortelle » (Ibid.). Par sa mort, la voilà devenue un « beau fruit mûr, le bon fruit doré » (II, 640). Si la fleur est traditionnellement le symbole de l'éphémère, le fruit porte en lui toutes les promesses d'une renaissance. Lorsque Violaine convoque pour Mara le souvenir de la scène initiale du sacrifice et de l'humiliation face à Jacques, « ce n'est plus Avril, mais Octobre » et « au lieu de fleurs, il n'y a plus que des fruits, et la terre en est jonchée » (II, 621). Le sacrifice chrétien ne dure pas le temps d'une floraison, mais contient toutes les promesses du cycle. De fruit, Violaine devient alors « l'arbre qui les fait » dans la bouche de Mara (II, 622). Se superpose ainsi à l'image de la vierge martyre celle du Christ qui dans l'Évangile de Jean se déclare être « la vraie vigne », faisant de Dieu « le vigneron »¹⁴⁷. La pièce s'achève significativement sur un décor d'automne et Jacques finit de faire de la mort de Violaine un sacrifice exemplaire. Il se présente « comme quelqu'un qui, voyant un arbre chargé de fruits, / y applique l'échelle » (I, 567 ; II, 656 quasi). Comblé par le sacrifice de Violaine, Jacques n'aspire à rien d'autre qu'à grandir « mélangé avec le Fils de Dieu, comme la vigne et l'olivier » (I, 568 ; II, 656 quasi). En intériorisant le symbole de l'arbre, Violaine à la fois le christianise et se transforme elle-même en exemple à suivre, en figure tutélaire.

Dans la seconde version, il incombe à Pierre de Craon de parachever la dimension métaphorique du germe et de l'arbre. Deux passages permettent de rendre compte de ce travail métaphorique qui prend le contre-pied de la perspective adoptée dans *Tête d'Or*. Pierre fait dans un premier temps du germe le clair symbole de la grâce déposée par Dieu en chacun des hommes :

Ce n'est point nous qui choisissons, c'est nous qui sommes choisis [...]
 Voici que, tout éperdus, dans une révolte comme celle de la conception
 Nous sentons que nous ne pouvons plus défendre ceci en nous
 Qui est comme le noyau germinal, le grain intime, la semence de notre
 propre nom. (II, 621)

Exit la liberté de l'homme qui lui permet d'exercer sa pleine volonté, dans un schéma qui place en son cœur l'instrument de sa soumission consentie à quelque chose de plus grand que lui, dont Cébès avait eu la prémonition. La grâce de Dieu tombe sur l'homme

¹⁴⁷ Évangile selon Saint Jean, XV, 1-2.

sans qu'il puisse s'en défendre et engendre une nouvelle naissance, un nouveau baptême, une nouvelle identité de chrétien. Elle régénère l'identité de l'homme et comprend la foi en terme de promesse et de fécondité. Si « nous sommes choisis », le travail de la volonté qui était exalté dans *Tête d'Or* disparaît totalement au profit d'une perception providentielle du temps et des événements et d'une réactivation d'un désir pur de toute volonté de puissance.

Le sacrifice volontaire de Violaine est subordonné à une force providentielle qui lui donne une autre dimension et l'inscrit dans une dynamique dans lequel le « drame humain » est dépassé par un « événement surhumain »¹⁴⁸. C'est dans la seconde version que cette prédestination est la plus visible. La création du personnage de Pierre de Craon, cet étranger dont la fonction principale est de mettre le drame en mouvement par sa présence¹⁴⁹, donne dès le début de la seconde version un sens au sacrifice de Violaine. Pierre, le « passant » porteur « d'autres paroles » (II, 572) inouïes jusqu'à présent, se présente comme la figure du « destin [qui] frappe à [la] porte » (Ibid.). Le dialogue entre Pierre et Violaine ouvre à la jeune fille la possibilité de choisir son destin : « Maintenant vous m'avez tout dit et je sais tout » (II, 580). Il est la figure du choix. La main de Mara ne fait alors que consacrer le destin de Violaine, pour qui « tout arrive par la secrète volonté de Dieu » (II, 616). Lorsque Anne Vercors revient de son voyage et ne peut plus que constater la mort de sa femme et de sa fille, il ne se révolte pas face à ce qui apparaît comme un décret de la providence : « Il faut que tout soit fait, il faut que tout soit bien fait » (I, 555), repris dans la seconde version : « Il faut que tout se fasse ! il faut que tout soit fait comme il faut » (II, 638). L'existence de l'enfant de Jacques et de Bibiane / Mara confirme le bien-fondé du sacrifice de Violaine : « Ne fallait-il pas que tu naisses, petit enfant ? » (I, 558). L'absence du père même est considérée comme un décret du ciel, et Anne ne la justifie pas autrement que par le fait que « l'heure secrètement était venue » (II, 644). L'absence d'Anne pendant le drame pourrait bien représenter l'absence de Dieu sur terre, condition de l'exercice de la liberté humaine. C'est parce qu'il est parti que le drame a pu se produire, et c'est parce qu'il revient l'interpréter qu'il achève de faire partie intégrante d'un ordre de réalité qui dépasse la dimension humaine. Anne « détient au dernier acte cette fonction transcendante, dévolue dans la tragédie antique à la divinité, qui est de révéler le sens du

¹⁴⁸ Paul Claudel. « Conversation sur Jean Racine ». In: *Œuvres en prose*. Jacques Petit, Charles Galpérine, et al. (éd.). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965. [1954]. P. 448-467. P. 466.

¹⁴⁹ Jean-Pierre Sarrazac. « Au carrefour, l'étranger ». In: *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*. Jean-Pierre Sarrazac (éd.). Louvain La Neuve: Etudes Théâtrales, Actes du colloque organisé à Paris du 10 au 12 décembre 1998, 1999. P. 52-59. P. 52.

drame et la vérité des êtres par qui il s'est accompli »¹⁵⁰. La présence de cette logique providentielle ne tarit cependant pas la dynamique du désir.

C'est l'arbre qui, dans la bouche de Pierre, rend compte de cette dynamique. L'arbre est la manifestation du désir de l'homme pour le divin :

Et c'est cet effort secret, ce travail de tout l'arbre humain qui est
essentiellement le désir,
Le fruit qui veut mûrir, quelque chose qui veut mourir, toute la personne
composée de ce don,
L'épanouissement dans la connaissance.
Il est donc vain à l'homme de promener ça et là ses yeux :
Hors du Père, il n'est point de satisfaction. (II, 647-648)

L'arbre est ici totalement intériorisé, contrairement à celui de *Tête d'Or*. Il devient la preuve de la présence de Dieu en l'homme et l'énergie de révolte se transforme en ferveur ayant trouvé son objet. Tout le parcours de la conversion de Violaine, et en filigrane celui de *Tête d'Or*, est contenu dans l'image de cet arbre intérieur. L'arbre désirant permet de faire le lien avec deux autres réseaux métaphoriques, que sont l'eau et la soif, symboles de la foi.

3. L'eau et la soif

L'élan désirant propre aux héros claudéliens ne disparaît pas dans la force de la Providence, bien au contraire. Là où *Tête d'Or* commençait par l'expression d'un désir inassouvi et insatiable, une insatisfaction constitutive de l'humanité même, *La Jeune Fille Violaine* crée ce désir à partir d'une situation de plénitude. La représentation de ce désir est ici prise en charge par l'image de la soif¹⁵¹, comme dans la Bible. Dans l'Ancien Testament, Dieu répand dans le pays « non pas la faim du pain, ni la soif de l'eau, / mais celle d'entendre la parole du seigneur »¹⁵². Cette image apparaît également dans les Psaumes¹⁵³, et dans les Évangiles. Ce n'est pas un hasard si Pierre reprend en partie les Béatitudes lorsqu'il expose à Violaine la doctrine chrétienne :

Heureux ceux qui ont faim et soif.
Heureux les pauvres.

¹⁵⁰ Le Hir. *Une Lecture de la seconde version de La Jeune Fille Violaine*. Op. cit., p. 83.

¹⁵¹ Dans son ouvrage, Becker liste les éléments du monde sensible qui servent aux images de l'appel : la lumière, le feu, l'air et le vent, et l'eau, qu'il étudie dans *La Jeune Fille Violaine*, et que nous complétons ici. Aimé Becker. *Claudiel et l'interlocuteur invisible: le drame de l'appel*. Paris: Nizet, 1974. P. 259 et suiv.

¹⁵² Amos, VIII, 11-12.

¹⁵³ Par exemple, Psaumes, XLII, 2-3.

Heureux ceux qui pleurent et qui souffrent persécution. (579)¹⁵⁴

En omettant le terme « justice » qui se trouve dans Les Béatitudes, Claudel élargit le symbole de la soif pour en faire l'image de l'élan de l'homme vers son Dieu. Le départ d'Anne Vercors dans la première version est motivé par la soif qu'il pense éteindre dans un premier temps en allant « vers l'énormité de la mer » (I, 510). Il n'a pas « faim de manger » (I, 511) lorsqu'il part dans le vaste monde, c'est une soif métaphysique qui le pousse à quitter Combernon. La soif exprime l'insatisfaction perpétuelle de l'homme avant qu'il n'ait trouvé Dieu. La réponse à cet insatiable désir, dont Tête d'Or était l'illustration, est la nécessité clairement exposée par Pierre de Craon, de boire « à la vive source eux-mêmes » lorsque « nulle abondance ne suffit » (II, 578).

Pierre de Craon se définit par cette soif, « le principe, le mouvement primitif et profond de l'être qu'[il] constitue. / L'acte même par lequel [il est] » (Ibid.). C'est cette soif que Violaine désire apprendre (II, 579), et c'est pour cela qu'elle doit se dépouiller de tout, car, si « la soif naît de la soif », Violaine ne peut rien recevoir, « ayant déjà » (Ibid.). Ressentir la soif constitue à la fois la conscience d'un manque et la preuve de l'existence de celui qui la déclenche :

Et cette soif comporte pour ce qu'elle existe la source ;
L'insatiable ne peut
S'appliquer que sur l'Inépuisable. (II, 578)

A l'immensité du désir correspond l'immensité de celui qui le déclenche. Pierre, à la fin de la pièce, fait de « cet effort secret de l'homme », de ce « désir », la preuve « avec assurance que Dieu existe » (II, 647)¹⁵⁵. Dieu prend la forme de son absence, et tire de cette absence la preuve de son existence. Il est toujours déjà parti, on se souvient de sa présence sans qu'elle ait jamais été effective. La mémoire du chrétien est alors une mémoire sans passé, qui contient ce qu'elle n'a jamais connu. Si Dieu manque, c'est alors qu'il existe, tel est le raisonnement du mystique. Le désir de Dieu manifeste sa

¹⁵⁴ Reprend l'Évangile selon Matthieu, V, 3-12.

¹⁵⁵ La conception de la foi développée ici n'est pas sans rappeler la conception mystique de Jean de la Croix. Dans *Le Cantique Spirituel*, ce dernier rapporte un dialogue entre l'Âme et l'Époux, qui ne peut s'ouvrir que sur le constat d'une absence :

Mais où t'es-tu caché,
me laissant gémissante mon ami
après m'avoir blessée
tel le cerf tu as fui
j'ai couru criant tu étais parti. (57)

La foi est ici décrite selon la modalité de la blessure de l'absence, aiguillon du désir, non à combler, mais à creuser davantage. Voir le *Cantique Spirituel*, et plus particulièrement « Chanson entre l'âme et l'époux », p. 56-91. Jean de la Croix. *Nuit obscure; Cantique spirituel et autres poèmes*. José Angel Valente et Jacques Ancet (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Poésie, 1997. Edition bilingue.

présence en l'homme, en tant qu'il n'y est pas, et la foi est la seule trace possible de cette absence. Dans la première version, Violaine parle à son cousin Baube de ce « désir qui est en [elle] et ne [lui] laisse point de repos le jour et la nuit » (I, 533). Dans la seconde version, Violaine décrit à sa sœur la manière dont la grâce l'a frappée. A la place de la « réponse » qu'elle attendait « dans [son] âme et dans [son] corps », c'est un « [...] tirement de toute [s]a substance, / Comme le secret enfermé au cœur des planètes, le rapport propre, de [s]on être à un être plus grand » (II, 619). La grâce ne se manifeste pas par une sensation de plénitude et d'accomplissement, mais au contraire par la création d'un vide interne, d'un creux intime qui permet d'effectuer la relation entre l'homme et celui qui le dépasse, celui qu'il cherche, qu'il appelle et qu'il attend. Cet appel permet à Dieu de conduire sa créature sur les chemins de la foi :

C'est ainsi que, comme des astres par les chemins de la nuit, tout brillants
d'une lumière qu'ils ignorent,
Il me mène parmi les hommes, aveugle et close. (II, 619)

La métaphore est ici particulièrement frappante. Les hommes ne sont pas des flambeaux, ils n'émettent pas de lumière mais ont la même relation à Dieu que la Lune au Soleil. Ils tirent leur lumière de la présence intérieure de Dieu, sans pour autant l'émettre eux-mêmes. Ce n'est d'ailleurs pas le feu, symbole d'une relation conflictuelle de Dieu et des hommes, mais l'eau, qui constitue le signe de la recherche du divin. Celui-ci reste transcendant à l'homme, tout en se manifestant à l'intérieur.

A l'image du feu que véhiculent les héros prométhéens, correspond celle de l'eau vive qui caractérise les héros de l'humilité et de la foi. Notons que l'aveuglement de Violaine est perpétué par « la cendre du feu » (I, 529), c'est-à-dire ce qu'il reste du feu quand celui-ci est consumé. L'aveuglement, source d'une autre vision, se fait par ce qu'il reste de l'élément prométhéen par excellence, la trace d'un feu maintenant disparu. Le destin de Violaine n'est pas de vivre de ce feu dévorateur des espaces et des hommes, mais de renoncer justement à cette vaine combustion pour atteindre une autre dimension, symbolisée par l'élément liquide, dont Claudel reprend la symbolique biblique : l'eau intérieure témoigne de la présence du divin au cœur de l'homme, et l'eau enveloppante fédère la communauté chrétienne¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Cette double nature de l'eau se retrouve dans la double nature du feu propre aux héros prométhéens. Animés d'un feu intérieur, ils se font également flambeaux pour le rassemblement de l'humanité.

Dans l'Évangile de Saint Jean, l'eau jaillissante est le symbole de la vie divine. C'est « l'eau vive » évoquée par Jésus lors de sa rencontre avec la Samaritaine¹⁵⁷, l'eau qui deviendra « une source jaillissant en vie éternelle »¹⁵⁸. « Des fleuves d'eau vive [...] couleront de son sein »¹⁵⁹ pour qu'il soit reconnu par ceux qui doivent croire en lui. Dans la première version, Violaine oppose « l'eau vive » à l'eau stagnante, « l'eau versée / dans le creux d'une pierre [qui] s'y corrompt » (I, 531). Devant son cousin Baube qui ne comprend pas la portée de son sacrifice et l'intérêt du don de soi, elle complète son explication par la parabole de la fourmi et du ver luisant pour exprimer la nécessité de l'altruisme. L'homme égoïste est l'eau stagnante, mortifère, alors que l'homme altruiste est l'eau vive. L'eau qui circule est bien le symbole de la présence de l'amour de Dieu en l'homme.

Dans la seconde version, le personnage de Pierre de Craon, l'homme du pont, est « le maître de l'eau », il est celui qui s'est « façonné une oreille qui écoute, comme un trouveur de sources, / Au sein de la terre ou dans les poitrines humaines » (II, 577), celui qui donne « à boire à tous les hommes » (II, 575), au sens propre, mais surtout au sens figuré. Apôtre de la religion chrétienne, Pierre devient pour l'ensemble des hommes l'intermédiaire entre Dieu et l'humanité, nourrice spirituelle de ces hommes qui cherchent la nature de leur désir, comme le prouve « l'accolement au principe de [sa] vie de ces millions de bouches qui tettent ! [sic] » (II, 576). L'eau intérieure est comparable au fluide vivant, elle est « plus que le sang, et que le lait, et que les larmes, et la même chose. Nourricière, désaltérante » (II, 577). Fluide organique, elle est le principe nourricier par excellence, capable de tout engendrer. L'eau est « ce principe jaillissant » auprès duquel « toutes choses [lui] parurent vaines » (Ibid.), « l'eau vive et vivifiante » (II, 576) sans laquelle le monde n'a pas de sens. Parfaite image de l'homme chrétien et incarnation du désir insatiable de Dieu, Pierre est aussi, tout nourricier qu'il est, celui qui a « toujours soif » (II, 577).

Dès le début, Pierre décèle chez Violaine la présence de cette eau intérieure :

C'est ainsi, jeune fille, que l'eau du ciel vous a été donnée.
Par mesure, et par provision, pour un usage et comme un dépôt,
Afin que, sous de profondes ténèbres en faisant part,
Vous communiquiez
A une âme nouvelle le germe intarissable. (II, 577)

¹⁵⁷ Jean, IV, 10.

¹⁵⁸ Jean, IV, 14.

¹⁵⁹ Jean, VII, 38-39.

La forme passive induit d'emblée dans le destin de Violaine la présence d'une divinité qui régit son destin, les « profonds ténèbres » font allusion à la cécité, et « l'âme nouvelle » représente le petit enfant de Mara à qui Violaine redonnera la vue, allant dans *L'Annonce* jusqu'à lui rendre littéralement la vie, poussant à l'extrême les caractéristiques vitales de l'élément aquatique intérieur. La plénitude de Violaine en début de pièce est le fait non point de l'eau, mais d'« un vin secret qui [l']jenivre » (II, 578), qui lui permet d'être heureuse selon la terre et non selon le ciel. Mais le dévoilement d'une source intérieure, de « la vive source » (Ibid.), éveille chez Violaine un désir d'autre chose « qui ne [la] désaltère point » (Ibid.). « Malheureux celui-là qui n'a plus soif » (Ibid.) professe Pierre, faisant l'apologie de ce désir insatiable. L'homme possède en lui une bouche « qui ne cesse de boire » (II, 645).

4. Les utopies architecturales

L'eau intérieure, si elle lie l'homme à Dieu, permet également de lier les hommes entre eux, et de passer de la représentation de la foi individuelle à celle de la ferveur collective. Dans la première version, Anne part de Combernon en manifestant dans un premier temps le désir de voir la mer. Dans la seconde, il la traverse. La mer est une représentation du royaume des cieux, elle est pour Anne « semblable à la substance même du ciel » (II, 645). A cette eau, Pierre de Craon oppose « une autre eau », une « eau nouvelle », symbole du lien entre tous les hommes, cette « humidité secrète par quoi / Toutes les âmes des hommes / Adhèrent [...] » (Ibid.). S'ensuit une comparaison entre l'eau et les âmes humaines, où l'une « ne change point de nature et ne cesse point d'obéir au soleil », et les autres :

[...] chacune libre et différente, tirent
D'un principe commun dont elles se servent pour être ce qu'elles sont,
Leur jus intérieur. (Ibid.)

L'eau est l'élément qui permet de faire le lien non seulement entre Dieu et les hommes, entre les hommes eux-mêmes, mais également entre les hommes et la création, entre le microcosme et le macrocosme : « Comme le sang circule en nous, le battement de l'eau emplit tout le vaste corps de la nature / Pour une même fonction », à la fois « médiatrice » et « constructrice » (II, 646). L'eau est passage, communication, mais également principe de création. La métaphore de l'eau aboutit à l'évocation dans les deux versions des pièces de lieux alternatifs, qui permettent de matérialiser le lien

refondé entre les hommes entre eux et avec Dieu. Contrairement à *Tête d'Or* et comme *La Ville*, la *Jeune Fille Violaine* se termine sur la nécessité d'un lieu à fonder ou refonder, et non sur l'indétermination d'un espace immense, métaphorique d'un désir sans objet. La présence de l'eau permet de ne pas occulter la dynamique du désir mais de la sublimer dans la fondation d'une Église nouvelle qui prend en compte le caractère passionné de l'homme. Plutôt que de le réprimer, Claudel le sublime en en faisant l'élément fondateur de la nouvelle Église.

Les deux versions de la pièce se terminent sur l'évocation d'un ailleurs, qui change néanmoins de nature entre la première et la seconde version. A la fin de la première version, Anne Vercors évoque son voyage à Rome, qu'il a décidé d'entreprendre à la suite d'un songe dans lequel Saint Michel l'enjoignait d'aller rendre visite au « Vieillard » (I, 559-560), c'est-à-dire au Pape. Cité entièrement dévolue au culte, la Rome évoquée n'est pas sans rappeler la cité de « Considérations sur la cité »¹⁶⁰ dans *Connaissance de l'Est* :

O Rome ! O
Capitale de la paix ! O cité terrestre ! La ville est sainte,
Etant bâtie
Tout entière sur les os des martyrs.
Il y a des rues, mais je n'ai vu que des églises.
Chacune est comme un État de prières, et c'est comme un Sénat de maisons !
Saint-Jean-de-Latran ! Sainte-Marie-Majeure !
Mais une se tient au milieu. Là réside
L'autorité et le nom même de l'autel ; elle demeure, bâtie sur la pierre
solide. (I, 560-61)

La ville est placée sous le signe du sacrifice qui préside à l'ensemble de la pièce. Pouvoir spirituel et pouvoir temporel ne sont pas dissociés, les églises étant chacune un « État de prières » ou « Sénat de maisons ». La mention de l'église Saint Pierre et de l'apôtre qui lui donna son nom et fonda l'Église, convoque l'image du bâtisseur d'église qui sera développée dans la seconde version au détriment de l'alternative géographique. La Rome évoquée en 1892 dans cette première version de *La Jeune Fille Violaine* est une première esquisse de la ville idéale dont les fondations sont jetées en 1893 à la fin de *La Ville*. La ville est représentée comme entièrement dévolue au culte, et s'oppose à la cité contemporaine laïcisée.

Dans la seconde version, écrite en 1901, le voyage à Rome est remplacé par le voyage en Amérique. La fonction de ce voyage est dans un premier temps d'absenter le

¹⁶⁰ Claudel. *Connaissance de l'Est*. « Considérations sur la Cité ». Op. cit., p. 87-88.

père de Combernon, afin que tout s'accomplisse. Mais la terre d'Amérique est également la contre-utopie de Claudel. Si « la terre est bonne », les gens « ne savent pas cultiver » (II, 643). La terre américaine et sa société sont soumises au règne de la « mécanique » (II, 644). Tout marque la stérilité, par opposition avec l'opulence du paysage de Combernon. L'histoire des enfants de son frère signe définitivement le rejet de l'Amérique comme horizon d'attente. Comparés à du « grain pourri », ils sont incapables d'entrer dans la logique fécondante que la mort de Violaine a enclenchée. L'échec du voyage permet par contre de fonder l'utopie dans l'ici et maintenant et non plus dans un ailleurs, comme dans *La Sœur gardienne*. L'église de Pierre jette ses fondations dans la ville toute proche (II, 646) et permet d'actualiser le lien entre l'homme et son Dieu, d'en manifester l'idéal de co-présence que le christianisme a perdu en s'opposant aux univers primitifs mythiques, en absentant Dieu de la terre.

La description de l'église de Pierre de Craon propose une utopie architecturale qui reprend les grandes aspirations de Claudel à l'égard du culte catholique et de sa représentation. L'église est fondée sur un principe organique (II, 646), qui s'oppose à la vision mécanique de la société américaine, et partant de la société française contemporaine. Elle est conçue « à la façon d'un organe vivant et d'un engin que l'on combine », non point « comme un vaisseau vide et comme une vaine paroi », qui permet « l'assemblage » de tous les chrétiens, « assimilés dans l'unité d'un même corps mystique » (Ibid.). L'image de la soif est reprise par la métaphore des « deux bouches », dévolues à « l'adoration et [au] culte » (II, 651), qui fait le lien entre l'intériorité humaine et l'intérieur de l'église. Cette dernière est fondée organiquement sur le modèle du corps chrétien. L'ancienne église ne manifestait la présence de Dieu que lors des cultes, ce « quelque chose qui justifiât avec précision l'appel », « une action, le saint drame, la messe » (II, 647). Hors du culte, « dieu demeurait tout le jour caché » (Ibid.). L'église de Pierre cherche à rendre Dieu présent aux hommes « dans une perpétuelle montrance » (648). Dans un monde dans lequel « le peuple n'a plus de tête », « il faut lui donner un cœur » (Ibid.). L'homme moderne a besoin, contrairement à ses prédécesseurs, d'une « assistance plus continue » (Ibid.), parce qu'il est né dans un temps de doute. L'église de Pierre met en place un lien permanent entre l'homme et Dieu, pour que soit toujours présent à sa vue la cause de son désir. Où que l'on soit dans l'église, il est possible « d'envisager le centre sacré dans les flammes » (II, 649) qui brûlent perpétuellement. Le feu est et reste l'attribut de Dieu. S'il est toujours présent aux hommes, il ne subit ni vol, ni tentative d'intériorisation comme chez les héros

prométhéens. La manifestation interne du divin en l'homme est caractérisée par l'eau, à la fois dans l'homme d'un point de vue individuel, et tout autour de lui d'un point de vue collectif, créant l'image d'une gigantesque matrice divine. La foule est par deux fois désignée par l'élément aquatique, elle est « la foule liquide », « le bassin humain » (II, 649-50) qui constitue les fondations de l'église, dont une des nefs est creusée telle une « cavité laissée dans le calcaire natal / Par le départ de quelque grand fleuve » (II, 648). L'image de l'eau entraîne celle du germe et de la gestation. Le lieu dévolu au face-à-face entre l'homme et Dieu est comparé à un « ventre », un « œuf intérieur » (II, 649), tandis que le « cachot de la Pénitence » est comparé à une tombe, « telle que la terre / où la semence ensevelie attend la germination » (II, 650), symbole d'une mort qui n'a d'autre fonction que de ménager un passage entre le royaume terrestre et le royaume céleste. Les images de l'eau et du germe renvoient à la représentation de la Jérusalem Céleste dans l'Apocalypse. Le « fleuve d'eau vive, brillant comme du cristal, qui jaillissait du trône de Dieu et de l'agneau »¹⁶¹ coule « au milieu de la cité » et engendre « un arbre de vie produisant douze récoltes », qui donneront chaque mois « son fruit ». Toutes les images qui prennent en charge l'évocation de la grâce et de la foi sont ici synthétisées dans l'évocation de l'église. Les métaphores végétales, minérales et aquatiques placent l'église dans une représentation naturelle qui en fait une émanation de la création, dont Pierre dit s'être inspiré. Le dialogue final entre Pierre et Anne permet de rendre compte de cette dialectique entre le naturel et le spirituel, par l'opposition des figures de l'agriculteur et de l'architecte.

D'ingénieur, Pierre de Craon devient Architecte¹⁶². En mettant son art au service de la communauté humaine et de Dieu, prenant la nature pour maître, c'est-à-dire la création (II, 646), Pierre est une autre incarnation, pour le coup profondément catholique, de la figure de Prométhée sculpteur de l'âme humaine :

[...] sculpteur nouveau, vous sentez dans vos doigts
 Le tas humain comme une glaise vivante.
 Et, tout plein du bouillonnement de l'esprit, vous voudriez lui donner la
 figure de votre amour. (II, 652)

Le feu est remplacé par l'eau, et l'orgueil et la démesure par le sentiment de l'amour. S'ensuit un parallélisme entre le laboureur, qui donne à boire et à manger à l'homme et enseme la terre, et l'architecte, qui n'est pas « maçon » contrairement à sa fonction ordinaire, mais « semeur de semences » dans sa fonction ici symbolique. Pierre a planté

¹⁶¹ Apôtres, XXII, 1-2.

¹⁶² Il dépasse ainsi la figure de Besme dans *La Ville*, ingénieur de son état. Voir le point suivant.

« dans le milieu de la ville, dans le grouillant sol humain, [...] cette église comme une graine » (II, 653). La doctrine de Claudel apparaît à la fin de la pièce dans toute sa radicalité : « rien n'est fait pour l'homme, mais [...] l'homme est fait pour Cela qui l'a fait » (Ibid.). Claudel prend ici le contre-pied de la doctrine mise en exergue par Tête d'Or. Il ne s'agit pas pour l'homme de faire coïncider le monde avec son propre désir, mais avec le désir de Dieu, entendu à la fois comme dessein de Dieu, mais également comme désir que l'homme a de Dieu. Le divin reste profondément autre dans cette pièce, il est ce que l'homme désire, non comme une dimension intrinsèque de l'humanité, mais comme une dimension verticale du monde qui ne peut en aucun cas se résoudre en immanence. Il est alors possible de fonder un lieu, l'église de Pierre, qui prend la forme de ce désir et le réalise concrètement, alors que Tête d'Or restait dans l'impossibilité de donner forme à son désir.

C. Le « drame utopique »¹⁶³

Claudiel représente dans *La Ville* un processus révolutionnaire. Contrairement à *Tête d'Or* et à *La Jeune Fille Violaine*, cette pièce n'a pas pour héros un individu particulier, mais une constellation de personnages. Comme *La Jeune Fille Violaine*, *La Ville* débouche sur une réflexion collective sur la nécessité de fonder une collectivité, qui ajoute à la dimension liturgique de l'église de Pierre une dimension civique et politique. Une fois la ville détruite, une fois fait table rase de la société contemporaine représentée dans toutes ses contradictions et ses faiblesses, notamment par la figure ambivalente de Prométhée éclaté entre plusieurs personnages, la pièce propose une alternative à la cité contemporaine. Le religieux est remis au cœur du politique. La révolte prométhéenne se résout par un retour à l'ordre religieux qui apparaît comme « l'autorité légitime », répondant aux aspirations de Claudel qui prend le parti de « tous les Jupiter contre tous les Prométhée »¹⁶⁴. Si « catholique veut dire universel »¹⁶⁵, le retour à l'ordre des choses dans le giron de l'Église apparaît alors non pas tant comme une solution idéologique pour Claudel, que comme la constitution d'un modèle universalisable dont la particularité est de remettre Dieu au cœur de la cité.

¹⁶³ Flood. *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel*. Op. cit., p. 50.

¹⁶⁴ Lettre à Élémer Bourges, 23 juillet 1905.

¹⁶⁵ Paul Claudel. « Religion et poésie ». In: *Oeuvres en prose*. Jacques Petit, Charles Galpérine, et al. (éd.). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965. [1927]. P. 58-65. P. 58.

1. Les figures prométhéennes

La figure de Prométhée est distribuée dans cette pièce entre plusieurs personnages, qui portent chacun des myèmes différents. L'extrême polyphonie de l'œuvre, qui se caractérisait dans la première version par le foisonnement des personnages, est portée dans la seconde version par l'éclatement de la figure mythique. Cet éclatement permet de rendre compte de l'infléchissement que les avatars de la figure prométhéenne subit en cette fin de siècle, qui traduit les contradictions sociales du moment. Si pour Louis Marin « le mythe est un récit formulant structurellement la solution d'une contradiction sociale fondamentale »¹⁶⁶, l'éclatement du mythe prométhéen entre différents personnages permet de mettre en lumière ces contradictions.

« *La passion de la liberté* »¹⁶⁷

La figure du Titan révolté est prise en charge par Avare, mu par la volonté de changement et le désir de liberté. En ce sens, Avare est l'héritier direct de Tête d'Or : « Le conquérant partage avec l'anarchiste une même horreur de l'asservissement social » et la volonté forcenée de se délivrer de la « tyrannie de ses semblables »¹⁶⁸. Dans la première version, refusant d'être un rouage dans la société, d'être « la dent d'une roue » ou d'« être manié comme une pelle », il jure de se « rendre libre » (I, 309)¹⁶⁹. Dans la seconde version, son acte révolutionnaire est motivé différemment. S'adressant à Lâla, il met en avant son individualité et le droit de se conduire seul, sans l'avis d'autrui :

O Lâla, je n'ai pas engagé une entreprise médiocre !
M'étant envisagé moi-même, voyant mon corps, voyant cette volonté forte,
patiente et docile,
Je n'ai point considéré que la direction manquât et qu'il me fût nécessaire de
trouver en autrui le principe de l'acte.
[...]
Chaque homme en lui recèle, plus caché, un oracle plus véridique :
Sur le fondement de notre nature réside la proposition de l'esprit.

¹⁶⁶ Marin. *Utopiques: jeux d'espaces*. Op. cit., p. 297.

¹⁶⁷ Domenach. *Le Retour du tragique*. Op. cit., p. 37.

¹⁶⁸ Cité in Lioure. *Tête d'Or de Paul Claudel, introduction, inédits, variantes et notes*. Op. cit., p. 30.

¹⁶⁹ Comme dans *La Jeune Fille Violaine*, nous mènerons une étude conjointe des deux versions de la pièce et adopterons le même système de référence.

Et chez la plupart des hommes, vaincu par le sommeil et le songe, il n'élève qu'un soupir bas et une voix inefficace.
 Mais en moi, comme la femme qui dans son cœur éprouve la commotion de l'enfant mâle, vit
 La parole qui a l'oreille pour langue, et cela, comme un captif,
 Avec propriété réclame l'action et la liberté ;
 Tellement qu'il ne souffre ni en moi le partage ni au dehors l'obstacle inerte et brut. (I, 453)

Avare décide, comme Tête d'Or, d'écouter cet « oracle plus véridique », de secouer « le sommeil et le songe » pour entrer dans l'action. Il est celui qui révèle l'homme à l'homme et lui fait part de sa grandeur et de son autonomie. Personnage entier, Avare refuse toute limitation de son être par « autrui » et trouve la source de son action en lui-même. Il est le principe de révolution et disparaît quand le processus est terminé, refusant tout commerce « avec rien de ce qui est humain ». A l'instar de Phosphoros et de Tête d'Or, il cherche à éveiller le feu divin, l'étincelle de liberté en chaque individu : « j'ai délivré le feu intérieur » (II, 473). Homme de la rupture, il brise la continuité historique par le principe de révolution afin de préparer l'avènement de l'homme libre et neuf.

Cette dimension titanesque de l'homme, animé du désir de changer le monde et de renaître plus grand, est critiquée à l'intérieur même de l'œuvre par Cœuvre, qui pense la révolution en terme de disharmonie :

Mais comment, vous autres,
 Avez-vous si peu le sentiment de la musique pour pousser de vous-mêmes un cri hors de la mesure et de l'accord ?
 Et quelle est l'impudence et l'audace, n'ayant point la charge principale, de toucher à rien
 Qui a ceci de sacré qu'il existe, et cette folie
 De penser que vous pourrez édifier une maison meilleure, maniant les âmes d'hommes comme des briques
 Et comme des poutres dont on a calculé la portée et la résistance ? (II, 464)

La volonté de rupture et de régénération radicale qui présidait jusqu'à présent aux actions des figures héroïques est ici immédiatement condamnée comme vaine. Prométhée apparaît non plus comme un génial sculpteur, mais comme le maçon impuissant d'une société qui veut s'édifier sur de nouveaux fondements sans prendre le temps d'éduquer l'homme. On retrouve dans la bouche de Cœuvre la critique hégélienne du processus révolutionnaire. Dans les *Principes de la philosophie du droit*, Hegel fustige le désir exacerbé de liberté qui est devenu pour lui une « liberté du vide ». Ce qu'il dit de ce processus qui tourne à vide s'applique fort bien aux figures de Tête d'Or et d'Avare :

Si elle se tourne vers la réalité, c'est, en politique comme en religion, le fanatisme de la destruction de tout ordre social existant et l'excommunication de tout individu suspect de vouloir un ordre, c'est l'anéantissement de toute organisation voulant se faire jour. Ce n'est qu'en détruisant que cette volonté négative a le sentiment de son existence. Elle pense qu'elle veut un état positif, par exemple l'état de l'égalité universelle ou de la vie religieuse universelle, mais en fait elle n'en veut pas la réalité positive, car celle-ci introduit aussitôt un ordre quelconque, une détermination singulière, aussi bien des institutions que des individus, alors que c'est en niant cette spécification et cette détermination objective que précisément la liberté négative devient conscience de soi. Ainsi, ce qu'elle croit vouloir ne peut qu'être une représentation abstraite, et sa réalisation, une furie de destruction¹⁷⁰.

Le principe révolutionnaire incarné par Avare est mené par la « passion de la liberté », qui interdit l'instauration d'un ordre quelconque. La « liberté négative » d'Avare mène, comme celle de Tête d'Or, à la conscience de soi, sans pour autant aboutir à une construction collective. Avare ne constitue pas un modèle et achève en quelque sorte ce que Tête d'Or avait entrepris, en évacuant par son départ cette tentation de l'« utopie négative ».

« La malédiction des rêves » ou la fin de la suprématie scientifique (II, 468)

A cette première incarnation du Titan s'en ajoute une seconde qui vient de l'infléchissement romantique du mythe. Le Titan romantique incarne l'optimisme scientifique du milieu du siècle et la maîtrise du monde par l'homme. La science prend alors le rôle d'« anti-providence, l'instrument du progrès moral de l'homme »¹⁷¹. Si l'homme est délivré de la servitude et des soucis matériels par la machine, il peut se consacrer entièrement à l'exercice de sa morale et de sa liberté. Cette représentation particulière de Prométhée est prise en charge dans la pièce par la figure du savant.

Dans la première version, c'est Lambert de Besme qui détient le savoir : « la contenance, la barbe, le feu de l'œil décèlent Saturne, patron des ingénieurs et des lieux plantés d'arbres » (I, 312). La science fait du savant un véritable Dieu, ce qui justifie son interprétation comme anti ou contre-providence : « C'est ainsi que j'ai été fait un dieu » (I, 313). Dans la seconde version, le personnage de Lambert se scinde de manière significative en deux figures fraternelles, Lambert et Isidore. Lambert est le représentant de la classe politique dominante, il est « ce puissant politique », « ce chef des

¹⁷⁰ Cité in Domenach. *Le Retour du tragique*. Op. cit., p. 99.

¹⁷¹ Cerny, *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale*. Cité in Trousson. *Le Mythe de Prométhée dans la littérature européenne*. Op. cit., p. 468.

hommes », « ce pasteur de cités » qu'Avare accable de son mépris (II, 420). Isidore est « savant dans les choses de la matière » (II, 427). Dans le portrait qu'en dresse Cœuvre, il est à la fois Saturne, comme dans la première version, mais il est aussi qualifié de « Nouveau Prométhée, profond mime », capable de pénétrer « en les imitant les mouvements les plus secrets de la nature », afin de les faire « servir aux usages humains » (II, 429). La dimension titanesque de la science est accentuée par le pouvoir quasi cosmique du savant :

Nul doute qu'un jour tu ne mettes les planètes au travail comme les mules,
Que tu n'ajustes des turbines au coup de l'Océan, que tu n'utilises la poussée
de la sève et la répercussion de la lumière
Pour moudre notre grain et tisser notre chemise. (Ibid.)

Isidore est la « roue motrice » de la ville et c'est dans sa pensée que « toute la Ville / Trouve le principe de son activité et de sa vie » (Ibid.).

Mais le personnage d'Isidore condense également tout ce que le XIX^e siècle finissant soulève d'interrogations au regard de la science, de son pouvoir et de ses bienfaits. Le premier argument qui transforme la confiance romantique en soupçon d'imposture est la soumission de la science à l'idéologie capitaliste, que la scission du personnage en deux frères, entre la première et la deuxième version, incarne. Aux lendemains de la révolte, à l'acte II, Isidore vient demander à Avare pourquoi le peuple refuse de travailler. La description évoquant l'évolution de l'humanité et des rapports humains fait de la science et du progrès le fondement du capitalisme et la cause du déséquilibre social, par le détournement de la notion « d'échange » (II, 458) dont Besme fait le but de tout travail. Avare montre à quel point le capitalisme a provoqué un bouleversement dans l'exploitation naturelle du monde par l'homme. Au tableau de l'homme paysan ou artisan, maîtrisant et ses outils et sa production, il oppose le tableau du capitalisme :

C'est alors que vous êtes venus.
Et au laboureur qui attendait son pain de la pluie et du soleil, à l'artisan
Qui, pareil à l'anxieuse araignée, guettait la proie précaire,
D'une part vous offriez la sécurité du salaire,
D'autre part une poignée de sous ne donnait plus le choix seulement entre un
marchand et l'autre,
Mais la pièce ronde que vous mettiez dans la main conférait
Un droit sur le monde entier ;
Et, le vaste monde étant mis en loterie, vous délivriez un billet.
Et c'est ainsi que vous procurâtes
Le travail dont vous aviez besoin, formant ces villes. (Ibid.)

L'échange est ici faussé par l'apparition du salaire et du statut d'employé ou d'ouvrier, qui met en esclavage une partie de l'humanité. Lambert, figure lasse du pouvoir politique dépassé par la masse, fait aux côtés d'Avare le procès de la science. Il demande aux nantis, qui possèdent « la terre comme un pain », qui tiennent dans leur « main fermée l'or qui paye et qui achète » (II, 459), de considérer la masse laborieuse qui travaille pour eux, c'est-à-dire le peuple, autrement que comme une force de travail, le rouage d'un mécanisme de production :

Voici les corps qui entrent par régiments par les portes des usines, cependant que la sirène mugit ; vois les pauvres, vois les femmes et les enfants, compte le bétail,

Compte les têtes sans nom et sans honneur qui naissent, vivent et meurent comme dans un perpétuel Décembre,

Dans la misère, dans l'ignorance, dans le vice et dans la servitude ;

Et flaire : cependant cela vit ! (II, 459)

Ainsi, la science, qui devrait être le flambeau porté au devant de l'humanité pour le bien de tous, finit par n'être plus que l'outil des exploitants. La figure du Prométhée savant est ainsi associée à la domination économique :

Les anciens dieux avaient soumis à l'homme les animaux.

Mais toi, comme un meunier qui attache le cours d'un fleuve à son moulin,

Tu as captivé les forces élémentaires, à la pulsation même de la vie tu as adapté le « mouvement » de ta machine.

Et tu connais chaque chose dans son acte et dans son opération, par quoi, étant nécessaire, elle est.

Or, regarde cette ville, car c'est toi qui l'as faite et c'est pour toi, ô riche, qu'elle est faite,

Afin que tu sois délivré de la peine de travailler et que comme un homme dans la maison qu'il a construite pour y jouir de son bien

Tu entres en possession de toi-même. (II, 440)

A cette première déviance de la science succède une autre critique, transcription dramatique de sa faillite. La science ne permet pas de tout savoir pour maîtriser l'ensemble du monde, et à la promesse de tenir le monde dans ses mains répond l'impuissance de l'homme à connaître la mesure de sa lumière :

Plût au ciel que je ne fusse pas né !

Ou que je n'eusse pas reçu ce don fatal de la vision

Par quoi je tiens au milieu de la nuit sans mesure et sans dimensions ma propre lumière ! (II, 431)

s'écrie Isidore de Besme. L'homme est incapable ne serait-ce que de mesurer sa propre grandeur, d'avoir conscience de la place qu'il peut occuper dans le monde. C'est encore une fois comme dans *Tête d'Or* la mort, « le mal de la mort, la connaissance de la

mort » (II, 431), qui limite les actions humaines et oppose à toutes les lumières de la science et tous les pouvoirs de l'homme son cours inéluctable.

La conscience que « rien n'est » (II, 440) oppose alors à l'optimisme scientifique de maîtrise l'angoisse du néant. Lorsque la ville est détruite à la fin de l'acte II, Isidore pleure. Ses larmes le renvoient alors à ce qu'il ne peut contrôler, à ce qu'il n'a pu maîtriser. C'est un véritable problème d'éthique scientifique que pose le savant au seuil de sa mort :

Par la connaissance je me suis placé hors de la connaissance ;
par l'intelligence je suis hors de la compréhension des hommes. (II, 467)

Comment concilier progrès de la science et prise en considération de l'ensemble de l'humanité ? Le savant finit non seulement par accepter l'ignorance mais par la découvrir sous la science même¹⁷². La science est certes le moyen de « soulager l'homme du faix servile », mais aussi de livrer ce dernier à « la malédiction des rêves » de liberté et de toute-puissance (II, 468). Cependant :

Toute ma vie je me suis occupé de relier les causes aux causes, mais ma pensée n'était point satisfaite.
Et voici quelques mois seulement que je fis cette découverte
Qu'il est convenable sans doute que je meure pour ne pas consommer :
J'ai retrouvé l'Ignorance ! O Cœur, bien que ton esprit soit grand, poète,
Je ne sais si tu pourras porter ce que je vais dire : il est une science sous la science, et nous l'appellerons Ignorance.
[...]
Toutes choses sont inexplicables. Et qu'est-ce que cette faim qui dévore l'esprit de savoir
que l'appétit d'épuiser cela qui n'est pas essentiel ? (Ibid.)

Au rôle de Prométhée, Isidore emprunte les caractéristiques de libérateur, soulageant l'homme par la technique. Glissant vers le Faust, il en prend l'insatisfaction et l'insatiable soif de savoir. Cependant, la découverte de cette « science sous la science »

¹⁷² Dans *Lilith*, Adam dit exactement la même chose lorsqu'il sort du paradis terrestre :

« J'éprouve une extrême inquiétude : la Science m'opprime, l'Ignorance, en me quittant, a laissé dans ma tête un vide profond comme un précipice. Je sais... Que sais-je ? ... Je sais que je ne sais rien. » (57)

L'anathème de Dieu à l'encontre du couple originel qui vient de goûter à l'arbre de science rend compte de la servitude à laquelle les hommes se sont assujettis en réclamant cette science :

« Vous étiez ignorants, devenez stupides ; vous étiez les maîtres de la restreinte réalité que vous pouviez supporter, soyez les esclaves de votre science. La science est positive, elle est courte. Ah ! vous avez voulu savoir ! Que savez-vous ? Que le monde est mauvais. Je vous l'avais caché, par pitié ! »
« Sortez de ce paradis et prenez possession de la terre. » (62)

Voir Gourmont. *Lilith*. Op. cit.

C'est exactement l'idée qui était développée dans le premier acte de *Tête d'Or*, qui se retrouve ici, dans *La Ville*, explicitée.

qui est « Ignorance », valorisée par la capitale et presque érigée en nom propre par l'absence d'article, renvoie à la présence de quelque chose qui ne s'apparente pas à un savoir, mais bien à son inverse, quelque chose de l'ordre de l'impensable, de l'insaisissable par la raison. Il n'est pas interdit de rapprocher Ignorance du Dieu chrétien, dont les caractéristiques sont de se dérober à la raison et de ne se manifester qu'à travers le désir que l'homme en a. La conception de la divinité d'Isidore, ou du moins de cette chose qui échappe à la raison, est, comme dans *La Jeune Fille Violaine*, révélée par le désir. Le symbole de cette ignorance retrouvée est le saphir que Besme donne à Cœuvre, « goutte de nuit abstraite, prunelle de la primordiale cécité » (II, 469), qui réapparaîtra au doigt d'Ivors à la fin de l'acte, à côté de l'anneau de l'Évêque. Isidore ouvre une brèche dans l'optimisme scientifique traditionnellement porté par la figure prométhéenne, et permet le retour du religieux.

2. L'utopie urbaine

La Ville est peut-être la seule pièce de notre corpus qui propose véritablement une alternative de l'ordre de l'utopie à la société contemporaine. Le travail d'abstraction qui s'opère entre la première et la seconde version est du même ordre que le travail de mythification dont Tête d'Or était l'objet. En plus de la réduction significative du personnel dramatique qui synthétise les figures emblématiques, le passage d'une localisation géographique précise, Paris, à une localisation floue à caractère générique, la Ville, permet de faire de la révolte urbaine

un mythe universalisable, situé à une époque ou dans un lieu moderne non spécifiés qui met en scène des personnages qui fonctionnent plus comme des symboles que comme des individus fictifs présentant une psychologie et une biographie qui leur sont propres¹⁷³.

Alors que la première version de *La Ville* rappelle par sa localisation l'histoire récente et douloureuse de la Commune, la seconde version comporte peu de repères temporels. Rien ne nous est dit entre le premier et le deuxième acte. Seule la mention du fils de Lâla et de Cœuvre permet d'indiquer que du temps a passé (II, 454). Par contre, dans la première version, le dialogue entre les gens du peuple fait état de « ces derniers mois [qui] furent énervants », et du début de la grève générale « depuis huit jours » (I, 340). Tout concourt ainsi à faire de la seconde version de *La Ville* une modélisation de

¹⁷³ Flood. *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel*. Op. cit., p. 36.

l'univers urbain, une représentation de la société contemporaine afin d'en effectuer la transformation idéale. A partir de l'état initial détruit par le processus révolutionnaire, deux représentations utopiques de la ville se succèdent : la conception anarchiste se fonde sur l'absence d'autorité et la liberté individuelle ; la représentation théocratique consacre la restauration d'une autorité à la fois politique et spirituelle.

L'Arcadie anarchiste

Avant l'établissement de la cité théocratique s'exprime la tentation de fonder une ville répondant aux principes de l'Arcadie anarchiste représentée dans la pièce de Retté. Les deux versions de *La Ville* diffèrent dans leur manière de représenter l'horizon arcadien. Dans la première version, la situation sociale est bloquée par une grève générale. Non seulement la foule ne veut plus travailler, mais elle ne veut plus recevoir d'argent. Elle refuse les conditions de l'échange capitaliste, refus qui mène à la nécessité de fonder « une ville de pauvres ».

PASME. – [...]
Eh bien ! Nous ne voulons pas de votre argent ! Allez-vous-en, car nous vous repoussons de nous !
O hommes malheureux ! Allons ! chassons les riches d'ici et faisons une ville de pauvres !
Voilà ! ne le souffrons plus ! qu'il n'y ait plus de différence entre toi et moi, entre le tien et le mien !
Et que celui-là soit écrasé
Comme un maudit, qui osera dire : Moi, j'ai. (I, 357)

L'évocation de la suppression de la propriété renvoie à l'idéologie anarchiste. Les différences économiques sont la cause de tout le mal :

Mais, vivant ensemble, nous voulons vivre unanimement.
Il ne faut plus de riches, c'est là le mal !
Il ne faut plus d'argent, et nous le jetterons au vent comme de la sciure de bois. (I, 363)

Pasme effectue une distinction entre le « vivre ensemble » et le « vivre unanimement », qui souligne l'état de morcellement d'une société structurée par des rapports économiques déséquilibrés et la nécessité d'y remédier par la suppression de ces rapports :

Voilà, voilà
Le jour
Que notre servitude est finie, et nous vivrons tous comme des frères.

O peuple ! ô multitudes de frères ! voyez comme aux jours de spectacle public, ainsi que les hirondelles,
 Ils garnissent les murs et les toits, et les arbres, et les cheminées !
 S'il donne le contentement, ce n'est pas l'argent tout sec ! mais parce qu'il procure
 Le service de l'homme. Combien ne vaudra pas mieux son service libre !
 [...]
 Car qu'y a-t-il de meilleur que l'homme ? Il n'y a point de Dieu qui le vaille !
 C'est pourquoi fondons une ville pour l'homme,
 Et qu'elle soit appelée Action, Justice. (I, 363)

Cette organisation sociale est obligatoirement fondée sur la confiance en la valeur de l'homme, sur un humanisme sans faille qui ne souffre ni la présence de Dieu, ni l'artificialité des fêtes publiques. La première alternative à la ville réelle est « une ville pour l'homme », dont la fraternité ne devra rien à la facticité de célébrations surimposées, qu'elles soient civiques ou religieuses.

Dans la seconde version, Lâla, porteuse d'un idéal qui n'a pas encore de forme, est la première à formuler une alternative à la société en place. En refusant Lambert de Besme comme époux pour lui préférer Cœuvre, puis Avare, elle voue la ville à une rupture radicale et à la promesse d'un complet renouveau (II, 444). Lorsqu'à l'acte II elle revient vers Lambert pour le sortir de son isolement et de sa solitude, c'est aussi pour lui annoncer qu'« il n'y aura plus d'inégalité entre les hommes ». Cette constatation est suivie de la description d'une ville anarchiste dans laquelle « chacun prendra selon son besoin sa part », dans laquelle « il n'y aura point de lois » et où « chacun se fera lui-même sa loi » (II, 450). Lambert, figure déchue de l'homme de pouvoir, refuse cette ville qui « n'a point de lois et [où] chacun s'y mesure à sa place ». « Citoyen d'une ville plus ancienne » (II, 451), partisan de l'autorité, il n'a plus qu'à mourir silencieusement derrière les tombes du jardin de son frère.

Lâla expose alors à Cœuvre et Isidore son rêve urbain. C'est la maîtrise scientifique du monde par l'homme, « puisque nous avons pu asservir le feu et la foudre et les contraindre au travail », qui ouvre la possibilité de mettre en place un « accord total » entre les hommes (II, 463). La connaissance et la maîtrise des éléments accordées à l'homme est transférée dans le contrôle de l'« unité sociale »¹⁷⁴. La cité idéale dans la bouche de Lâla est construite selon un principe harmonique :

¹⁷⁴ Cet argumentaire est fondé sur l'idéologie révolutionnaire héritée de 1789, dont l'optimisme alla jusqu'à croire en la possibilité de maîtriser totalement la reconstruction sociale après la disparition des ordres.

Comme une note comporte la série sans fin de ses harmoniques, jusqu'aux deux termes de l'ouïe,
 Chaque homme, pour vivre toute son âme, appelle de multiples accords. Et,
 S'il n'est ordures ou boues dont la science ne sache tirer profit,
 Je pense qu'il n'est point d'être si vil et si infime
 Qu'il ne soit nécessaire à notre humanité.
 Que rien d'humain ne soit soustrait à notre jouissance ! Et que la loi soit
 trouvée par où
 Nul homme ne puisse se dérober à une harmonie invincible,
 Et que rien ne lui soit perdu en vain. Et telle est la ville que nous
 constituerons. (II, 462-63)

Chaque élément de la cité doit trouver une place, une fonction, dans le grand concert social. Chaque individu nécessaire au bon fonctionnement de la cité doit y trouver le bonheur. Le principe utopique marche ici pleinement dans sa perspective unanimiste. Le bonheur collectif rêvé par Lâla inclut de fait tous les hommes dans la recherche de cette harmonie collective. Son cri enthousiaste : « Que rien d'humain ne soit soustrait à notre jouissance ! », refuse toute exception au bonheur civique¹⁷⁵, forcément collectif. Ce dernier s'établit selon un principe naturel et harmonique. Lâla propose alors, dans cette nouvelle perspective, une redéfinition du terme d'échange qui perd ici ses caractéristiques capitalistes :

Telle est l'unité sociale, tel est le principe de l'échange.
 Comprends, ô Besme, quelle est la réalité de l'échange, et ne vous laissez
 point tromper par un signe.
 Comme l'or est le signe de la marchandise, la marchandise aussi est un
 signe.
 Du besoin qui l'appelle, de l'effort qui la crée,
 Et ce que tu nommes échange, je le nomme communion. (II, 463)

L'échange n'est plus d'ordre économique mais de l'ordre de l'organique au sein de la cité. Ainsi, « le signe ayant recouvré sa valeur, l'homme sera mis avec tous les hommes dans une relation immédiate » (II, 463). La ville anarchiste devient alors « la forme de l'humanité », au sein de laquelle l'homme, « ayant appris ses besoins, [...] n'en excèdera pas la mesure », et « dans une pure liberté, il restituera ce qu'il a pris l'équivalent » (Ibid.). La perversion de l'échange par le capitalisme et le règne de

¹⁷⁵ Cet unanimisme dans le bonheur constitue une des pierres d'achoppement de l'utopie. A trop vouloir le bonheur de tous dans une structuration sociale donnée, on finit par restreindre la liberté individuelle au nom du bonheur collectif. Trousson fait de l'utopie un principe à la fois « totalitaire et humaniste » (19), c'est-à-dire à la fois fondé sur une unanimité, voire sur une uniformité dans le pire des cas, et à la mesure de l'homme. Cette limite de l'utopie donnera lieu aux contre-utopies du XX^e siècle. Elle est à la source de la notion d'« utopie négative », ou « utopie à l'envers », qui développe une vision strictement individualiste du bonheur, érigeant l'excentricité et la contestation en valeur suprême. *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam constitue un exemple intéressant de cette forme d'utopie. Voir le chapitre IV de cette partie. Sur cette notion « d'utopie à l'envers » voir Antony. *Ressources sur l'utopie, sur les utopies libertaires et les utopies anarchistes*. Op. cit.

l'argent perturbe les relations entre les hommes. Si l'argent n'en est plus le moteur, alors les hommes seront capables d'un autre type d'échange, dont la justesse se traduit par sa mesure naturelle.

Mais le rêve de Lâla et d'Avare, dont elle est significativement devenue la compagne, se heurte à la réalité. Ecrite entièrement au futur dans l'acte II, la cité anarchiste ne se dit plus que sur le mode de l'échec à l'acte III. Son actualité est reléguée entre les deux actes, et s'en trouve passée sous silence. La cité anarchiste ne trouve ni l'espace ni le temps nécessaires à son développement, elle est reléguée dans un entre-deux non représenté qui en fait une étape plus que le but de la révolution urbaine. Au début de l'acte III, la constitution d'une société anarchiste après la destruction complète de l'ancienne ville n'a pas fonctionné, « la Ville humaine [...] s'est abîmée dans la consommation des rêves » :

THYRSÉE. - Tu l'as vu, Guérin ! Et comment, telle que la terre au premier jour de la Création, frémissant sous le souffle du Chaos,
A l'image d'une Cité, elle [l'humanité] voulut constituer le Bonheur !
[...]
Mais l'individu, une fois débridé, quelle portion sienne fut si large que celle du voisin ne lui parût meilleure ?
La modération de l'ordre a prévalu et l'autorité de la force. (II, 470-71)

L'humanité, en voulant créer sur les ruines de l'ancien monde une neuve société, a voulu se faire l'égale de Dieu, sans prendre conscience que les maux de Pandore étaient toujours parmi elle. L'échec de la cité anarchiste signe l'impossibilité pour l'homme de se conduire sans loi ni chef. « L'ignorance » (II, 471), cette fois-ci dénuée de sa majuscule, signe l'échec de la cité anarchiste. L'homme n'est pas assez savant pour exercer sa liberté en toute conscience et en toute harmonie. La cité de Lâla ne pourrait exister que peuplée de surhommes, de Tête d'Or ou de Phosphoros. D'où la tentation d'une cité à la grecque dans la première version, fondée sur une petite communauté d'hommes libres prenant appui sur une communauté d'esclaves : « Faisons une race d'hommes, et que tous les autres soient nos esclaves. » (I, 373), tentation également rejetée au profit d'un autre type de communauté.

L'échec de l'utopie anarchiste ne signe pas la fin de l'entreprise de rénovation sociale, ni ne discrédite le processus révolutionnaire, qui trouve une justification dans sa capacité à bouleverser littéralement l'ordre existant de la société contemporaine. Le discours de Guérin place la ville sous le signe du renouveau et de la renaissance. Tout ce qui était signe de culture, marque de la main de l'homme, est reconquis par la nature, en une espèce de floraison de « toutes choses nouvelles » :

Je salue l'immensité aérienne, je salue l'étendue illuminée !
 Je salue le frais matin, je salue le printemps qui fait toutes choses nouvelles.
 Le marronnier a fait crevé l'asphalte où il était enfermé,
 Et libre, nuptial, baigné des rosées de la nuit, il agite ses panaches de fleurs
 qui ont la couleur d'une chair d'enfant.
 L'eau et l'ardeur du ciel ont nettoyé les latrines et les théâtres.
 Et pour ces millions de cadavres d'hommes, de chiens et de chevaux,
 La flamme de l'incendie les a consumés, et pour ce qui restait de chair,
 La pluie de l'hiver et de l'automne, le soleil de Mai, de Juin, de Juillet,
 d'Août et de Septembre,
 L'ont détruit, et, selon le mouvement des planètes,
 Il s'est dissous aux éléments primitifs, laissant ces ossements
 Tels que des pierres sèches et saines parmi l'herbe abondante.
 Une eau claire et fraîche coule au fond des égouts ouverts, parmi les menthes
 et les renoncules. (II, 471-72)

Cette longue évocation fait de la destruction de la ville la condition nécessaire d'un
 renouveau qui atteint des dimensions cosmiques. Le processus de rupture effectué par
 l'impulsion révolutionnaire est ici poussé à son comble par l'effacement de toute trace
 de culture ou de civilisation. Le cycle des saisons, la course des planètes, les mentions
 de l'eau et du feu, tout concourt à faire de cette renaissance une véritable révolution non
 plus humaine mais cosmique. La troisième partie s'ouvre sur une atmosphère mythique,
 originelle et naturelle. L'ensemble du sédiment historique et culturel de la ville est rayé
 de la carte. Tout est prêt pour la mise en place de la seconde représentation utopique de
 la cité.

L'utopie catholique

L'échec de la société anarchiste a pour conséquence la restauration d'une
 autorité, à la fois politique et spirituelle :

Qu'avons-nous appris dans ces années de recherche et de tumulte,
 Sinon que le principe sacré du Gouvernement et le premier moteur
 Doit être soustrait au contrôle de ses mobiles et à la curiosité des mains
 ignorantes ;
 Et cherchant où le cacher nous n'avons point trouvé de retraite plus sourde
 Qu'un cœur d'homme, qui au-dessus de tous les hommes soit Un.
 Sois donc au-dessus de nous, Ivors, le Prince. (II, 475)

Au rêve anarchiste d'une communauté de Prométhée se substitue la prise de conscience
 de la nécessité d'un chef. Le gouvernement est confié à Ivors, le fils du poète, et non à
 Avare le révolutionnaire, que l'échec de l'entreprise anarchiste chasse de la ville. Avare
 est un pur principe de destruction, il ne peut être agent de reconstruction de la ville,

parce qu'il ne peut « sortir de l'épée » (II, 472). Incapable de se « rassasier » de la vision de la ville détruite, Avare n'oublie pas sa position de « proscrit » (Ibid.), d'exclu. Animé originellement de la « passion de la liberté », « seul [ce] désir subsiste » lorsqu'il quitte le théâtre. En ce sens, il est bien le digne héritier de Tête d'Or. Face à cette image du révolutionnaire, du révolté, se construit celle du dirigeant selon le cœur de Claudel, incarné par Ivors :

Je serai donc, si vous le voulez, au-dessus de vous, le Maître,
Non pas comme d'un bien mort ou d'un champ que l'on exploite,
Mais au-dessus d'hommes libres le maître qui ordonne, qui enseigne et qui
juge,
Avec une tendre sollicitude et une autorité irrécusable. (II, 476)

Ce n'est pas parce que l'autorité d'un seul est rétablie que la liberté est abandonnée. Refusant d'être un « pasteur de bêtes broutantes », il se veut, à l'instar de Tête d'Or, « un conducteur d'hommes » (II, 477). Pas question de mener les hommes vers un hypothétique bonheur qu'ils recherchent comme une fin alors qu'il ne doit être guère plus qu'un moyen de parvenir à l'ordre. L'unanimisme de la première utopie est ici rejeté. A la logique énergétique de la figure du conquérant est substituée une figure paternelle et bienveillante.

Néanmoins, la fin de la société n'est pas non plus dans « la personne auguste du prince » (II, 477), parce qu'« aucune personne humaine, aucune chose causée » ne peut contenir sa fin en elle-même, ce que l'impasse de *Tête d'Or* illustre. L'individu est donc dépassé par un autre principe, que le gouvernement de l'homme doit prendre en compte. L'arrivée de Cœuvre, devenu Évêque entre l'acte II et l'acte III, permet « sur les débris de la cité des rêves », de venir « constituer la certitude » (II, 479). Dans la première version, Cœuvre n'existe pas. C'est un « étranger » (I, 388) qui interrompt la réflexion politique d'Ivors. Le principe de religion est donc représenté comme radicalement autre. L'altérité sacrée est ici rétablie et s'oppose à la divinisation de l'homme que l'optimisme scientifique avait développée.

Dans la seconde version, Ivors accueille avec tout le scepticisme du matérialiste le représentant de la spiritualité :

Toi aussi , t'en vas-tu nous promettre le « bonheur » ? Nous sommes las des promesses. Je veux la solidité de la certitude présente,
Ne fût-ce que de l'horizon que j'embrasse, de la main de mon compagnon que je saisis, de la terre que j'ai sous mes pieds. Ces ruines sont, du moins, des pierres. (II, 480)

Guidé par les préceptes de la raison, Ivors se refuse à « apprendre ce qu'[il] ne peut comprendre », à croire en quelque chose qui « échappe à l'investigation de [son] esprit » (II, 481). Dans la première version c'est par le miracle de sa disparition que « l'étranger » ébranle une première fois le raisonnement d'Ivors (I, 390), ainsi que les récits miraculeux des consacrés (I, 387 et suiv.). Dans la seconde version, Cœuvre avance toute une série d'arguments pour prouver à Ivors sceptique l'existence de Dieu, avant d'adopter la solution de la révélation, montrant par là que la foi ne se démontre ni ne se prouve.

Le premier argument est un argument d'autorité : « Il ne convient donc point de disputer avec le Maître, car je t'annonce qu'il est impitoyable, et inique, et sourd à la raison » (II, 481). Cette représentation de la divinité renvoie au Dieu de l'Ancien Testament, dont l'autorité repose sur la force et la cruauté, la vengeance et le châtement. En ce sens, Dieu se rapproche également de Jupiter, exerçant son autorité sur l'homme qui croit pouvoir vivre dans une sphère uniquement terrestre. Le second argument se fait sur le transfert de la symbolique du feu. Cœuvre décèle dans l'homme cette « semence ignée », cette « flamme inextinguible en laquelle tout entier / il se consomme en se consumant » (II, 482). Le feu, de symbole de l'affranchissement de l'humanité à l'égard de la divinité et des contraintes de la terre, devient le signe du lien qui unit le créateur et sa créature. Ce lien est caractérisé par l'élan d'amour, qui infléchit le Dieu de colère en Dieu de bonté.

Ivors oppose ensuite à Cœuvre la nécessité « d'administrer le présent » (Ibid.), sans s'occuper d'un hypothétique « bonheur absolu », d'un « ordre parfait » rejeté dans un au-delà à la fois spatial et temporel. « Que chacun donc mange en paix son propre pain ! » (II, 483), voilà résumée la formule du bonheur selon Ivors. Mais à l'évocation de la nourriture terrestre répond pour Cœuvre le besoin de nourriture céleste et surtout la nécessité de racheter l'homme du péché originel : « Or, comme le dit le Livre, nous savons / Que tout l'homme dans le premier homme a forligné à son principe » (II, 484). Par cette faute initiale, l'homme s'est séparé de Dieu, il s'y est « soustrait » par l'accès à la connaissance, et il se doit d'être « restitué », ou plutôt « substitué ». Cette image de la substitution engendre l'image du Dieu fait homme qui se substitue à l'image de l'homme fait Dieu véhiculée par le mythe de Prométhée. L'incarnation du Christ remplace et supprime les désirs de grandeur de l'homme, achevant de mettre à mal l'entreprise prométhéenne de l'humanité.

Ivors développe une vision étriquée de l'histoire. Seul le présent l'intéresse, et le passé est rejeté, par la révolution, dans l'inanité et le révolu. Il oppose à l'autorité des Écritures le refus du passé, de tout ce qui est antérieur au moment de la rupture révolutionnaire. Il entérine la notion de discontinuité historique, alors que Cœuvre répond par le principe de continuité, qui permet à la ville de sortir du cycle mythique et archaïque d'un temps cyclique, pour entrer dans l'histoire :

Ce que nous appelons l'histoire
N'est pas une succession d'images vaines, mais le développement, à mesure
que les choses sortant du temps cessent de lui appartenir
D'un ordre et d'une composition. (II, 484)

Paradoxalement, l'histoire ne peut se constituer que par une sortie du temps dans l'univers claudélien. Le temps linéaire est fondé par l'apparition d'un Dieu qui marque le début de l'histoire et de la linéarité historique. Seul le Dieu chrétien, parce qu'il assigne au temps une origine et un but, l'apocalypse et l'avènement de la Cité de Dieu sur terre, est capable de rendre compte de cette linéarité et d'offrir à l'humanité une direction.

Pour achever de convaincre Ivors, l'Évêque utilise la révélation du Christ et son sacrifice pour les hommes. Dans la première version, la thématique du miracle était matérialisée par l'apparition / disparition de l'étranger (I, 390) qui suscitait la réconciliation de la ville et l'adhésion de tous aux dogmes catholiques. Dans la seconde version, l'évocation du sacrifice suffit à toucher Ivors dont la conversion ne doit rien à la rationalité, à l'image de la conversion de son créateur en l'église de Notre-Dame (II, 486).

A partir de là s'opère une réécriture de l'histoire passée par la révélation. La révolution urbaine, à la lumière de la conversion, prend une tout autre dimension dans la bouche de Cœuvre :

O Dieu, accepte ces mains sanglantes ! accepte ces sacrificateurs !
Car ils ont fait une besogne qui t'est agréable, abattant la Bête qui était assise
entre les collines, la cité d'Hénoch, le monstre du Rêve horrible et laborieux,
L'hydre grouillante, la Ville vomisseuse de fumée ! Et maintenant à la place
du cri informe,
Voici la révélation de la parole proférée ; à la place des songes
La vérité, et la réalité de ce qui est. (II, 486)

La constitution d'une cité idéale régie par des principes catholiques ne peut se faire que sur les ruines de la société matérialiste et industrielle, dans une apocalypse de la nouvelle Babylone. Le « cri informe » de l'humanité constitue son élan primitif vers une

nouvelle liberté, le passage nécessaire par l'anarchie et la révolte, avant d'aboutir à la constitution d'une cité idéale, d'une « société nouvelle entre les hommes » (II, 487). Cette ville nouvelle prend toutes les caractéristiques d'une cité organique : « L'ensemble de tous les hommes est comparable à un homme unique » (Ibid.) ; « si la société est un corps, pour que déjà il vive, / il faut que déjà il soit complet avec tous ses organes » (II, 488), certains hommes seront « le cœur de l'église corporelle », d'autres en seront « comme les pieds diligents, et les mains, et comme les yeux qui cherchent et examinent, et comme la cervelle, et l'univers entier est la matière de leur industrie ». Le roi en constitue bien évidemment « le cœur placé dans le milieu des organes ». La vie sociale harmonieuse dans le giron de Dieu est le moyen pour l'homme de se restituer à son créateur :

Et de même la vie sociale n'est que le verset double de l'action de grâces ou hymne,
Par laquelle l'humanité absorbe son principe et en restitue l'image. (II, 489)

Dans la première version, le prêtre décide « d'édifier sans truelle : l'Attente » au cœur de la ville (I, 395), et Ivors est sacré « Roi de la Patience » (I, 413). Fondée sur les bases nouvelles d'un pouvoir temporel qui obéit aux commandements du spirituel, la ville n'est, dans une perspective chrétienne, qu'un lieu d'attente, un passage transitoire en attendant le royaume des cieux.

Dans la seconde version, c'est à Lâla, « reine de la Folie, Mère de ce peuple aberrant », « nymphe de la forêt humaine, prometteuse de la paix dans la nourriture » (II, 489), qu'il revient de conclure. Ivors, fils de l'anarchie et de la religion, impute à sa mère l'échec de l'utopie de la ville, dans laquelle il manquait la culture de l'effort et du travail. Mais pour Lâla, les hommes sont des « fous [qui] n'ont point compris » son message (Ibid.). La joie de Lâla est d'origine mystérieuse : « Nul ne connaît le secret de ma joie, ni eux, ni les autres, ni vous-mêmes » (Ibid.). Elle représente « cet élément élusif, cet élément insaisissable qui est la Grâce »¹⁷⁶ :

Je suis la promesse qui ne peut être tenue et ma grâce consiste en cela même
Je suis la douceur de ce qui est avec le regret de ce qui n'est pas.
Je suis la vérité avec le visage de l'erreur, et qui m'aime n'a point de souci
de démêler l'une de l'autre.
Qui m'entend est guéri du repos pour toujours et de la pensée qu'il l'a
trouvé.
Qui voit mes yeux ne chérira plus un autre visage et que fera-t-il si je
souris ?

¹⁷⁶ Claudel. *Mémoires improvisés (quarante et un entretiens avec Jean Amrouche)*. Op. cit., p. 88.

Qui a commencé de me suivre ne saurait plus s'arrêter. (II, 490)

L'exaltation de la grâce à la fin du texte met en avant la valeur de l'élection divine et achève de discréditer toute tentative pour l'homme d'exercer sa volonté pour transformer le monde. La grâce concilie la liberté chère à Claudel et une certaine logique providentielle sans laquelle le catholicisme n'existe pas. A côté de l'image rigoureuse du dogme catholique, incarné par Cœuvre comparé à « un lion qui va vers le gué et [...] un grand cheval attelé au char de Jupiter » (II, 490), la grâce est l'élément incontrôlable de la foi, « comme un oiseau que l'on entend sans le voir » et dont « chacun se plaît à attacher son sens à [sa] mélodie » (Ibid.).

Si l'on considère Lâla comme une incarnation de la Grâce, le refus qu'elle oppose à Besme dans la première partie de la pièce prend une signification intéressante. Besme soumet son retour au politique à la décision de Lâla. Si elle accepte d'être sa femme, alors Besme reprend le pouvoir :

C'est ainsi que je vous sauverai et que je maintiendrai l'État.
C'est pourquoi regardez cette femme et tournez-vous vers elle, car elle a tout
votre sort entre ses mains.
Réponds, jeune fille : veux-tu, ou non, être ma femme ?
Car si elle veut de moi, je vis, et je ferai mon œuvre et mon travail ; et si
Elle me rejette, mon nom n'est plus entre les hommes. (II, 444)

Lâla, on le sait, préfère Cœuvre à Besme. Ainsi, la grâce est donnée au poète plutôt qu'à l'homme politique, parce que l'homme politique décide de ne s'occuper que du contemporain : « l'heure présente seule est à moi, et je n'ai souci de voir plus loin » (II, 443). Parce que Besme en est resté à une conception restreinte de l'histoire, la grâce lui est refusée, alors même qu'elle est accordée au poète. Lâla partage le mot de la fin avec Ivors. Dans cet univers normé par la loi de Dieu réinscrite « dans le milieu de la Ville » (II, 490), à la nécessité de restaurer le lien entre autorité religieuse et autorité politique, Claudel ajoute le grand mystère de la foi individuelle, dont chacun peut ou non être frappé.

Lorsque Flood analyse la pensée politique de Claudel, il consacre une large part de son étude à *La Ville* qu'il qualifie de « drame utopique, même si la conception de vie collective exposée à l'acte III ne laisse pas transparaître l'espoir, ni même le caractère désirable d'une existence sans douleur ni souffrance »¹⁷⁷. Il n'y a pas, comme dans le souhait de Lâla, de volonté unanimiste dans l'utopie finale, puisqu'il appartient à

¹⁷⁷ Flood. *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel*. Op. cit., p. 50.

chaque homme de trouver le chemin de la foi. Cependant, malgré cela, Flood fait de *La Ville* un drame utopique,

[...] non seulement parce que Cœuvre présente de manière triomphante une image exaltée de la communauté après avoir converti les anciens révolutionnaires, mais aussi parce qu'une doctrine religieuse est utilisée afin de justifier la suppression des complexités créatrices divisant une société moderne pour transformer cette dernière, poétiquement, en un corps uni, sacralisé, régi par une dyade idéaliste de l'autorité temporelle et spirituelle. La conception se soutient en spécifiant aussi peu que possible l'organisation ou la pratique, si bien que le dépassement synthétique des oppositions peut demeurer très abstrait ou symbolique¹⁷⁸.

Flood voit dans *La Ville* une utopie parce qu'elle met en place une communauté transformée par un processus révolutionnaire qui symbolise la rupture spatio-temporelle nécessaire à l'élaboration de celle-ci, mais également parce qu'elle débouche sur une réduction des contradictions de la cité contemporaine par l'intervention de la doctrine religieuse, qui n'est pas une nouveauté, mais un retour à quelque chose qui s'est perdu. L'union au sein de la théocratie des pouvoirs spirituels et temporels permet de faire de la cité un grand corps unique, uni dans l'adoration de Dieu. Utopique enfin parce que la pièce s'arrête là où la cité commence à vivre, sans confronter celle-ci avec la réalité du monde contemporain.

D. « L'assistance multiple » : fonction civique et liturgique du théâtre claudélien

La représentation du collectif sur la scène claudélienne met en place une double dynamique théâtrale. Critique, elle permet de saper les fondements d'une collectivité en mal de cohérence et de puissance et s'appuie sur une concession faite au réalisme de la part de l'auteur. Projective, elle instaure une dynamique qui appelle la constitution d'une collectivité unie autour d'une même croyance, que le théâtre a pour mission de représenter.

¹⁷⁸ Ibid.

1. La concession au réalisme

Dans *Tête d'Or* et dans *La Ville*, la représentation du collectif apparaît comme une concession au réalisme, qui sert de point d'appui à la critique de la société contemporaine.

Lorsque la foule apparaît sur la scène dans la deuxième version de *Tête d'Or*, les premières paroles proférées semblent captées de la réalité. Le brouhaha qui précède la confrontation entre la foule et le héros est écrit en un style syncopé dans le but de produire un effet de réel :

LE TRIBUN DU PEUPLE, *parlant et riant aux éclats*. – Eh, bien, oui, c'est moi, me voilà ! – Bonjour, mon vieux ! – Hé ? – Bonjour ! – Emballés, empaquetés ! C'est comme ça que nous travaillons ! Oh ! oh ! oh ! – Belle dame ? – Bonjour ! – Oui, monsieur ! Ne me mangez pas, il y en a pour tout le monde ! Ouf ! – Bonjour ! – Faites-moi de la place, je ne suis pas petit !

L'OPPOSANT, *dans un groupe, fiévreusement*. – Cochon !

Va ! va ! va ! mon bon ! Jouis de ton bon moment ! Hum ! Nous verrons, nous verrons !

(il se frotte les mains)

Qu'a-t-il fait avec la caisse des fournitures ? Et l'histoire des fusils automatiques ? Je l'attaquerai devant l'Assemblée, nous verrons !

Regardez-le comme il se fait peloter ! Regardez-le comme il se prélassé au milieu de ces biques ! (II, 229)

La portée satirique de ce passage ne fait qu'ajouter à cette représentation réaliste. Le procédé est utilisé jusqu'à ce que la présence du héros soit notifiée par la foule, et que le dialogue s'engage entre le héros et les représentants du peuple.

Dans la première version de *La Ville*, les personnages sont beaucoup plus nombreux que dans la seconde version. Outre les 29 personnages nommés, contre 8 dans la seconde version, sont présents un certain nombre de groupes sociaux représentatifs de toutes les classes, « maçons, ouvriers, bourgeois, officiers », ainsi que l'ensemble du genre humain, « enfants, hommes, femmes » (I, 305 ; 417). Rappelons que la pièce est censée se dérouler à Paris, ce qui ne fait qu'ajouter à cette tentative de brosser le tableau de la réalité sociale. La continuité entre l'espace réel et l'espace scénique est indiquée par le fait que la pièce s'ouvre sur une conversation entre 11 personnages qui semble avoir commencé avant la pièce :

A l'ouverture de la scène, ces divers personnages sont rassemblés en un seul groupe comme s'ils conversaient ; puis ils se tournent et se séparent lentement par deux ou trois. (I, 305)

Ce procédé donne au groupe présent sur la scène une existence en dehors de la chronologie de la pièce, dans le monde réel. Cet effet de réel est accentué par le fait que la conversation se poursuit « sans qu'on l'entende », se fait « à voix basse » et s'entremêle (I, 306-7), avant l'entrée en scène de deux premiers personnages plus clairement identifiés, Besme et Avare. Besme souligne lui-même cette concession au réalisme, en refusant l'idéalisme au profit du spectacle de la réalité :

BESME. - Je ne parle pas de chairs vaguant dans la caverne de l'esprit !
Ce lieu même, l'heure même !
Je vois
L'immonde Pauvre aux cheveux verts ; et le gras jeune riche,
Et le bourgeois dont, comme l'escargot, les excréments ne sont pas montrés.
C'est le carnaval qu'ils mènent ; ou quel chœur exercent-ils ? (I, 314)

La Ville ne peut, par son univers mythique et son réseau symbolique, être classée dans les pièces réalistes. Elle constitue néanmoins l'exemple le plus probant de ce carrefour des genres, qui permet de nuancer la traditionnelle opposition entre symbolisme et réalisme. Besme refuse de tenir un discours de type idéaliste, que la mention de la caverne induit, pour s'intéresser à l'ici et maintenant de la réalité. Cependant, la description des personnages, pourtant introduite par le témoignage de l'œil, se fait sur un mode métaphorique qui annonce une esthétique différente du réalisme. Le dernier vers annonce tout l'enjeu de la pièce. La mention du « carnaval » fait de la vie terrestre un lieu de transition et de mascarade, aux relents insupportables « de l'inanité » (I, 315) de toute action. Mais cette multitude offerte au regard appelle également la mention d'un « chœur », dont la nature reste à définir. Ainsi, à la vaine assemblée des hommes sans Dieu de la première partie répondra l'assemblée liturgique de la dernière.

Le rapport entre le collectif et l'individuel est dans ces deux pièces inversé par rapport à la traditionnelle partition protagoniste / chœur¹⁷⁹. Ce n'est pas le chœur qui commente, observe, juge le héros, mais le héros qui critique la représentation du collectif. Au début de la deuxième version, Lambert et Avare sont placés en position de spectateurs face à la ville :

LAMBERT. – [...] C'est assez que nous soyons assis
Ici. Le ciel au-dessus de nous
Et la ville des hommes à nos pieds nous servent de spectacle. (II, 418)

¹⁷⁹ Cette inversion n'est cependant pas de la même nature que celle exercée par Verhaeren dans *Les Aubes*. Voir le premier chapitre de cette partie.

C'est finalement le héros qui, inversant les rapports initiaux entre lui et le chœur, observe le spectacle de la communauté citoyenne. Tête d'Or opère exactement la même inversion dans la seconde version de la pièce. Dans l'ultime opposition avec la foule, avant la reconnaissance du héros comme chef, Tête d'Or projette sur l'assistance les marques d'une société qui ne se connaît plus, cachée sous les masques sociaux :

Je vous connais ! et quoique
Vous vous cachez affectueusement,
Vos visages vous dénoncent comme un rôle ! (I, 101-2)

En utilisant le terme « rôle », propre au théâtre, le héros place clairement l'assemblée sise sur la scène sous le signe de l'artifice, et par analogie l'ensemble de la société contemporaine, puisque le collectif en est la représentation. Le collectif apparaît certes comme le relais choral, comme dans la tradition grecque, du public réel, mais il n'a pas du tout la même fonction par rapport au héros. Loin de devenir idéalement protagoniste, comme dans *Les Aubes*, en devenant « personnage multiple », il garde son rôle de spectateur, tout en étant soumis au regard critique des figures héroïques qui s'en singularisent. La critique du chœur civique dans *Tête d'Or* permet l'avènement du chœur liturgique dans *La Ville*.

2. De la critique du chœur civique...

Voici comment Claudel définit le chœur antique en 1920 :

Je définis le Chœur cette assistance multiple de personnes sans traits par qui l'Acteur principal du Drame est entouré, chargée de fournir une réponse et une résonance à chacun des éclats de sa personnalité et à chacun des mouvements de sa passion : à quoi il s'appuie et se réfère, en tant que témoin officiel et porte-parole délégué par le public, dans un déguisement approprié à la fiction¹⁸⁰.

Le chœur chez Claudel est du côté du spectateur, de « l'assistance », et s'oppose classiquement au protagoniste, « l'Acteur principal du Drame ». Foule d'anonymes, elle répercute les actions héroïques comme une caisse de résonance. Face à lui, le héros a donc une entité collective « délégué[e] par le public » de l'époque¹⁸¹. Si le chœur est

¹⁸⁰ Ce texte est placé à la fin de la première édition de la traduction des *Choéphores* à la NRF en 1920. Il est repris dans *Mes idées sur le théâtre*, édition dont nous nous servons ici. Paul Claudel. *Mes Idées sur le théâtre*. Préface et présentation de Jacques Petit et Jean-Pierre Kempf. Paris: Gallimard, collection "Pratique du théâtre", 1966. P. 50.

¹⁸¹ Reprenant les analyses de Vidal-Naquet, qui fait du chœur tragique dans la Grèce antique une représentation de la « communauté civique », Louis Marin définit ainsi les choristes :

une représentation de la communauté des citoyens, le héros, en s'adressant à lui, entre alors dans le discours idéologique et questionne le public sur sa propre situation. Dans *Tête d'Or*, les secondes parties des deux versions entrent dans la problématique civique du chœur, par la confrontation critique et discordante du héros et du pouvoir politique démocratique.

L'acte II de *Tête d'Or* s'ouvre sur une assemblée de vieillards endormis : « çà et là des hommes étendus et endormis soufflent et ronflent ». (I, 49 ; II, 188). Dans les deux versions, l'empereur / roi réussit à les réveiller, mais sans autre résultat que de déclencher une longue litanie sur l'état d'apathie et de désespoir qui pèse sur le royaume. Dans la première version, cette déploration est prise en charge par des personnages indéfinis : « le premier », « le second », « le troisième » (I, 54). Ces personnages ont ici pour fonction de faire état de la situation du royaume avant l'arrivée de Tête d'Or au pouvoir, « une saison fatigante, un temps livide comme l'envie » (Ibid.). La seule activité consiste à prier « en silence, prosternés, réfléchissant sur la ruine lugubre de cet État, et sur cette autre ruine qui est nous » (Ibid.). Cette déploration s'achève par l'inutilité d'un réveil dans un tel monde : « Pourquoi nous reprochiez-vous de dormir ? Il fallait rester par terre jusqu'à la fin et ne pas changer de place » (I, 57).

Dans la seconde version, le discours des vieillards est encore plus explicitement caractérisé par le néant et la mort. Les vieillards refusent non seulement de s'éveiller mais contaminent le roi par leur apathie :

LE PREMIER VEILLEUR. – Pardonne-nous, ô Roi.

LE DEUXIÈME VEILLEUR. – O roi, pourquoi nous réveilles-tu et nous empêches-tu de dormir ?

Va ! Eteins la lumière et couche-toi avec nous ; mets la tête sur mon côté ; il fera jour assez tôt.

La lumière me fait mal aux yeux. Je dors.

Il penche la tête sur la poitrine. – Le Roi le regarde et, ouvrant la bouche petit à petit, il se met à bâiller.

LE TROISIÈME VEILLEUR. – O Roi, voilà que tu bâilles aussi !

C'est l'ennui. C'est le vent, c'est l'exhalaison du vide qu'il y a en nous.

Nous parlions et nos paroles n'étaient qu'un bruit fait ; et du matin jusqu'au soir nous ne nous donnions pas de repos.

Mais en vérité nous sommes morts. (II, 193)

« Les choristes disent le discours des citoyens ; ils représentent par leur présence et leur voix leur participation au spectacle et à la cérémonie tragique. Ils la rendent visibles pour eux et lui donnent une voix : ils sont le discours et la visibilité de la conscience publique dans la représentation ». (Marin. *Utopiques: jeux d'espaces*. Op. cit., p. 96)

Claudé n'est pas loin de cette définition, à ceci près que la communauté civique est représentée pour mieux être critiquée. Dujardin (dont nous étudierons les chœurs dans la troisième partie), Verhaeren ou Claudé, et dans une moindre mesure Édouard Schuré, mettent chacun en scène une représentation originale de la foule dans une perspective civique.

L'image du désespoir est ici traitée différemment par rapport à la première version. Elle introduit l'image d'une vacuité générale de l'âme et des sens rendue par l'image de la mort. Cette absence de sens, ce vide, ne sera comblé que par l'arrivée du héros. Ces « hommes de Néant », conduits par une « carcasse couronnée » (II, 195), attendent un autre meneur pour sortir de leur apathie.

Le premier éveil s'effectue à l'écoute du récit du messager, autre personnage traditionnel de la tragédie, qui raconte¹⁸² les exploits du vainqueur, avidement questionné par les veilleurs présents (I, 73 ; II, 210 et suiv.). Ces récits appellent et annoncent la venue de Tête d'Or sur la scène, pour une double confrontation, d'abord avec Cébès mourant, son double impuissant, puis avec le peuple, dont la soumission sera la condition de l'exercice de sa puissance.

Dans la première version, la mort de Cébès a un double effet sur Tête d'Or. Plongé dans le désespoir et la perplexité quant à l'utilité de continuer à vivre alors que la mort peut à tout instant frapper, cette idée même lui donne l'énergie d'agir sans plus attendre :

Aujourd'hui !
Aujourd'hui est venu que je dois montrer qui je suis ! Il y a moi ! Il faut !
Seul ! eux tous ! Je marcherai, je meurtrirai le mufle même de la bestialité
d'un poing armé !
Je parlerai devant cette assemblée de saligauds et de lâches ; ou je mourrai,
ou je m'établirai mon propre empire !
Holà ! Holà ! Holà ! (I, 91)

La nécessité de l'action passe par la nécessité de s'adresser au peuple *sine die*, afin de s'emparer du pouvoir. Le peuple apparaît alors sur scène, précédé du jugement peu amène du héros à l'égard de la foule. Tout est en place pour la confrontation.

Lorsque le peuple arrive sur scène dans la première version, il est représenté comme une foule d'anonymes : « quelqu'un », « un autre », « le troisième » (I, 91), dont le seul point commun est d'être des « assistants » (I, 92). Dans la seconde version, les personnages présents sur scène sont définis plus précisément. L'assemblée qui entre en scène est explicitement présentée par la didascalie comme une assemblée de citoyens :

¹⁸² Ces deux récits mériteraient une étude complète qui nous éloignerait quelque peu de notre sujet. Il serait cependant intéressant de voir comment Claudel utilise des formes et des conventions de la tragédie classique pour les mettre au service de l'épopée de son héros, comme les récits pris en charge par le messager. Les caractéristiques épiques de ces deux récits sont évidentes.

A l'acte III, le procédé est identique, et ce dans les deux versions. Les deux acolytes sont là pour rendre compte de la bataille et de la mort du héros. Cf. P. 139-140 dans la 1^{ère} version et 267 et suiv. dans la 2^{nde}.

[...] *Grand bruit au dehors. Claquements de portes. Appels dans les escaliers. Entrent en masse dans la pièce une centaine de personnes : le Tribun du Peuple avec trois ou quatre femmes près de lui, entouré de gens qui le touchent et qui lui prennent les mains ; à côté, le Moyen-Homme tenant son pardessus, dans le groupe le Suprême-Préfet, le Pédagogue et autres Officiers publics, le Frère du Roi ; parmi eux le Roi, auquel personne ne fait attention. Représentants du Peuple, comparses. Entre après tout le monde l'Opposant, qui se tient à part avec trois ou quatre personnes mal habillées. Personne ne paraît remarquer la présence de Tête d'Or, quoique tous se tiennent à une certaine distance de la place où il est.*

La salle se remplit en un moment, et par la porte ouverte on voit des gens qui remplissent le vestibule et l'escalier et qui grimpent sur les banquettes pour voir. Tout le monde parle. Piétinement. (II, 229)

La taille de l'assemblée, « une centaine de personnes », garantit un effet de foule, et sa disposition sur scène la représente comme une assistance qui, dans un premier temps, ne fait attention ni au roi, représentant du pouvoir actuel, ni à Tête d'Or. Néanmoins, le héros n'est pas absorbé par cette foule et reste significativement à l'écart : « tous se tiennent à une certaine distance de la place où il est ».

Avant que l'ensemble du groupe ait pris conscience de la présence de Tête d'Or, l'effet scénique induit par le texte et la disposition des « figurants » traduit une effervescence brouillonne et sans but véritable, que le « piétinement » et le brouhaha (« tout le monde parle »), indiqués en fin de didascalie, traduisent. La présence de Tête d'Or est dans un premier temps minimisée lorsqu'il s'agit pour le pouvoir en place de récupérer la gloire de la conquête. Le Suprême-Préfet rassure le Tribun du Peuple en taxant l'ensemble de la situation de « ridicule » et le comportement de Tête d'Or d'opportuniste : « Il a profité de... e... / Dirai-je l'énervement ? où nous étions. On n'aime pas cela une fois que la crise est passée » (II, 231). C'est la découverte du cadavre de Cébès qui fait taire « l'assistance » (II, 232), silence qui rappelle l'idée que c'est cette même mort qui a poussé Tête d'Or à l'action : *le silence est devenu complet. Tout le monde tient les yeux fixés sur Tête d'Or. – Pause. (Ibid.).*

Lorsque Tête d'Or prend la parole, sortent de l'assemblée tous les personnages qui ont une fonction politique, toutes les personnalités représentatives de la foule qui, elle, se tient en retrait :

La foule s'est reculée, laissant le Roi en avant en face de Tête d'Or ; à son côté, son frère. A droite et en arrière du Roi, le Suprême-Préfet, le Pédagogue et les autres officiers du Gouvernement ; à gauche, le Tribun du Peuple, l'Opposant. Un jeune homme avec le groupe des femmes se tient rapproché de Tête d'Or. (II, 232)

Cette disposition scénique spatialise littéralement le système politique représentatif et sépare le héros du peuple, afin de bien marquer cette distance que Tête d'Or va s'évertuer à réduire, dans le but de lier organiquement le peuple et son dirigeant.

Tête d'Or inaugure son discours par l'idée qu'il est temps de « se tenir debout devant le monde » et de se « montrer à tous » (I, 93 ; II, 232). Au récit du messager racontant ses exploits succède celui du héros pour justifier sa présence et sa position de retrait par rapport au reste du groupe : « Vous savez ce que j'ai fait ; je le rappellerai cependant » (Ibid.). L'adresse à l'assemblée est claire. Tête d'Or prend la foule à témoin.

Dans la première version, l'ensemble de l'assemblée est désigné par Tête d'Or comme étant constituée des « Possesseurs de l'heure présente et gardiens des éléments de la République (car c'est ce que vous êtes) ! » (I, 94), et c'est à eux qu'il demande le pouvoir :

A cette heure je parlerai ouvertement. Je veux régner.
D'abord j'ai mené des soldats, et maintenant,
Il est temps que je saisisse de mes poings le commandement
De la machine guerrière et civile. (I, 95)

Dans la seconde version, la demande du pouvoir est retardée par les interventions croisées du Tribun du Peuple, du Pédagogue et du Roi, représentants de l'ensemble de la foule restée à l'écart (II, 233), sans pour autant que ses réactions soient passées sous silence. La communication entre la foule et le héros se fait par la médiation des représentants. La parole héroïque est d'une nature telle qu'elle ébranle l'assemblée et la transforme en principe d'amplification de la parole héroïque, plus particulièrement dans la seconde version :

QUELQU'UN. – Qu'est-ce que tout cela veut dire ?
UN AUTRE. – Il a une voix étrange qui agit sur le cœur
Comme une corde, et elle donne des notes. (II, 234)

Le collectif, initialement représenté dans un état de vacuité totale, de disponibilité léthargique, fonctionne comme une caisse de résonance par rapport au héros. La prise de pouvoir progressive, le rétablissement du lien entre le héros et la collectivité se fait sous le signe de l'harmonie retrouvée.

Entre le moment où Tête d'Or demande le pouvoir au peuple et se l'arroge en tuant l'empereur ou le roi, les réactions de la foule, même si elles sont représentées différemment d'une version à l'autre, suivent la même ligne. Dans la première version,

l'assistance réagit à cette demande en posant les questions essentielles de l'identité, de la volonté et du désir :

UN DES ASSISTANTS. - Peux-tu le changer [le triste monde] ?
TÊTE D'OR. - Connaissez-moi !
PLUSIEURS, *en même temps*. - Et qui es-tu ?
UN AUTRE. - Et que veux-tu ? Avec quelle énorme audace il parle de s'arroger le verbe Avoir !
UN AUTRE. - Hé ! cette femme !
Ecoutez-vous ce qu'elle dit ?
TÊTE D'OR. - Vous mentez en le demandant, car vous savez ce que je suis et ce que je veux. (I, 97)

Après la mise en doute de l'identité héroïque, caractérisée par le désir et la volonté, c'est la question de la place du héros par rapport à la cité qui est posée. La foule oppose à Tête d'Or des arguments légalistes (« respect aux lois » (I, 98)), qui interdisent au héros de se constituer en tant que tel contre la marche actuelle de la société. L'assassinat de l'Empereur, qui répond à la fin de non-recevoir que le héros essuie de la part de la foule, scelle la destinée hors-la-loi du héros claudélien, alors que la « confusion » (I, 100) se propage au sein de la foule et exprime la perte des repères. La mort de l'Empereur place ainsi le héros directement face-à-face avec le peuple, puisque le pouvoir légitime a été écarté. Le héros s'offre alors à la foule, sans épée, en une ultime confrontation :

O énorme charge d'hommes ignorants, je me lève malgré vous ! Vous plierez devant moi, ou je mourrai, et je ne supporterai pas plus longtemps les lois de votre abrutissement !
Que craignez-vous ! Infâmes, écrasez-moi sous votre masse ! (I, 102)

C'est encore une fois en terme de reconnaissance qu'est posée la question du pouvoir héroïque : « à la fin, vous qui êtes là, ne reconnaissez-vous pas qui je suis ? » (I, 103). Cette reconnaissance interdit à la foule d'aller à l'encontre du désir insatiable de Tête d'Or :

UN PREMIER, *à un autre*. - Que dites-vous ?
LE SECOND. - Je ne puis le frapper. Mon bras N'a point de force contre lui.
UN TROISIÈME. - L'Empereur est tué. Pourquoi...
LE PREMIER. - Oui, pourquoi ne serait-il pas...
UN QUATRIÈME. - ... Notre chef ? Est-ce ce que vous voulez dire ?
TÊTE D'OR. - Pour vous, que décidez-vous ?
LE PREMIER. - Nous ferons ce que tu veux.
TÊTE D'OR. - C'est bien. J'aurai vaincu cette fois encore !
- Que l'un de vous me rapporte mon épée.
LE SECOND, *ramassant l'épée*. - La voici. (I, 103)

L'obédience du groupe au héros est scellée par l'épée rendue à celui-là seul reconnu capable de la manier. Le collectif reconnaît ainsi les capacités de l'individualité héroïque à le gouverner et se range unanimement derrière lui.

Dans la seconde version, la prise de pouvoir de Tête d'Or se déroule sensiblement selon le même schéma, à quelques exceptions près. Comme dans la première version, la demande de Tête d'Or a pour première conséquence d'indistinctes réactions de la foule: « *Rumeur. Exclamations. Bruit de paroles se propageant* » (II, 235), qui s'expriment plus clairement par le défilé de ses représentants. Le Tribun du Peuple et l'Opposant entament la discussion par des arguments légalistes plus proprement démocratiques, voire démagogiques. Ils commencent par opposer au héros la souveraineté du peuple : « C'est le Peuple admirable de ce pays qui a tout fait ! » (II, 237). Il est aisé de reconnaître ici une stratégie politique pour le moins démagogique, qui consiste à mettre la majorité de son côté, au détriment des minorités perturbatrices¹⁸³. L'Opposant quant à lui est désigné par le peuple (« quelqu'un dans la foule »), comme étant « l'Envie » (II, 237). Il joue son rôle d'opposant en récupérant et en accentuant les arguments démocratiques du Tribun : « Tous les hommes sont égaux ! » (Ibid.). Enfin, comme dans la première version, l'argument légaliste est opposé au désir du héros : « Ne croyez pas que le peuple renonce à ses Droits ! » (Ibid.). A ces arguments, le héros répond par l'affirmation de sa singularité et de sa propre liberté :

Je ne vivrai pas pour vous, mais il faut que vous viviez pour moi.
Et c'est pourquoi je me tiens tout seul devant vous comme une vierge. (II,
239)

La défaite des arguments démocratique et légaliste est marquée dans les didascalies par le retrait du groupe associé au pouvoir législatif, pour laisser la place aux autres représentants de l'autorité, le roi, ses officiers et le Suprême-Préfet, qui représentent le pouvoir exécutif :

*Le Tribun du Peuple, l'Opposant et les autres se retirent un peu en arrière,
laissant davantage en avant le groupe du Roi et de ses officiers. (II, 239)*

Le premier argument avancé par le Suprême-Préfet et développé par le Pédagogue est celui de « l'avantage commun », le souverain étant « celui qui sert à tous » (Ibid.) : « les hommes font société, afin que chacun puisse servir aux autres » (II, 240). L'argument

¹⁸³ Le procédé est exactement le même dans *Un Ennemi du peuple* d'Ibsen.

d'utilité est balayé par Tête d'Or, qui refuse l'instrumentalisation de l'homme par le principe d'utilité. Le dernier argument est alors avancé par le Roi, qui argue de la légitimité du pouvoir héréditaire : « Respecte la possession du Père de famille ». La nature de cet argument donne à la figure royale une teinte curieusement bourgeoise plus que véritablement légitimiste. Il défend sa couronne au nom de la propriété, de l'héritage et de la possession plus que par des arguments de lignage. Tête d'Or refuse cet argument en prenant symétriquement, pour se placer sur le même terrain que le roi, la posture inversée du fils prodigue de la Bible : « Car je suis comme le fils de famille qu'on a jeté dehors et dont l'intendant a pris la place et le fils de la servante » (II, 241). Il oppose à l'hérédité une autre forme de légitimité, fondée sur sa capacité supérieure à gouverner, en réintroduisant par l'évocation de la bâtardise la notion de lignage. Comme dans la première version, l'élimination physique de celui qui détient en dernière instance le pouvoir assoit l'autorité de Tête d'Or. En se plaçant hors-la-loi, il coupe court à tous les arguments legalistes qui lui ont été jusqu'à présent opposés. Le crime et le sang entraînent la fascination de l'audience, explicitement désignée comme telle :

Les assistants du premier rang sont extrêmement pâles et se tiennent comme fascinés, regardant le sang qui se répand largement sur le parquet, avec une expression d'horreur et de curiosité. (II, 242)

A partir du moment où la foule se soumet au héros, fascinée par la violence de son geste, elle devient un chœur de « voix » qui ne sont plus différenciées, mais qui font écho aux doutes de Tête d'Or. Le duo qui suit mérite d'être longuement cité pour marquer l'évolution de la relation entre le héros et la foule :

SOUPIR, puis CRI, dans l'assistance. – Nous nous agenouillons devant toi, ô Roi !

Ils s'agenouillent, à l'exception des principaux.

TÊTE D'OR. – Relevez-vous ! Relevez-vous !

VOIX. – Nous nous agenouillons vers toi.

TÊTE D'OR. – Relevez-vous ! ne diminuez pas devant moi.

Ils se relèvent.

VOIX. – Nous nous relèverons donc, et voici que nous sommes maintenant à ta hauteur. Salut, ô Roi !

TÊTE D'OR. – Moi, roi ! Ah !

Que dites-vous ?

Qui suis-je ? qu'ai-je dit ? qu'ai-je fait ?

VOIX. – Ne t'es-tu point dressé devant nous et n'as-tu point...

TÊTE D'OR. – Hélas !

Qui suis-je ? moi-même je suis faible !

VOIX. - ... Dit

Que tu ferais reculer toute force devant ta face ?

TÊTE D'OR. – Je ne suis qu'un mendiant ! je ne peux pas ! allons !

Si quelqu'un sait hors d'ici quelque autre voie qui mène,

Qu'il le dise et je vivrai dans l'herbe comme un bœuf.
VOIX. – Nous ne savons point.
TÊTE D'OR. – « Je veux. Je sais. Il faut. » Cette parole est sûre. Le sol
Ne fût-il qu'une vase mouvante, je ne me trompe point.
VOIX. – Hésites-tu, maintenant ? (II, 249)

Le rétablissement du lien entre le héros et le collectif remet leur relation dans une perspective plus traditionnelle, dans laquelle le chœur s'efforce de dissiper les doutes qui assaillent le héros. Vaincue, la foule se fait alors voix anonyme pour achever de constituer le héros auquel elle reconnaît la légitimité de sa singularité. Ce n'est qu'à partir du moment où la foule se soumet au héros que les quatre groupes de ses représentants font allégeance à ce dernier (II, 250) :

Rumeur dans la foule. Quatre groupes se forment. Dans le premier, le Tribun du Peuple et ses adhérents. Dans le second, l'Opposant. Dans le troisième, les Officiers de l'État. Dans le quatrième, le Frère du Roi. (II, 245)

Ces quatre groupes représentent chacun une forme de pouvoir qui ne résiste pas au charisme du chef, le pouvoir représentatif, constitué des deux représentants du peuple, le Tribun et l'Opposant, le pouvoir exécutif, les Officiers de l'État, et l'opinion légitimiste, en la personne du frère du Roi.

Finalement, c'est le héros qui constitue la légitimité du collectif, une fois que celui-ci s'est soumis à sa volonté et à son désir. La séparation initiale entre l'assemblée citoyenne et le héros est résorbée par l'élimination de tout intermédiaire entre les deux pôles en présence, et la mise en présence directe du héros avec la foule.

3. ... à l'appel du chœur liturgique

Dans *Les Choéphores*, Claudel poursuit sa définition du chœur antique, en le comparant à la liturgie catholique :

Cette conception rapproche beaucoup le Chœur antique de celui de notre liturgie, suivant que l'on en voit encore l'installation dans les vieilles églises de Rome. Entre l'Officiant et le groupe chargé de représenter les fidèles avait lieu ce dialogue dont l'antique Introït du Premier Dimanche de l'Avent nous donne un exemple¹⁸⁴.

Toute la troisième partie de *La Ville* remplit cette fonction liturgique dont Claudel investira plus tard tout son théâtre. Lorsqu'il rêve en 1942 de représenter les *Euménides*,

¹⁸⁴ Claudel. *Mes Idées sur le théâtre*. Op. cit., p. 50.

il les définit comme « le type même d'un de ces drames civiques, sociaux, religieux »¹⁸⁵, dont il souhaite l'avènement au théâtre.

Dans ses *Mémoires improvisés*, Claudel définit les personnages de *La Ville* comme étant « en somme un chœur ». En reprenant l'exemple des *Suppliantes* d'Eschyle, qu'il définit comme « une espèce de dialogue entre un personnage [...], et un chœur, un chœur de voix anonymes », il l'associe au schéma dramatique de *La Ville* : « c'est la même chose : le personnage essentiel qui est Cœuvre, qui est le poète, si vous voulez, dialogue avec un chœur de voix anonymes, d'où se détache seulement une figure qui joue un peu le rôle de la Princesse, c'est Lâla »¹⁸⁶. Cette déclaration, émise quelque cinquante ans après les textes qui nous occupent, s'adapte mal aux deux textes de *La Ville*, comme si Claudel, devenu profondément catholique, ne gardait de ces textes que le souvenir de la dernière partie et oubliait même la première version, dans laquelle Cœuvre n'a pas la fonction centrale que la seconde version lui octroie. Il est cependant intéressant de considérer les troisièmes parties des deux versions dans cette logique liturgique, en nous permettant quelques modifications par rapport au jugement *a posteriori* de Claudel. Comment Claudel rend-il compte de « ce dialogue » entre « l'Officiant » - le prêtre dans la première version, Cœuvre dans la seconde -, et « le groupe chargé de représenter les fidèles », - multitude anonyme dans la première version, représentant d'un pouvoir personnel à légitimer dans la seconde ?

Il est nécessaire d'introduire d'emblée une différence de taille entre les deux versions. La première version propose une première forme de choralité qui ne doit rien à la liturgie catholique, mais reprend au contraire les caractéristiques propres au chœur antique. L'apparition du groupe et les thématiques qui l'accompagnent mettent en place une atmosphère bucolique et antique. Le chœur apparaît après la discussion entre Besme et Ly, au cours de laquelle Besme se déclare « frappé d'une sorte de fin », alors même qu'il a « été fait un dieu » (I, 315), prenant conscience de la fatalité de la mort. L'apparition du chœur se fait en même temps que celle de la Lune, que Ly salue d'une première invocation, immédiatement suivie de l'entrée du chœur de jeunes gens :

*CRIS. – Un chant faible accompagné battements de main se rapproche. [...]
Les personnages du commencement, marchant lentement et par rangs,
passent derrière les taillis dans le fond illuminé de la scène. [...]
La troupe entre et vient se placer en face des deux hommes. (I, 316)*

¹⁸⁵ Entretiens de Brangues, 28 août 1942.

¹⁸⁶ Claudel. *Mémoires improvisés (quarante et un entretiens avec Jean Amrouche)*. Op. cit., p. 82.

Le chœur semble apporter une première réponse, que Besme ne comprend pas, au désespoir du savant :

BESME. – Pourquoi nous regardez-vous
Rangés en silence dans l'éclat de la Lune fleurie ?
Quelle pompe est celle-ci ? Jeunes gens ! Quelle fierté se montre ici par des
chants et des battements de mains ? [...]. (I, 316-17)

En ce sens, le chœur revêt sa fonction traditionnelle, qui consiste à répondre aux interrogations métaphysiques du protagoniste. La « fierté » de la jeunesse contraste avec le désespoir de Besme et constitue une première réponse, païenne, à la perplexité du savant face au monde. La parole chorale se fait ici véritable chant, et emprunte beaucoup à la représentation que Claudel se fait du chœur antique. Citons pour exemple le duo initial entre Palesne et Audivine :

PALESNE. – Bénédiction ! louange !
AUDIVINE, *faisant le geste d'écouter*. – Bénédiction.
Depuis cette marge de sable à ce qui s'étend par au-delà ! bénédiction à ces
ténèbres ! louange !
PALESNE. – A cette nuit entre les nuits.
AUDIVINE. – Salut
A cette nuit entre les nuits !
PALESNE. – Je laverai mes mains dans la solitude de la lumière.
AUDIVINE. – Je lèverai les mains dans la solitude de la lumière ! louange !
PALESNE. – Phoebé, plus blanche que le narcisse...
AUDIVINE. – Phoebé, plus blanche que le narcisse. Louange !
Parce que tu es très pure.
PALESNE. – Parce que, recevant la lumière, ô face de la nuit...
Pause.
AUDIVINE. – Tu la rejettes tout entière au dehors ! (I, 317)

Ici, les fonctions chorales se rapprochent des fonctions antiques du chœur. Louanges et hymnes à la Lune se font dans une forme qui rappelle le chant, par l'alternance des segments courts qui se répondent, la complémentarité des deux voix, ainsi que par un travail d'assonance et de répétitions. Ce groupe de jeunes gens instaure sur la scène une ambiance de paganisme antique, dans laquelle la nature, la vie et l'amour sont chantés, comme une vision de l'humanité primitive, vierge de toute identité sociale et pré-chrétienne. Le chœur possède une dimension liturgique en ce sens qu'il instaure un système de répons qui annoncent la liturgie catholique. L'onomastique évoque cette atmosphère. Les personnages en effet s'appellent Rhéa, Paris, Rustique, Céréral, etc. Le discours de Céréral est un discours de ferveur universelle en accord avec la Lune. L'ensemble de la création, au coucher du soleil, contemple « le principe des choses », « l'histoire des promesses faites à l'homme depuis le commencement », « l'antique

visage humain » (I, 320-1). Suit un éloge de l'amour et de l'union des hommes et des femmes. « Audivine avec ses vêtements blancs » comparée à une invisible et puissante « foudre », apparaît comme le vecteur de la révélation amoureuse, qui interdit aux hommes et aux femmes de rester plus longtemps « séparés » (I, 321). Le groupe se range sous l'égide du « temps nouveau, l'âge nouveau », « le siècle nouveau » (I, 323). Les jardins de Besme prennent la fonction de « bois sacré » (I, 322). Deux éléments brisent l'allégresse du chant et de la célébration du monde à l'antique. Dans un premier temps, Cœuvre, attiré par « un bruit de voix sous l'ombre » (Ibid.), calme l'ardeur de la jeunesse par la nécessité de prendre la responsabilité de ses désirs. Puis Besme rompt cette universelle communion par la révélation que « Rien n'est » (I, 326), qui rend caduque l'évocation du monde terrestre, de ses plaisirs et de ses beautés. Cette assemblée à l'antique doit donc être remplacée par le chœur liturgique de la troisième partie.

La troisième partie de la première version s'ouvre sur une scène collective représentant « l'État-Major de l'armée victorieuse » (I, 372), ainsi qu'une « foule de prisonniers gardée par des soldats ». La scène forme le tableau d'une fin de guerre civile. Le dialogue entre Ivors et Cœurdours informe le spectateur de l'ellipse temporelle qui a lieu entre les deuxième et troisième parties. La multitude représentée sur scène est le témoin de la passation de pouvoir entre Ivors et Avare, dont le départ crée un grand vide dans la communauté militaire : « Nous voilà seuls ! / Il a été / Notre tout. Maintenant il n'est plus là » (I, 380). La brève confrontation entre Pasmé et Ivors condamne l'instauration d'un gouvernement égalitariste. Pour Ivors, le souhait de Pasmé « n'était pas clair ; car que peuvent se donner / deux choses semblables l'une à l'autre ? » (Ibid.).

Le dialogue entre Gérin et Thyrsée dans la seconde version remplit également une fonction informative, mais il n'est pas fait en présence de la foule. Les deux voix de ce chœur se complètent bien plus qu'elles ne s'opposent dans le dialogue proféré face à la ville détruite. « Quatorze années » se sont écoulées entre la deuxième et la troisième partie, que Gérin et Thyrsée résument, dressés « au-dessus de l'enceinte » de la ville en ruine, en position de spectateurs. Après l'incendie de la ville, les hommes ont cherché à y constituer « le Bonheur » par la collectivité anarchiste, qui a échoué. L'arrivée d'Avare et d'Ivors souligne la vacuité du pouvoir :

GÉRIN. – Que dis-tu ? Eh quoi ! Tu ne vas pas partir, Avare ! Toi qui nous a menés jusqu'ici, tu ne vas pas nous laisser ainsi tout à coup...

THYRSÉE.- ... Sans rien dire de plus, comme des gens à qui l'on tourne le dos ! (II, 474)

Ces deux personnages traduisent, comme dans la première version, le vide collectif initial engendré par la vacance du pouvoir, faisant écho à la vacuité collective et apathique du peuple de *Tête d'Or*. Le départ d'Avare provoque immédiatement la désignation d'Ivors comme chef : « Sois donc, au-dessus de nous, Ivors, le Prince » (II, 474). Mais la situation reste bloquée, malgré la présence du dirigeant.

Dans la première version, le collectif réagit au son des cloches qui retentissent sur Notre-Dame et résume la situation de cette « vieille religion » jugée obsolète et ridicule. Cette première manifestation, sonore, de la religion est immédiatement contrée par un hymne au soleil, qui fait écho à l'hymne à la lune du premier acte, célébrant la nature et le renouveau (I, 381). Cette invocation solaire a une double signification : elle invoque « les dieux » et glorifie le soleil en opposition aux dogmes catholiques, comme pour les conjurer une première fois ; mais, par l'introduction des thèmes du renouveau et de la renaissance, elle annonce la thématique de la Pâque catholique. L'hymne au soleil ne suffit pas, contrairement à l'assemblée de la première partie, à combler la soif sans objet de la collectivité civique :

Cela ne va pas bien.

Est-ce l'étonnement, ou la fatigue de ne plus rien faire ? Nous ne sentons point d'allégresse ! (I, 385)

Dans la seconde version, Ivors tente de définir les conditions d'un gouvernement idéal en compagnie de Gérin et Thyrsée. Arrivé aux limites de « l'investigation de [son] esprit » (II, 477), Ivors se retrouve dans le même désarroi que dans la première version. C'est l'arrivée du Clergé conduit par Cœuvre qui apporte la solution.

Dans la première version, la venue de Gérin et Thyrsée annonce la parole catholique. Thyrsée, le premier converti, profère une parole inouïe, comme le montrent les réactions de l'assistance : « Quel est ce discours ? » dit le second, « Qu'est-ce qu'il dit ? » s'enquiert le troisième, et même Gérin son compagnon fait preuve d'étonnement : « Qu'est-ce qu'il dit ? Qu'est-ce qu'ils savent ? » (I, 387). La mention du miracle - « Les malades guérissent à le regarder » - provoque une première réaction de rejet puis de fuite. Gérin quitte la scène, finalement incrédule. Cette parole inouïe parce que reléguée dans un passé dont personne n'a le souvenir trouve son incarnation définitive dans la figure de « l'Étranger », accompagné d'une « grande foule » :

*Une grande foule pénètre sur la scène, et se répand timidement sur les côtés.
– Entre l'Étranger. – Le groupe qui occupait le milieu de la scène recule. (I, 388)*

A présent, deux groupes coexistent sur scène, le groupe des convertis derrière le prêtre, et celui des vainqueurs de la terre, représenté par Ivors. C'est la confrontation de ces deux personnages qui va décider du sort de l'ensemble de la collectivité, et c'est un élément foncièrement étranger qui lui permet de sortir du désarroi. La situation chorale est complètement inversée par rapport au premier acte. Au chœur païen qui tente de répondre à un Besme désemparé, répond une individualité porteuse d'une parole d'au-delà, seule capable de sortir le collectif du chaos, dont la caractéristique majeure est d'être radicalement autre par rapport à la communauté qu'il entend fédérer, reproduisant sur la terre l'altérité radicale de Dieu par rapport aux hommes. L'Étranger se nomme « Ara Caeli », l'autel du ciel. Il prend, au milieu de la foule, la fonction de l'autel divin qui présidait à toutes les représentations tragiques grecques, autour duquel dansait le chœur, au milieu de l'orchestra. Représentant des cieux, « la mémoire de son extension » (I, 390), il n'apparaît que pour disparaître. Ce miracle a pour effet de transformer le lieu en espace infiniment ouvert et indistinct : « L'enfermement n'est plus. Nous nous tenons parmi l'air vide » (Ibid.). La consécration de Ligier et Liboire par le prêtre donne une nouvelle voix à « ce peuple de muets » et instaure « la terreur dans la cité des lâches » (I, 394), en figurant corporellement le symbole de la croix sur la scène, redoublé par la « large croix rouge » (I, 391) qui barre la figure du prêtre : « Ligier et Liboire se mettent à genoux des deux côtés de la scène. Le Prêtre au milieu lève le visage comme un homme absorbé dans la prière » (I, 393).

La foule, jusqu'à présent massée aux marges, « se répand sur la scène », « le groupe des Vainqueurs restant à part » (I, 396). C'est ce groupe, représentant du pouvoir terrestre, qui doit être convaincu. Ivors émet des doutes face à la parole de Dieu, inefficace face à la foule incroyante :

LE PREMIER CONSACRÉ. - O vous ! croyez-moi ! je voudrais user
De votre langage, et je ne puis !
Mais une force me lance ça et là ! (I, 397)

Le texte oppose alors deux attitudes face à la parole révélée, celle de Palfe qui refuse de croire (I, 401), et celle d'Ivors en qui s'opère une transformation invisible. Il commence à ressentir littéralement les paroles du chœur d'officiants, au-delà de toute réflexion :

J'entends avec étonnement retentir les paroles méprisées !
- Vous, qui dites-vous ? Et toi, tu parles terriblement !

- Je vois, je ne vois pas ! Et je suis comme le voyageur qui, tenant son chapeau, lance un regard de côté,
quand la foudre illumine la pluie immense !
Tu parles d'une autre vie, et à ces mots mon âme est comme un fruit qu'on tire.

[...]

Mais un mal me pénètre, et me fait désirer comme l'eau
Que je commette un crime contre le sens commun,
Un forfait contre le témoignage des yeux, afin que je me remette entre
Les mains de celui qu'il dit. (I, 401)

Conscient du caractère représentatif du chœur des officiants qui se tient devant lui « comme un tableau peint » (Ibid.), Ivors ne peut se défendre d'un mouvement de croyance, exprimé par les mêmes images qui traduiront la foi de Violaine : l'eau, le « fruit qu'on tire », le « forfait contre le témoignage des yeux », annoncent la thématique de la vision et de l'aveuglement. Les paroles du chœur retentissent dans l'âme d'Ivors, inversant les relations de l'individu et du collectif par rapport à *Tête d'Or*. C'est finalement le chœur liturgique lui-même qui consacre Ivors au commandement des hommes et ce n'est qu'après sa conversion que ce dernier accepte de devenir « Roi de la Patience » (I, 413), c'est-à-dire d'exercer un pouvoir dans un monde dont la valeur réside en la promesse d'un autre monde.

Dans la seconde version, le long dialogue qui oppose Ivors et Cœuvre est construit selon un système de questions et de réponses qui rappelle ce fameux « introït » dont Claudel parle, évacuant cependant, par la forme dialogique à deux voix, la question du chœur liturgique. Point de miracle dans cette seconde version, si ce n'est évoqué au secours d'une raison défaillante pour prouver l'existence de Dieu. C'est la béance de la plaie au flanc du Christ, c'est la sainte face imprimée sur le linge de Véronique, c'est finalement le récit du sacrifice du Christ pour les hommes, qui convertissent Ivors (II, 485). Une fois la révélation acquise, Cœuvre égrène les dogmes de la religion catholique auxquels Ivors se soumet un par un : « Je le veux », « J'y crois », « Je crois tout cela » (II, 486), en un dialogue de l'acceptation et non plus de la mise en doute. Cette révélation permet d'aborder de nouveau la délicate question du gouvernement des hommes :

Apprends-moi donc, ô mon père, comment je constituerai une société
nouvelle entre les hommes
Selon la rigueur de la joie, une ville dans la clarté de l'évidence. (II, 487)

La seule « recette » que Cœuvre apporte à Ivors dans l'exercice de son gouvernement est de constituer le corps social à l'image de l'homme selon un principe organique, qui annonce la communauté de chrétiens de l'Église de Pierre de Craon. La parole

liturgique n'a d'autre fonction que de rendre adéquate la parole révélée avec la vie civique :

Et de même que la vie sociale n'est que le versant double de l'*action* de grâces ou hymne,
Par lequel l'humanité absorbe son principe et en restitue l'image. (II, 489)

Ivors peut alors, fort de cette parole constituer les lois et établir « dans le milieu de la ville » (II, 490), le pouvoir conjoint du Prince et de Dieu.

La fonction civique du chœur est bel et bien subordonnée à l'acceptation d'un principe liturgique. Dans ce sens, Claudel replace au cœur de la représentation du collectif civique et politique un principe religieux seul à même de fédérer l'ensemble de la communauté. L'énergie révolutionnaire, représentée par le désir insatiable de Tête d'Or, n'est valable que s'il est canalisé par un but religieux. A l'espace finalement incontrôlable et irrémédiablement ouvert de la fin de *Tête d'Or*, répondent les espaces plus restreints et plus circonscrits de l'église de Pierre et de la Ville. Si la présence du religieux ouvre l'espace à l'infini et met fin à l'asservissement de l'homme à la terre, elle permet également le contrôle, la fédération et la hiérarchisation d'une société en mal de croyance et de représentation, dont la figure du chef charismatique avait un instant porté la promesse. L'utopie urbaine ou ecclésiale de Claudel a ceci d'original qu'elle s'inscrit non dans une projection entièrement nouvelle, mais dans un retour à un ordre religieux dont la disparition est finalement vécue comme la cause de tous les dysfonctionnements. Par Violaine et Lâla, il ménage dans la communauté politique et religieuse qu'il voudrait instaurer, une place pour la liberté individuelle, ou plutôt pour le libre consentement à l'autorité divine. Chaque homme est libre de recevoir ou non la grâce qui lui est envoyée. D'un point de vue théâtral, la nostalgie d'une communauté qui allie politique et religieux porte sur la scène une acerbe critique du collectif contemporain, sévèrement jugé par les figures héroïques.

Chapitre III : Histoire et civilisation : la croisade de l'art chrétien

Introduction

Péladan occupe une position intermédiaire entre l'exaltation de l'homme prométhéen soumis cependant à la volonté divine et la figure du héros artiste. Il nous permet de faire la transition entre ce premier type de héros, prônant une révolution d'ordre politique et métaphysique et le héros poète, qui transfère le principe révolutionnaire dans le domaine artistique. C'est le principe de civilisation qui situe Péladan dans l'entre-deux de ces deux conceptions de la figure héroïque. Cette notion permet effectivement de lier histoire et art, et de s'interroger sur l'évolution cette fois-ci culturelle de l'humanité.

La critique de Péladan à l'égard de la société fin de siècle apparaît dans ses pièces de manière moins évidente, parce qu'elle a été exprimée ailleurs, notamment dans son grand cycle de *L'Amphithéâtre des sciences mortes*. Cependant, c'est dans *Babylone* que la pensée politique de Péladan apparaît le mieux. Comme Claudel, Péladan relate la destruction d'une ville. Celle-ci apparaît comme la représentation d'une civilisation dégradée et fourvoyée dans une dynamique de guerres et de conquêtes. La maîtrise humaine du royaume terrestre est également entachée, comme chez Claudel, d'une féconde ambiguïté. La dynamique du mythe prométhéen apparaît à la fois en contradiction avec les desseins initiaux de Dieu et nécessaire au développement d'une brillante civilisation.

La réécriture du *Prométhée* d'Eschyle christianise le mythe et fait du Titan à la fois une préfiguration du Christ et une représentation de l'homme d'exception et de sa mission. C'est en sortant de la fiction théâtrale pour entrer dans la fiction sociale de la constitution de la Société de l'Ordre de la Rose+Croix, que Péladan parachève sa réflexion sur l'artiste et sur la place qu'il doit occuper dans une société à réformer de fond en comble.

Hors des religions, il n'y a pas de grand art et lorsqu'on est d'éducation latine : hors du catholicisme, il n'y a que le néant.
[...] le devoir supérieur de l'intellectuel réside tout entier dans la manifestation du divin¹⁸⁷.

L'outil de la réforme artistique, associée à une fonction éthique de l'art, est la religion chrétienne, représentée comme le soubassement universel de toute la civilisation

¹⁸⁷ Réponse de Péladan dans : Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Op. cit., p. 86.

occidentale. *Les Cuirs de Bœuf* de Polti et le *Prométhée* de Lorrain et Hérold répondent au même présupposé. L'attitude de Péladan apparaît beaucoup plus prosélyte que celle de Claudel dans son premier théâtre. En plaçant l'action de ses drames avant Jésus Christ, il réécrit l'histoire de l'antiquité à partir du christianisme. Le geste héroïque par excellence est alors non pas de se jeter dans la bataille pour accéder au pouvoir et en transformer l'exercice, mais au contraire de s'extraire de l'histoire pour entrer dans une logique annonciatrice, qui inaugure une époque de transition, entre politique et religieux. Le passage entre les deux états signe pour la figure héroïque la nécessité de renoncer aux affaires terrestres, pour se consacrer à une mission annonciatrice. L'héroïsme est alors considéré par Péladan comme « l'adhésion à un abstrait, et partant l'incarnation d'une idée, au mépris de l'instinct et du sens commun »¹⁸⁸. Le seul sujet de l'art doit être « un héros aux prises avec une énigme morale ou sociale »¹⁸⁹. Péladan dit restaurer « la psychologie héroïque ». Pour ce faire, il doit « créer des entités scéniques aussi différentes des individus vivants qu'un masque tragique grec diffère d'une tête ordinaire »¹⁹⁰. D'où la sensation de sur-humanité qui se dégage de ses héros.

Le désengagement des affaires terrestres, le refus de s'immiscer dans la marche politique et civique de la société, sont contrebalancés par la création en dehors de la fiction théâtrale d'une utopie artistique, sous forme d'une micro-société, caractérisée par sa nature à la fois fictionnelle et engagée. Péladan transpose ainsi la fiction de l'art dans la réalité, et fonde, avec règles et monitoires, une société esthétique qui prend tous les traits d'une utopie normée au sein d'une société contemporaine jugée incapable de goûter l'art véritable, c'est-à-dire l'art chrétien.

¹⁸⁸ Id., p. 84.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ibid.

A. La destruction de Babylone

Conquérir, entrer dans l'action, comme le font les héros de Claudel et de Schuré, est pour le Sâr une hérésie historique. Le conquérant, le militaire, le révolutionnaire, sont ceux qui ne sont pas capables de prendre en compte la véritable « consigne de l'histoire »¹⁹¹. L'humanité peut bien faire la révolution pour changer l'ordre des choses, celle-ci ne mènera qu'à une « anarchie physique », héritée de cette « anarchie métaphysique » que la philosophie du XVIII^e siècle a à ses yeux déclenchée¹⁹². L'idéologie contre-révolutionnaire de Péladan est fondée sur le même argumentaire que le raisonnement de Claudel dans *La Ville*, faisant de la logique révolutionnaire une hérésie si elle n'est pas inscrite dans une logique apocalyptique. *Babylone*, qui peut à bien des égards être rapproché de *La Ville*, relate l'apocalypse d'une cité en des temps anté-chrétiens. Contrairement au traitement de la figure prométhéenne dans *La Ville*, fragmentée, éclatée en plusieurs incarnations, la ville même de Babilou est décrite comme l'incarnation de la civilisation humaine post-prométhéenne, dont le développement des arts et des sciences mène au besoin de domination et de violence. Face à la destruction programmée de la ville, son dirigeant inscrit son parcours dans une logique de dépossession et de dépouillement, évoluant du politique au religieux.

1. La ville Prométhée

L'univers mythique de la ville fait à la fois référence à l'Ancien Testament et au monde antique, en superposant les deux instances divines, Jéhovah et Jupiter. L'oracle d'Esaië qui ouvre la pièce annonce à Mérodack, Sâr de Babilou, la destruction de sa ville. Placée d'emblée dans une logique apocalyptique sous le coup des « divines colères »¹⁹³, Babilou s'inscrit dans la lignée des villes bibliques promises à l'anéantissement : « Et Babilou, la ville incomparable, l'orgueil des Kaldéens, / rejoindra au néant ses aînées : Sodom et Gomorrh » (3). La ville n'a d'autre destin que celui de devenir « désert », « lieu maudit, inculte, inhabité » (Ibid.). La première scène se termine sur l'image d'une ville vouée à la destruction, comme déjà détruite, par la répétition du leitmotiv de l'oracle au passé : « ceci fut Babilou » (3-4). La cause de la

¹⁹¹ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre*. Op. cit., p. 107.

¹⁹² Id., p. 201.

¹⁹³ Péladan. *Babylone, tragédie wagnérienne en quatre actes*. Op. cit., p. 3.

destruction s'apparente clairement à un péché d'hybris collectif qui fait de la ville le symbole de l'orgueil humain face à Dieu : l'espace du pouvoir dans la ville est « la tour de Babel » (25), qui renvoie à l'épisode de l'Ancien Testament. La logique de provocation à l'égard du pouvoir divin est la même que pour l'ascension titanesque de l'Olympe.

La ville a acquis sa grandeur par ses arts et ses techniques. Le crime prométhéen est la condition sine qua non du développement d'une civilisation humaine. Babilou est le symbole du pouvoir de l'humanité, par le rayonnement de ses arts et de ses sciences. A la gloire illusoire engendrée par les guerres et les conquêtes, Nakhounta le mage oppose des arguments religieux, artistiques et culturels. La mission civilisatrice de Babilou appartient certes au passé mais en a permis l'avènement et la grandeur. Le « secret de sa gloire » réside dans le fait que ses fondateurs étaient « sans épée », qu'ils « parlèrent des Dieux, des arts et des sciences », et laissèrent derrière eux des « disciples [...] doux et subtils » (12). En guise de « conquêtes » et de « colonies », Babilou et l'ensemble de la Kaldée répandent la civilisation :

Tes ancêtres, insoucieux des champs et des murailles,
ne daignaient pas disputer un pays.
Ils allaient, conquérants de l'âme universelle,
Portant aux étrangers, au lieu de la torche et du fer, la science divine !
Nos colonies, ô Sâr, ce sont les sanctuaires
De cent races, de cent idiomes divers.
[...]
Dans l'Ionie, Orphée répandit nos lumières.
[...]
Nous avons commencé, inspiré, ordonné toute chose ;
Dieu a créé le monde, Babilou l'a civilisé. (12)

La ville prend les attributs de la figure prométhéenne, doublée de la figure orphique du poète. Elle est la représentation de l'humanité après que Prométhée donna aux hommes les sciences et les arts, dans une logique de civilisation et non de conquête armée. A partir du moment où la cité prend le prétexte de son hégémonie culturelle pour entrer dans une logique de conquête et de violence, elle est vouée à la décadence et à la destruction. Comme dans *La Ville*, le pouvoir de l'humanité se dégrade au contact de l'histoire. La science était dans *La Ville* détournée de ses nobles buts. La mission civilisatrice de Babilou est ici remise en cause par la logique guerrière. Si la cité est le symbole du progrès de l'humanité, sa grande erreur est d'avoir voulu en être le terme, la réalisation ultime. La critique à l'égard de la société contemporaine du Sâr est ici à peine déguisée, si l'on se souvient qu'à cette époque la Troisième République est en

pleine expansion coloniale, défendant des intérêts en grande partie économique sous couvert d'une mission civilisatrice mondiale qui fait de la vieille Europe le flambeau d'un monde à éveiller. Péladan juge sévèrement les guerres de colonisation qu'il qualifie de parfaitement « immorales »¹⁹⁴. Lorsque la civilisation sert de prétexte à la défense d'intérêts politiques et économiques, alors la valence positive du mythe prométhéen s'estompe au profit de la restauration nécessaire, dans la perspective catholique du Sâr, de la loi d'amour, et de la réconciliation de l'humain et du divin, par la figure christique.

Face à la dégradation des attributs prométhéens de la Ville, la prophétie de la venue du Christ apparaît comme la promesse d'un renouveau. L'oracle d'Ilou, qui revient dans le texte comme un leitmotiv, met en relation la fin nécessaire de la ville et l'avènement annoncé d'un dieu nouveau :

Ce qui s'est élevé de terre retombera inerte,
mais l'œuvre de l'esprit vivra !
Les palais, les temples crouleront.
La pensée toujours planera sur le monde,
jusqu'à l'aube où mon fils naîtra.
Il naîtra sans avoir un père,
il mourra sans avoir un temple.
Alors le glaive ne donne plus la victoire,
le lion retourne au désert ;
le cœur de l'homme enfante un sentiment nouveau ;
le Tau change de forme : c'est l'avènement de l'Agneau. (16)

La prophétie s'ouvre sur l'image de la vanité de l'action humaine face à l'ordre divin de la providence. Seul le travail de la pensée, des arts et des sciences, peut être sauvé de l'apocalypse de la ville. C'est bien la forme civique et politique de la cité qui est amenée à disparaître, sans pour autant condamner la civilisation qui en naquit. L'inscription dans l'histoire par l'épée et la conquête n'est plus de mise, à l'aube de cette nouvelle ère où « la nouvelle justice s'appelle le pardon » (16). La mention d'un « sentiment nouveau » évoque le sentiment d'amour qui s'oppose à celui de la crainte et de la colère de l'Ancien Testament, et l'« avènement de l'Agneau » exalte la vertu du sacrifice. Le « lion » dont il est question dans l'oracle représente le chef politique, dont la mission est désormais non plus de s'inscrire dans l'histoire par la conquête, mais par la prise de conscience d'une autre temporalité que seul l'arrachement à l'histoire immédiate peut engendrer.

¹⁹⁴ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre*. Op. cit., p. 109.

2. Le renoncement héroïque

Au début de la pièce, l'homme politique est l'âme de la ville. Il entretient avec celle-ci un lien organique qui répond au modèle de dirigeant cher à Péladan et à l'ensemble de la mouvance symboliste, dont les héros de Schuré et de Claudel sont une illustration. Péladan instaure une correspondance entre l'intime et le civique, pensé en terme de consubstantialité :

La Kaldée, c'est mon corps ; Babilou c'est mon âme ;
Je vis en eux, par eux, pour eux.
Le Sâr et sa patrie, voilà la sainte famille !
Je suis ici l'époux du ciel, du sol, de l'air, du monument. (8)

Mérodack est l'homme de l'inscription dans le temps et l'espace terrestres, l'homme de l'histoire, qu'il pose comme « son seul juge » (9). L'équilibre entre le pouvoir politique et le pouvoir spirituel est présenté comme l'alliance entre l'âme de la ville, le Sâr, et son esprit, l'Archimage : « et l'âme ne s'élève puissante que par son mariage avec l'entendement » (11-12)¹⁹⁵. L'alliance entre le dirigeant politique et le dirigeant religieux offre une figure synthétique du dirigeant idéal, qui permet de restaurer « l'harmonie primitive » (13), et de mettre en place l'avènement du « pontife-roi » (14), qui serait la synthèse des fonctions politiques et des fonctions religieuses. Le dirigeant idéal pour Péladan est « plus qu'un roi », il est « le hiérophante social, le mage au service à la fois de Dieu et d'un peuple »¹⁹⁶. En ce sens, la double figure du Sâr et de l'Archimage fait écho à l'alliance du Roi et de l'Évêque à la fin de *La Ville*, et incarne le désir de voir s'instaurer un gouvernement théocratique. Mais dans l'univers anté-chrétien de Péladan, il manque encore, « entre le mage, mystique des idées » et « le sâr incarnant l'action », ce « sentiment nouveau annoncé par l'oracle », c'est-à-dire « la douceur, la pitié » (29) véhiculées par la religion chrétienne. La fonction politique et l'inscription dans un temps et un espace tout humain, aveuglent le dirigeant qui confond « l'intérêt d'En-Haut et le [sien] », puisqu'à ses yeux « il n'est qu'un Dieu, la Patrie », dont il est « le pontife » (8). La transcendance de Babylone se réduit à la notion de Patrie, que Péladan tient en bien piètre estime. L'humanisme de Péladan n'est pas laïque : c'est la religion chrétienne qui, pour lui comme pour Claudel, est synonyme d'universalité. Incrire Babilou dans l'histoire par une dynamique de conquête et de

¹⁹⁵ Voici encore une claire allusion à l'auto-sacramental de Calderón.

¹⁹⁶ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre*. Op. cit., p. 182.

guerres, et faire de l'intégrité de la cité la fin de toute action humaine, constituent les deux erreurs de l'humanité et de la cité contemporaine.

Il incombe au dirigeant lui-même de prendre conscience d'un ordre cosmique qui dépasse la simple pérennité de la cité. Puisque « la Kaldée politique, le matériel royaume, / ne servant plus aux desseins du Très-Haut, va périr » (15), « il faut qu'une âme [...] devance l'avenir [...] et déchire les voiles du futur » (Ibid.). La fonction prophétique permet de faire du héros un être en avance par rapport à la conception tout humaine du temps et de l'histoire. C'est ce pressentiment qui lui donne sa stature héroïque :

Mais, si tu découvrais, toi, le premier sur terre,
Le nouveau désir du ciel et devinais sa volonté ;
Alors, ô conquérant d'un nouveau monde,
Tu sauverais ta race, en lui donnant la vérité future ! Souviens-t'en ! (Ibid.)

Mérodack doit abandonner sa fonction politique pour endosser l'habit de prophète, voire d'apôtre. En acceptant la destruction de sa ville au nom d'un dessein plus haut que sa survie, l'homme politique devient le desservant d'une religion nouvelle.

Dans *Babylone*, deux interprétations différentes de l'oracle, l'une par Samsira, prophétesse de la nouvelle religion, et l'autre par Sinnakirib le guerrier, héritier de la logique de l'Ancien Testament, mettent en lumière deux perceptions divergentes de l'événement historique. L'oracle est une première fois élucidé à la fin de l'acte II par Samsira, pour Mérodack. Au dirigeant « dépouillé de toute gloire », elle répond par la survivance de « l'œuvre de l'esprit ». Si les « palais demain seront en cendre », « toujours la pensée planera sur le monde » (43), opérant une scission entre l'incarnation physique de la civilisation et sa survivance métaphysique. Le dialogue à deux voix permet la conversion de Mérodack, qui devient prophète, « précurseur de la lumière » (Ibid.). Cette expression est intéressante dans la mesure où elle interdit toute identification entre la figure héroïque et la figure christique, comme cela avait pu être le cas dans les pièces précédemment étudiées. Abandonnant le pouvoir politique, puisqu'il se définit comme « la main où s'est brisé le glaive », Mérodack devient dépositaire de « ce sentiment nouveau » (Ibid.) qui annonce l'avènement d'un autre ordre de temporalité. Cette prise de conscience lui permet de doter son échec historique d'une valence positive. La seconde interprétation de l'oracle vient de Sinnakirib, prototype du guerrier conquérant, vainqueur de Mérodack et instrument aveugle de la Providence. Sinnakirib donne de l'oracle une version conforme à une conception de l'histoire qui exclut toute perspective apocalyptique :

SAR MÉRODACK : Ce qui s'est élevé de terre retombera inerte
 SINNAKIRIB : Oui, te voilà tombé et tombé sous mes coups
 SAR MÉRODACK : Mais l'œuvre de l'esprit vivra.
 SINNAKIRIB : L'esprit fut inventé par des mages, rusés et oisifs.
 SAR MÉRODACK : Les palais, les temples crouleront.
 SINNAKIRIB : Je mettrai Babilou en cendres, si tu n'implores mon pardon.
 SAR MÉRODACK : Toujours la pensée planera sur le monde.
 SINNAKIRIB : Ma volonté plane sur ton royaume. (58)

Pour le conquérant, la victoire est le signe de son élection par les dieux, et non de l'avènement d'un nouvel ordre des choses qui dépasse les luttes toutes terrestres. Il est dans la logique de l'Ancien Testament. Cette voix de l'histoire trouve néanmoins une limite lorsque Mérodack annonce la venue de Dieu sur terre. Sinnakirib renvoie son interlocuteur dans le domaine de la folie (59), il ne peut expliquer autrement que par un défaut de raison la suite de l'oracle. Incapable de s'extraire de la logique élective de l'Ancien Testament pour entrer dans la logique régénératrice du Nouveau, Sinnakirib ne s'ouvre pas à l'avènement du dieu nouveau, alors que Mérodack en est capable. Sinnakirib représente ce que Mérodack n'est plus, et catalyse toutes les critiques de Péladan à l'égard de cette « race des conquérants, [...] des guerriers » qui sont la « honte de la nature, [et le] déshonneur de l'histoire » (57). La guerre est pour Péladan un assassinat collectif, la gloire militaire « une opprobre sans nom »¹⁹⁷, qui fonde le pouvoir politique sur un immense « charnier » (Ibid.). L'opposition entre la logique guerrière et la logique du pardon cristallise l'opposition entre l'Ancien et le Nouveau Testament, mais permet également de reconsidérer le lien qui unit Dieu et les hommes.

A l'acte IV, Mérodack affirme sa nouvelle identité à la lumière de sa conversion. Il n'est plus le « gardien de frontières, défenseur de créneaux croulants » (66), mais une figure héroïque qui maîtrise la temporalité et donne un sens au déroulement de l'histoire :

Conquérant du Futur, adversaire du temps et vainqueur,
 je saisis, devant qu'il s'éteigne, le flambeau du Passé,
 et je le donne à l'Avenir :
 soutien de ce qui fut, je prépare ce qui sera.
 Je défends, héros spirituel, le Passé de l'oubli,
 et l'Avenir de l'ignorance.
 Elu par le miracle, vivant anneau,
 je relie l'Orient qui déchoit et l'Occident qui monte.
 Homme des Dieux stellaires, prêtre du Dieu nouveau,
 je vois le flamboiement d'un crépuscule
 se mêler aux éclats d'une aurore. (Ibid.)

¹⁹⁷ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Comment on devient mage*. Op. cit., p. 243.

La première remarque qui s'impose à la lumière de ce nouveau baptême est la non-coïncidence de la figure héroïque avec le présent, c'est-à-dire avec le contemporain. Le héros de Péladan est un héros de l'interrègne, il ne peut en aucun cas fonder un ordre nouveau dans un temps présent qui n'est pas prêt. Comme dans *Les Enfants de Lucifer*, Mérodack se trouve à la charnière de deux temps, dans une double dynamique qui le lie à la fois au passé et au futur. Du passé, Mérodack se doit de garder le meilleur, c'est-à-dire la civilisation. Il doit annoncer au futur l'avènement d'un « Dieu nouveau ». Il est celui qui relie les traditions, l'homme des ponts de l'univers péladanien. Mérodack est l'image du Mage telle que Péladan la rêve, capable de relier passé et avenir, traditions de l'Orient et de l'Occident.

La conservation de la civilisation en dépit de la destruction de la cité mène à la figure de l'Artiste, dont Mérodack devient l'incarnation scénique, tournée vers le passé et la tradition, passé qui ne sert que dans la mesure où il apparaît comme l'instrument d'une rénovation du futur.

Le syncrétisme des traditions ésotériques de l'Orient et du catholicisme de l'Occident que l'on décèle dans tous les écrits de Péladan, achève de faire de Mérodack l'archétype de l'artiste chrétien, sous l'identité du Mage, seul capable de relever l'humanité du cycle de décadence :

Si bas que tombe la folle humanité,
toujours quelqu'un se lèvera, parole ou glaive,
témoin et défenseur des vieilles vérités. (73)

Péladan se fait le défenseur d'une élite capable de réveiller l'humanité soit par la parole soit par le glaive, mis au service d'une vérité traditionnelle qu'elle ne cesse de perdre de vue. La mention du glaive ne doit pas être comprise comme un appel à l'insurrection armée, mais comme la transposition de la lutte dans le domaine de l'art, faisant de la défense de l'art chrétien une véritable croisade dont le Verbe assure l'authenticité. Mérodack, de dirigeant d'une communauté civique, devient annonciateur de l'avènement du Christ sur la terre, en même temps que le fondateur de la civilisation chrétienne. L'enseignement du Tau fait littéralement de lui un roi-mage : « je précède ces rois, ces Mages, ces fils de la Kaldée » (43).

La réécriture du mythe prométhéen dans une perspective chrétienne permet d'effectuer une synthèse entre l'univers mythique et l'univers chrétien, et de faire de la réécriture du mythe l'instrument d'un nécessaire renouveau catholique.

B. La christianisation du mythe

La seconde moitié du XIX^e siècle retient un Christ d'amour et de sacrifice, mais aussi un supplicé expiatoire. Le nouveau Prométhée n'a-t-il pas à se faire pardonner l'hérésie scientifique et sa folle rébellion¹⁹⁸ ?

C'est en ces termes que Raymond Trousson analyse le renversement spectaculaire opéré entre le Prométhée des romantiques, animé de l'optimisme scientifique, et celui des symbolistes, soumis volontairement et de nouveau à l'autorité divine, afin d'effacer les excès que la maîtrise de la science a pu engendrer chez les hommes. Parcours du « frisson de l'au-delà », le Titan « a maintenant besoin, non plus de comprendre, mais de croire »¹⁹⁹. La volonté d'intellectualité que Bachelard a décelée dans le mythe, dégageant de la figure le « complexe de Prométhée »²⁰⁰, s'estompe ici au profit de la nécessité de revenir au religieux, à une croyance, qui s'opposerait alors au scientisme du siècle et à la rationalité ambiante. La réécriture du mythe antique dans une perspective chrétienne fait de l'annonce de l'avènement d'une nouvelle religion la métaphore de la nécessité d'un nouveau religieux dans le contemporain des auteurs. Le mythe antique est « librement retravaillé en vue d'un message édifiant, moral ou politique », mais aussi pour « restaurer un théâtre métaphysique et [...] entraver la déchéance de l'art tragique »²⁰¹. Deux réécritures nous apparaissent ici intéressantes à mettre en regard, celle de Lorrain et Hérold, et celle de Péladan, respectivement écrites en 1900 et 1895.

1. « Un Prométhée chrétien »²⁰²

Prométhée se fait, dans la version de Lorrain et Hérold, annonciateur d'une religion dont la nouveauté n'est due qu'à l'antériorité de la figure prométhéenne par rapport à la figure christique. Le christianisme est perçu en termes de nouveau et de promesse. Face à cette dynamique, la voix de Pandore prêche l'immobilisme. Elle inverse et synthétise l'image de la femme dans la Genèse puisqu'elle tente Prométhée du péché d'ignorance et non de connaissance. Elle représente « l'effroi de l'avenir », se

¹⁹⁸ Trousson. *Le Mythe de Prométhée dans la littérature européenne*. Op. cit., p. 524.

¹⁹⁹ Id., p. 530.

²⁰⁰ Gaston Bachelard. *La Psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, collection "Folio essais", 1949. P. 21.

²⁰¹ Sylvie Humbert-Mougin. *Dionysos revisité. Les Tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*. Paris: Belin, L'Antiquité au présent, 2003. P. 77-78.

²⁰² Trousson. *Le Mythe de Prométhée dans la littérature européenne*. Op. cit., p. 588.

refuse à « quitter les dieux anciens pour les dieux inconnus », alors que Prométhée est dans l'action et le projet, exhortant les hommes à faire taire « la peur du devenir »²⁰³. Le retour au religieux est ici vu comme un progrès de l'humanité. La figure prométhéenne subit un renversement dans ses relations avec le divin, qui représentait jusqu'à présent le pôle répulsif du mythe, pour entériner l'idée que le progrès spirituel de l'humanité ne peut se faire que par la réconciliation de Dieu et des hommes.

Prométhée n'est d'ailleurs pas tant animé d'un esprit d'*hybris* qu'appelé par une voix mystérieuse :

Au-dessus du Destin, de Zeus et de ses lois
Règne une âme plus haute, enfant, et c'est sa voix
Qui m'appelle, m'adjure et m'exalte et m'enivre !
Et cette voix m'entraîne, orgueilleux de la suivre. (11)

Prométhée répond ici à un appel dont il place l'origine au-delà des divinités existantes. Au-dessus de l'autorité divine de l'ancien monde, semble régner un autre dieu, une « âme plus haute ». L'orgueil du Titan, plus qu'une *hybris* luciférienne, est ici fondé sur l'ivresse de l'élection divine. Si la révolte contre les dieux est bien ce qui anime Prométhée (16), cette révolte s'effectue au nom d'une instance plus haute qui se manifeste par le désir qu'elle suscite, qui prend ici les traits d'Eros.

Prométhée se baptise « roi de la mort », animé d'« un Erôs [sic] [...] qui le fait jeune et fort » (20). Pandore, lorsqu'elle ressuscite, est également animée de cette force, qui prend la forme d'une « aube mystique » (37). L'Eros est force de conversion et permet d'opérer la synthèse entre l'univers païen et l'univers chrétien, entre le dieu de l'amour caractérisé par l'élan érotique et le dieu d'amour dont l'existence est fondée dans la logique mystique sur le désir d'abord sans objet que l'homme en a. Le désir permet d'entrer dans une logique énergétique capable de transformer le cours des choses. Il apparaît définitivement comme la force cinétique des héros symbolistes. Pandore, transportée par cet élan, voit

[...] resplendir, humaine et titanique,
Une ère de douceur et d'instincts merveilleux
Qui, détrônant la Force antique,
Criblera, comme un van, les tristes lois de Zeus ! (Ibid.)

Voici mise en place l'opposition entre la religion d'amour du Nouveau Testament et la religion coercitive de l'Ancien. L'amour de Pandore ouvre à Prométhée les portes de la

²⁰³ Lorrain et Hérold. *Prométhée, drame lyrique en trois actes*. Op. cit., p. 13.

clairvoyance, qui lui permettent de formuler clairement ce qu'il n'avait jusqu'à présent qu'entrevu. La figure de Pandore est ici totalement réhabilitée par rapport au mythe originel, puisqu'elle est le vecteur de l'espérance, soutenue et activée par la force d'amour. Elle devient le complément de Prométhée, selon le même schéma que les héros schuréens. La double thématique de l'amour et de la mort, associée au début de la pièce à celle de la résurrection par l'image du Phénix (« l'oiseau-feu », « l'oiseau de mystère » (5-6)), permet d'identifier clairement d'un point de vue thématique la préfiguration du sacrifice du Christ, dont Prométhée finit dans ce petit drame par prendre les traits.

Lorsqu'il est cloué au rocher, Bia le désigne comme « ce sauveur d'homme », et Héphaïstos déplore d'avoir à clouer au rocher « un dieu vivant, un héros fraternel » (30), tout en refusant d'enfreindre « l'ordre du père ». Le supplice de Prométhée répond ainsi à celui du Christ, et fait du père, dans la tradition romantique, le bourreau de son fils. C'est encore une fois la figure féminine qui christianise le plus nettement la figure de Prométhée. Pandore ressuscitée lui donne le nom d'« Élu » (36), il est le « dieu vivant, la chair et les membres épars », reconnaissable à sa « plaie au flanc » (43). Néanmoins, si Prométhée est bien une préfiguration du Christ, il n'en est pas l'incarnation exacte. Lorsque Pandore accepte à la fin de la pièce le coffret contenant tous les maux, elle annonce, en même temps qu'elle reçoit en ses mains la somme des péchés de l'humanité, la naissance d'un « Sauveur » (57), que l'on peut entendre de deux manières. Dans les strictes limites du mythe, Pandore annonce la venue d'Héraclès, qui délivrera Prométhée. Dans le cadre particulier de sa réécriture, on peut y voir l'annonce de la venue du Christ.

Ainsi, de ce « Christ prométhéen » qu'incarnait par exemple Phosphoros, en cumulant les attributs de Lucifer et du Christ, résulte « un Prométhée chrétien », qui non seulement se soumet à l'autorité divine, mais constitue également une anticipation de l'avènement du Christ.

2. Le flambeau de l'art chrétien

La pensée dionysiaque est plus profonde : l'individu qui s'affranchit de la loi d'espèce sauve le collectif, en se sacrifiant. Selon la Norme, le feu devait un jour descendre de l'empyrée pour le bien de l'homme ; ce jour lointain Prométhée le devance ; son délit ne consiste pas dans l'acte même, mais dans l'heure. Les émancipateurs agissent avec violence²⁰⁴.

²⁰⁴ Péladan. « La religion et le théâtre ». Art. cit., p. 175.

L'épisode prométhéen apparaît, dans cette déclaration de Péladan à propos du *Prométhée* d'Eschyle, comme la préfiguration d'un fait qui devait advenir. Prométhée est associé à la pensée dionysiaque, qui marque la nécessité de revenir à une forme d'unité entre Dieu et les hommes. En transposant la pensée dionysiaque propre à la Grèce antique dans l'univers mythique du christianisme, Péladan opère à sa manière un certain type de réconciliation entre Dieu et les hommes, par l'annonce de l'avènement du Christ à travers la figure de Prométhée.

Dans le catalogue du sixième salon de la Rose+Croix, Péladan annonce la mise en scène de *La Prométhéide*, « qui fera momentanément d'un théâtre un temple »²⁰⁵. La figure prométhéenne apparaît dans un premier temps comme le précurseur d'un « nouvel héroïsme et [d']un nouvel amour »²⁰⁶, et adopte de prime abord le même schéma que celui adopté par Lorrain et Hérold. *La Prométhéide* de Péladan est considérée par Trousson comme « la seule conciliation vraisemblable entre la pensée antique et la pensée chrétienne »²⁰⁷. Élise Radix (pp.465-474) fait de Prométhée une figure double, à la fois magique et christique, qui doit beaucoup à celle de Mérodack. Le Titan incarne « le premier adorateur d'un Dieu unique, antique prédécesseur des rois mages »²⁰⁸. *La Prométhéide* est considérée comme « un exposé de magisme, sous couleur d'un récit mythologique qui vient accréditer par sa pseudo-antiquité le mythe du Mage »²⁰⁹. Le mythe prométhéen sert en quelque sorte de caution à l'élaboration d'une figure mythologique propre à l'auteur, le Mage, figure occulte qui se met au service de la chrétienté. Superposée à cette figure du Prométhée Mage, l'image du Prométhée-Christ achève de grandir le Titan, qui condense toutes les qualités chrétiennes. Le Titan devient « l' élu par la douleur », puisque Péladan « superpose [...] la lecture chrétienne de la souffrance à l'expression mythique du châtement prométhéen »²¹⁰. Prométhée est à la fois « un précurseur du Dieu chrétien » et « une incarnation antique de la figure de Jésus-Christ »²¹¹.

Hormis dans le second volet de la trilogie, traduit directement de la pièce d'Eschyle, bon nombre de motifs mythiques sont effectivement transposés dans une

²⁰⁵ Joséphin Péladan. *Salon de la Rose+Croix. Exhortation*. Paris: Imprimerie de L. Verger, 1896. [catalogue des œuvres exposées]. P. 8.

²⁰⁶ Id., p. 297.

²⁰⁷ Trousson. *Le Mythe de Prométhée dans la littérature européenne*. Op. cit., p. 521.

²⁰⁸ Radix. « L'homme Prométhée vainqueur au XIXe siècle ». Op. cit., p. 465.

²⁰⁹ Id., p. 466.

²¹⁰ Id., p. 472.

²¹¹ Id., p. 474.

perspective chrétienne. Le Titan, comme dans la version de Lorrain et Hérold, est mu, lorsqu'il porte le feu aux hommes, par un acte non d'orgueil, mais de bonté :

Ce n'est pas mon orgueil qui s'égaré,
Quand je m'élève au-dessus d'eux !
Le sentiment digne du Dieu unique
Qui créa la matière et l'esprit
Est cette charité qui habite mon âme
Et qui meut mon esprit, entêté de justice²¹².

« Charité », « justice », « Dieu unique », tous ces éléments installent Prométhée dans un univers qui se christianise au fur et à mesure que la pièce avance. « A la foudre, à la ruse, à la lance », Prométhée n'oppose que son « cœur plein de pitié, [...] plein de tendresse, [...] saignant des maux d'autrui » (17), activant la thématique du sacrifice d'un seul pour tous. Zeus est une incarnation du Dieu de colère qui n'apporte sur terre que « l'incendie, le fléau, la blessure / l'effroi, la maladie, le malheur et la mort » (21). Il apparaît presque, comme dans la tradition romantique, comme l'origine du mal, ce qui justifie ainsi la révolte et fait de Prométhée le juste défenseur de l'homme contre ce despotisme, et du Christ même la première victime de cette cruauté.

Comme dans *Babylone*, l'orgueil prométhéen est transféré sur l'ensemble de l'humanité :

Je vous ai mis aux mains, le sceptre de la terre,
et vous méconnaissez déjà le pouvoir olympien.
Orgueilleux et hâtifs, vous négligez les rites [...]
Le savoir a fait germer l'impiété parmi les hommes
[...] vous niez ce qui vous dépasse !
Cessant de craindre vous cessez de croire. (30)

Prométhée émet un jugement sur l'humanité et tire toutes les conséquences du don du feu aux hommes. Cette invective fait écho aux griefs du Sâr à l'égard de son siècle. L'homme, riche du « sceptre de la terre » que la science consolide, néglige « le pouvoir olympien » et « les rites ». La science est l'ennemie de la spiritualité, le matérialisme tue le sentiment religieux nécessaire à l'élaboration de la communauté humaine. L'absence de crainte du châtement constitue la faiblesse morale de l'homme qui n'est plus capable de porter ses yeux vers le ciel. Encore une fois, la science prométhéenne a mené l'homme à sa perte.

Dans le troisième volet de la trilogie, Prométhée est d'ailleurs comparé au Malin, il devient « le Mal et le pervers, le mauvais, / l'esprit de révolte et de ténèbres »,

²¹² Péladan. *La Prométhéide, trilogie d'Eschyle en 4 tableaux*. Op. cit., p. 17.

« l'adversaire de Dieu ou le démon » (126), mais il n'est que le rouage d'une conception de l'univers propre à Péladan qui dépasse la logique d'opposition entre l'homme et le divin tout en revenant à la complexité originelle du mythe. A la fin de la pièce, Prométhée constate la coexistence de deux ordres qui ne peuvent finalement entrer en concurrence et doivent marcher de conserve, comme « deux moires [qui] gouvernent l'univers » :

L'une s'appelle l'Ordre ;
elle conserve, elle modère, elle utilise,
elle règne au présent,
l'autre s'appelle le Progrès ;
elle ose, elle avance, elle découvre, elle commande à l'avenir. (141)

Sont mis en place deux univers, celui de l'homme et celui de Dieu, qui ne sont ni incompatibles ni en concurrence. La soumission de l'homme à Dieu n'interdit pas l'exercice de sa liberté et de sa volonté : « il est permis de s'élever au-dessus des lois et de la solidarité humaine ; sous l'expresse condition que cet orgueil se prosternera devant l'orgueil infini qui est Dieu »²¹³. L'homme d'exception a le droit, et même le devoir, de se révolter contre l'idéologie ambiante et la masse des hommes, pour peu qu'il respecte l'autorité divine.

La christianisation du mythe permet de faire de Prométhée non pas un précurseur du Christ, mais une représentation de l'artiste dont l'exception garantit la liberté artistique, placée sous la bannière de l'art chrétien. La religion chrétienne constitue aux yeux de Marcel Gauchet le terreau le plus fertile propre à la coexistence de l'autorité divine et de la liberté humaine :

Le religieux n'est pas la marque de la décadence de la volonté humaine. Lorsque la religion était extériorité pure, c'est-à-dire qui sépare le passé primordial du présent qui n'en peut être que la copie, alors il y a dictature pure du religieux. Mais quand on se retrouve dans une extériorité relative, de coexistence dieu / monde, alors on peut interpréter, décréter, et entrer dans le domaine de la liberté humaine²¹⁴.

Là où le dieu primitif est absent du monde, dans un univers mythique qui ne cautionne en termes d'actions humaines que la répétition d'un ordre des choses immuable, où le présent ne représente qu'une perpétuelle réitération du passé, il ne peut y avoir exercice de la liberté humaine. Lorsque Dieu est co-présent au monde, co-présence que le christianisme matérialise par l'incarnation du Christ, l'homme peut alors pleinement

²¹³ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Comment on devient mage*. Op. cit., p. 264.

²¹⁴ Gauchet. *Le Désenchantement du monde, une histoire politique de la religion*. Op. cit., p. XV.

exercer sa liberté puisqu'il est capable d'interpréter et de lire les paroles de Dieu. La figure prométhéenne christianisée est l'incarnation de cette dialectique entre l'ordre divin et l'ordre humain, que la figure du Titan antique opposait.

Dans l'univers de Péladan, l'homme est au confluent de trois forces, dont « l'accord est la condition sine qua non de l'harmonie humaine »²¹⁵ : ces trois forces sont « la Providence », c'est-à-dire « la loi Divine, l'archée, la norme telle que Dieu l'a conçue et voulue » ; « le Destin », c'est-à-dire « la nécessité savante, la condition réalisatrice, le confluent des effets, tel que la Providence l'a généré » ; enfin, « la volonté de l'homme », « terme du libre-arbitre et de l'option consciente ». L'harmonie entre ces trois forces se fait de la manière suivante : « la Providence a préétabli, le Destin nécessite, la Volonté choisit. ». Ces trois forces sont en œuvre dans la réécriture du Prométhée. La Providence est représentée par l'annonce de la venue d'une autre religion, la religion chrétienne, en passe de remplacer les anciens dieux, qui eux représentent le destin. Sans les dieux et le châtement qui lui est infligé, Prométhée ne peut faire entendre la troisième force de l'univers, qui est la volonté de l'homme et la manifestation de sa liberté.

Aux trois forces en œuvre dans l'univers synthétisées dans le mythe prométhéen réécrit correspondent trois aspects de l'art que la figure du Titan incarne dans l'univers du Sâr. Ces trois aspects, que Péladan appelle « portées », sont le « typique », l'« expressif » et le « symbolique ». Elles correspondent aux trois types d'existence de l'homme, « plastique, pathétique et spiritualiste »²¹⁶. Toute figure héroïque passe par ces trois états, que le mythe prométhéen synthétise :

Prométhée au Caucase est un patient, il revêt donc les traits généraux d'un supplicié ; mais son supplice punit un acte à la fois si téméraire et si généreux que les accents de douleur organique doivent se subordonner à la douleur intérieure ; enfin, cette douleur agissant sur une conscience plus qu'humaine, il faut qu'elle manifeste le dieu rebelle aux dieux, le démon sauveur des hommes²¹⁷.

En Prométhée sont incarnées les trois portées de l'art, à savoir : le plastique, c'est-à-dire le typique, voire le prototypique, (« un patient », « un supplicié »), qui fait de Prométhée l'archétype de la souffrance ; le pathétique qui permet de susciter l'émotion et de donner à l'art sa dimension morale (« douleur organique », « douleur intérieure ») ; le spiritualiste ou symbolique qui rattache l'aventure individuelle à celle

²¹⁵ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre*. Op. cit., p. 126.

²¹⁶ Péladan. *La Réfutation esthétique de Taine*. Op. cit., p. 39-40.

²¹⁷ Ibid.

plus large de l'humanité et plus haute de la divinité (manifeste « le dieu rebelle aux dieux », « le démon sauveur des hommes »). Suivant à la lettre sa propre définition de l'œuvre d'art, qui doit répondre à un « caractère d'universalité permanent et non individualiste qui la rend sensible pour d'autres temps, d'autres lieux, d'autres hommes que le temps, le lieu et le contemporain de l'artiste »²¹⁸, Péladan incarne dans la forte individualité de Prométhée à la fois la représentation de la liberté humaine et la soumission au dieu chrétien qu'il annonce et qu'il préfigure.

Plus que de répondre à ce « désir, partagé par une partie de ses contemporains, de redonner un sens à une vie désespérément appauvrie par la perte de la spiritualité et de la foi »²¹⁹, la réécriture du mythe prométhéen dans une perspective chrétienne par Péladan l'inscrit à la fois dans la préhistoire du christianisme, mais aussi dans un schéma héroïque qui lui est propre, faisant du Titan l'incarnation de son manifeste esthétique. Finalement, la véritable faute de Prométhée n'est pas tant d'avoir défié les dieux pour rendre compte de l'avènement d'un dieu nouveau, que d'avoir « divulgué à tous le mystère propice à quelques uns »²²⁰. Dieu de l' « homme de pensée, / d'audace, de génie, de bonté, / Créateur ou héros, dévoué ou subtil », Prométhée se fait à la fin de la pièce non le héros de tous les hommes, mais celui de « l'exception humaine »²²¹. Il abandonne ainsi la fonction créatrice au Christ dont il se fait à la fois le prophète et la préfiguration. Mage chrétien, patron des hommes d'exception, Prométhée représente le modèle de l'artiste aux yeux de Péladan, capable de synthétiser en une figure les fonctions religieuses, artistiques et éducatrices de l'art.

C. De l'utopie micro-sociale au retour de la tragédie

Le projet artistique et théâtral de Péladan se construit en deux étapes. Dans un premier moment, Péladan se fait le défenseur d'un élitisme artistique qui trouve une représentation dans l'utopie micro-sociale de la Rose+Croix, sorte de confrérie restreinte dont le but serait de former des artistes afin qu'il aillent ensuite prêcher la bonne parole de l'art chrétien. Le second temps se situe au tournant du siècle, lorsqu'il se passionne pour la renaissance de la tragédie et qu'il voudrait faire du théâtre une tribune esthétique et morale pour l'édification populaire. Défendant curieusement « le

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Radix. « L'homme Prométhée vainqueur au XIXe siècle ». Op. cit., p. 474.

²²⁰ Péladan. *La Réfutation esthétique de Taine*. Op. cit., p. 140.

²²¹ Ibid.

socialisme d'art »²²², Péladan devient le chantre d'une nouvelle conception du théâtre social, qui cherche à réinscrire l'institution théâtrale au cœur du civique, selon le modèle grec, pour que ce dernier retrouve la fonction d'enseignement qui lui appartient. D'une démarche initiatique réservée à quelques initiés, Péladan passe à la conception d'un théâtre qui doit beaucoup aux formes traditionnelles, qui s'adresse à l'ensemble du peuple.

1. L'utopie au cœur de Paris

Le seul effort fructueux serait de créer une élite basée sur les principes de la haute culture, littéralement de former des penseurs²²³.

Voilà comment Péladan conclut sa réflexion politique en 1895 dans *Le Livre du sceptre*. Comme Claudel et Schuré, Péladan estime nécessaire la fondation d'une élite qui encadrerait le peuple. Par l'intermédiaire de ce qu'il appelle « la haute culture », il entend répondre au problème de la société de son temps. La fondation de la Société de l'Ordre de la Rose+Croix est une illustration de la volonté de réforme de Péladan, qui s'apparente à une construction utopique. Sortant du théâtre, Péladan propose de créer dans l'espace contemporain un espace alternatif à la société fin de siècle, afin d'en critiquer d'une part les travers et d'y proposer une alternative fictionnelle. En 1888, l'occultiste Guaita avait fondé l'ordre kabbalistique de la Rose+Croix et invité Péladan à en diriger la section esthétique. En 1891, Péladan fonde sa propre société, « l'Ordre de la Rose+Croix », dont le but principal est de promouvoir l'art chrétien.

Extérieur à la société qu'elle critique mais aussi qu'elle cherche à réformer par des événements artistiques, et notamment les Salons, l'Ordre en constitue le point décalé et en retrait, d'où la critique et l'élaboration d'un contre-modèle sont possibles. Occultisme et mysticisme sont à la fois les armes de la critique et de la rédemption²²⁴. Suivant les réflexions wagnériennes sur l'art, le contre-modèle social proposé par la société lie intimement religion et art, comme l'indique la constitution en « ordre ». Si la société rosicrucienne « était bien une société artistique et non religieuse », la revendication d'une « religiosité fictionnelle », la création d'un esprit religieux au sein

²²² Péladan. « La renaissance de la tragédie : d'Orange à Champigny ». Art. cit.

²²³ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre*. Op. cit., p. 345.

²²⁴ Voir Deak. *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. Op. cit., p. 119: "The occult and the tradition of catholic mysticism became central for the criticism of contemporary society, as well as for its redemption through art".

même de l'art²²⁵, font de cette micro-société la matérialisation des aspirations symbolistes concernant le rôle que l'art a à jouer au sein de la société. La Société de la Rose+Croix, régie par des règles précises, des lois, distribuant droits et devoirs à ses membres, s'érige en lieu d'où peut partir la réforme artistique et morale de la France.

Peut-on néanmoins réellement parler de construction utopique quand la société rosicrucienne n'a pas pour vocation de s'ouvrir au plus grand nombre, mais bien plutôt de rester l'apanage de quelques êtres d'exception ? L'Ordre de la Rose+Croix s'apparente plus à un système monastique qu'à une réelle construction utopique. Son rapprochement avec le traitement de l'espace au sein du système utopique est néanmoins possible, d'abord et avant tout parce que cette société est de l'ordre de la construction fictionnelle. Elle est une « mise en fiction, et même une théâtralisation des idées et des symboles »²²⁶. La société de Péladan est considérée par Frantisek Deak comme une « œuvre d'art », « une création fictionnelle et originale qui fait partie intégrante du discours contemporain de l'art »²²⁷. En substance, Péladan n'est pas Sâr, sa société n'a rien de secret, elle joue au contraire de l'émergence de la médiatisation. « La fiction d'une confrérie secrète »²²⁸ compense cependant l'éclatement et l'hétérogénéité reprochés à la société contemporaine. La restriction du projet social à une micro-échelle a bien quelque chose de la démarche utopique.

L'ordre est entièrement coupé de la société moderne. Dans le catalogue du sixième salon qui se déroula du 5 au 31 mars 1897, à la question « En quoi ce Salon diffère-t-il des autres ? », Péladan répond : « Ce salon ne continue pas la rue, ni la campagne, et tu ne connais pas ces ciels et tu ignores ces visages », désignant ainsi une rupture radicale entre l'espace artistique et l'espace de la réalité, propre à l'esthétique symboliste. Cette discontinuité caractérise également l'espace utopique. L'homme d'exception doit « cesser d'être un français de 1891, un Occidental »²²⁹, pour obéir aux règles d'une micro-société à laquelle il a choisi d'adhérer. Cette désobéissance a tout de celle des premiers chrétiens face au pouvoir politique des Romains, puisque il s'agit de « désobéir à [son] temps pour obéir à l'Éternel ». Elle fait également écho, mais dans une perspective idéologique tout à fait différente, à la désobéissance civile anarchiste.

Seconde caractéristique qui le rapproche de l'utopie : l'ordre de la Rose+Croix est un univers normé, régi par des lois. Péladan multiplie les publications qui ont pour

²²⁵ Id., p. 130: "The society was an artistic society and not a religious one".

²²⁶ Id., p. 122: "a fictionalization, and even theatricalization of the ideas and symbols which they contain".

²²⁷ Ibid. : "a fictional and original creation that enters the contemporary discourse of art".

²²⁸ Ibid. : "The fiction of a secret brotherhood".

²²⁹ Péladan. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Comment on devient mage*. Op. cit., p. 74.

but de régler l'existence de l'Ordre : *Constitutions de l'ordre de la Rose+Croix le Temple et le Graal, les Règles et Monitoires, l'art idéaliste et mystique*. Les membres se doivent de servir et Dieu et l'art. Pour ce faire, ils sont soumis à un certain nombre de règles détaillées. La société apparaît ainsi comme un îlot dans le monde contemporain, dont les excentricités et les frasques de ses membres ne cessent de défrayer la chronique.

L'élaboration de la société de la Rose+Croix et l'exposé de ses buts proposent un curieux mélange entre innovation et conservatisme dans le domaine artistique. Conservatrice cette idée d'annexer l'art à une confession définie ou bien encore de ne cautionner que les modèles du passé. Neuve cette conception du caractère essentiel de l'art au sein de la société et son érection en véritable éthique de vie. A la fois excentré par rapport à la société tout en s'assignant une mission sociale, l'ordre de la Rose+Croix constitue un curieux objet qui rend compte de la position paradoxale de Péladan face à l'histoire, dont il cherche à s'extraire, tout en voulant y jouer un rôle et en inverser le cours décadent. Là où Claudel propose, à l'intérieur de la fiction théâtrale, un modèle social idéal et désiré fondé sur la théocratie, Péladan crée une société excentrée par rapport au tissu social existant, qui inscrit la fiction dans le réel même et pense les moyens de transformer le social autrement que par la représentation de sa critique ou de son alternative.

2. Une croisade artistique

Je ne suis que ce coryphée de l'histoire qui surgit pour annoncer aux époques maudites, l'approche des terribles Erynnyes²³⁰.

Voici comment Péladan s'adresse au Président de la République dans son « Placet » qui sert de préface à la *Prométhéide*, refusée par Les Français. La posture de Péladan est ici fort intéressante, en ce sens qu'il se présente comme la voix de l'apocalypse, face à des temps qui ne sont pas capables d'entendre le message de l'art idéaliste et mystique.

Le « Monsalvat » de l'art

Le but majeur de la société de la Rose+Croix est de servir une conception religieuse, et plus précisément catholique de l'art. Suivant les préceptes de Wagner dans

²³⁰ Péladan. *La Prométhéide, trilogie d'Eschyle en 4 tableaux*. Op. cit., « préface », p. XII.

Arts et Religion, Péladan fait de l'artiste le dépositaire de « l'hostie gisante dans la poussière », qu'il doit garder « avec vénération jusqu'au moment de la rendre au tabernacle » :

Ainsi, la troisième personne divine Nous apparut oubliée sinon blasphémée, privée d'honneur de suite ; et au dieu méconnu, Notre pauvre cœur fut un autel.

Ainsi, les œuvres du Verbe, semblaient pâlissantes et désertées : sans mesurer Nos forces, Nous avons assumé un devoir immense où nul ne s'efforçait.

Chrétien recueillant l'hostie, guerrier qui dresse au vent de la gloire le Beauséant abandonné, humble dépositaire, Nous rendrons à Pierre ces sublinités qui n'appartiennent qu'à lui, lorsque Pierre tendra les bras pour les recevoir²³¹.

Le but de la Rose+Croix est de fonder un « Montsalvat » de l'art, de « restaurer en toute splendeur le culte de l'IDÉAL avec la TRADITION pour base et la BEAUTÉ pour moyen »²³². Le mouvement de renouveau artistique est fondé sur le recours à la tradition, ici la religion chrétienne, qu'il s'agit d'actualiser par la beauté, c'est-à-dire l'esthétique. Les artistes sont désignés comme les « nouveaux fils » de Jésus, et prononcent avant d'entrer dans l'ordre un « vœu d'idéal »²³³, formant une « sainte milice pour le salut de l'idéalité »²³⁴. L'art a pour mission de se faire le dépositaire et le défenseur des valeurs chrétiennes :

L'ordre laïque de la Rose+Croix du Temple et du Graal est une confrérie de Charité intellectuelle consacrée à l'accomplissement des œuvres de miséricorde selon le Saint-Esprit, dont il s'efforce d'augmenter la Gloire et de préparer le Règne²³⁵.

La caractéristique laïque de l'Ordre soulignée par Péladan est pour le moins étonnante, sauf à considérer que cette société cherche à agir dans le siècle, en faisant preuve de ce curieux sentiment de « Charité intellectuelle ». Devant la pauvreté culturelle de la société fin de siècle, il incombe aux artistes de faire don de leurs richesses, le produit de leur pensée. Par la notion de charité, la société s'oppose ainsi dans sa définition même à la logique marchande propre à la société capitaliste et au mercantilisme artistique, pour entrer dans celle du don et de la gratuité, rappelant les considérations de Claudel sur la notion d'échange. Péladan fait de l'art le moyen d'une reconquête spirituelle. Il effectue ainsi la synthèse de la figure du conquérant et de celle de l'artiste. L'art devient

²³¹ Péladan. *Constitution de la Rose+Croix*. Op. cit., p. 6.

²³² Id., p. 7-23.

²³³ Id., p. 7.

²³⁴ Péladan. *L'Art idéaliste et mystique (Doctrine de l'ordre du salon annuel des Rose+Croix)*. Op. cit., p. 21.

²³⁵ Ibid.

l'étendard de la religion. Sa pratique est une insurrection et une croisade pour sa diffusion.

L'artiste, croisé d'un art en perdition, se fait également officiant de cette nouvelle religion. Il est à la fois « prêtre », « roi » et « mage » au service d'un art qui est « grand mystère », « empire véritable » et « grand miracle » qui « prouve seul notre immortalité »²³⁶, c'est-à-dire religion, patrie et au-delà de l'homme d'exception. L'ordre de la Rose+Croix est avant tout défini comme une confrérie d'hommes d'exception. A ceux qui croient à « la nécessité des héros, des génies et des saints, en face des égoïstes, des imbéciles et des méchants »²³⁷, l'ordre ouvre ses portes. Le premier « but individualiste » de l'ordre est « la recherche de l'être d'exception, sa culture et son accomplissement », avant d'en effectuer « le cohortement [sic] [...] en caste intellectuelle »²³⁸. Cette caste doit conquérir son indépendance « de tout, sauf de l'orthodoxie romaine ». L'affranchissement de l'homme d'exception, par rapport aux autres hommes, à la société et à la marche de l'histoire, est jugé nécessaire. La constitution en caste va « jusqu'à former un État à travers les États, en puissance défensive contre ses frères »²³⁹. Le vocabulaire de la politique et de la conquête guerrière transforme l'entreprise artistique en véritable croisade. Cette phalange d'artistes se dote, en plus de règles internes à son fonctionnement, de buts à l'égard de la société qui l'entoure, pour en améliorer la marche.

Péladan cherche à faire de la Rose+Croix un organe d'action artistique au sein de la société. En témoignent par exemple les « sept buts intellectuels » qui rendent compte des différentes missions que s'assigne l'ordre :

- 1° Donner une méthode et une synthèse aux esprits de vingt ans qui cherchent un contre-poison à l'enseignement universitaire.
- 2° Appliquer à la vie élégante, incapable de vertus, la norme esthétique.
- 3° Ouvrir aux femmes la voie de féerie en compensation de l'activité amoureuse qu'on arrête.
- 4° Conquérir les plaisirs, et même la mode, à la Beauté.
- 5° Faire participer chacun à la science de tous, en créant un corps de spécialistes de rapport perpétuel entre eux.
- 6° Hiératiser tout ce que la religion rejette comme profane
- 7° Esthétiser tout ce que le monde abandonne au hasard des tempéraments et des mœurs²⁴⁰.

²³⁶ Id., p. 17-18.

²³⁷ Id., p. 10.

²³⁸ Péladan. *Constitution de la Rose+Croix*. Op. cit., p. 24.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Id., p. 25.

Pédagogie, morale, édification et esthétique se mêlent inextricablement dans les missions que s'impose l'Ordre. Dans le domaine esthétique, ce sont tous les arts qui demandent à être réformés. En témoignent les Salons, tenus chaque année en mars et avril de 1891 à 1897, qui sont la principale manifestation publique de la Rose+Croix, constitués de

- 1° Un salon de tous les arts du dessin.
- 2° Un théâtre idéaliste, en attendant qu'il puisse devenir hiératique.
- 3° Des auditions de musique sublime.
- 4° Et des conférences propres à éveiller l'idéalité des mondains²⁴¹.

L'ordre de la Rose+Croix ne reste pas à l'écart de la société et propose d'y remédier par la diffusion de son art, pour « éveiller l'idéalité des mondains ». Une « école d'art théâtral, propre à restaurer la représentation de mystères »²⁴² est même en projet. Péladan va jusqu'à proposer la constitution de ce qui serait l'équivalent de notre défense du patrimoine, la « prévôté du passé ». Chaque ville se verrait dotée d'un « esthéticien ayant mission de [...] signaler l'état de tous les monuments et d'être le surveillant de toutes les choses d'art »²⁴³. Ces informations seraient centralisées par un « prévôt provincial » chargé d'en référer au roi ou aux ministres. Leur rôle à tous deux est également de déceler et signaler les « vocations artistiques ou scientifiques surtout chez les pauvres ou les ouvriers, afin que l'ordre y veille »²⁴⁴. Péladan rêve d'instaurer dans sa société un corps de fonctionnaires artistiques.

Si nous reprenons les analyses de Wunenburger à propos de l'utopie et sa définition, nous remarquons que l'utopie oscille sans arrêt entre « la temporalisation militante » et la « spatialisation esthétique et spectaculaire »²⁴⁵. L'exemple de la société des Rose+Croix en est un exemple intéressant. Inscrite dans le siècle par sa rupture même avec ce dernier, elle cherche néanmoins à en influencer la marche par une réhabilitation de l'art considéré comme un substitut valable au besoin de culte de l'humanité, à défaut de pouvoir réinvestir la religion catholique dans la fonction de religion d'État. Quoi de plus esthétique et spectaculaire en effet, mais aussi quoi de plus militant dans le domaine de l'art, que les manifestations rosicruciennes dans le Paris artistique de la décennie 1890 ? Le lien entre la religion et le principe utopique permet d'effectuer le lien que Wunenburger fait entre gnose et utopie, qui « mettent en place

²⁴¹ Id., p. 36-37.

²⁴² Id., p. 42.

²⁴³ Id., p. 37.

²⁴⁴ Id. p. 37-38.

²⁴⁵ Wunenburger. *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire*. Op. cit., p. 169.

une pédagogie de micro-sociétés messianiques, dont la mission est d'éduquer le genre humain pour son salut et de conduire en triomphe le cortège des prosélytes vers le grand soir de la libération »²⁴⁶. Péladan apparaît, comme le gnostique, fanatique d'un « absolu humanisé »²⁴⁷, incarné en sa propre personne et manifesté dans l'espace particulier et fictionnel des salons et de la scène théâtrale.

La croisade de Polti

Avant d'étudier la manière dont Péladan prône la nécessité de revenir à la forme traditionnelle de la tragédie, arrêtons-nous un instant sur la pièce de Polti, *Les Cuirs de Bœuf*, écrite en 1899, qui s'inscrit dans une idéologie, des thématiques et un positionnement par rapport au contemporain similaires à ceux de Péladan. La pièce de Polti ne convoque en rien la figure prométhéenne, mais elle s'interroge par contre sur la notion de civilisation, sans passer par le détour de l'antiquité. C'est au temps des croisades qu'elle se situe.

Il est rare de voir *Les Cuirs de Bœuf* de George Polti, paru en 1899, figurer au rang des pièces symbolistes. L'auteur des *Trente-six situations dramatiques*²⁴⁸ avoue d'ailleurs plus avoir dans l'idée de reconstituer un « Miracle [...] conforme au principe d'art de ce Moyen-Âge dont il relève »²⁴⁹, que de faire œuvre de pionnier en matière théâtrale, et n'est guère connu pour faire partie de l'avant-garde, ni pour en partager les excentricités. Néanmoins, plusieurs éléments permettent aisément de rattacher cette pièce au courant symboliste, à commencer par les notes de mise en scène qui précèdent le texte. La scène est « en triptyque, avec trois ogives à l'intérieur d'une plus grande encore » (8). Le jeu des acteurs est déréalisé, d'abord par le masquage de leurs pieds – « devant, la rampe sera surélevée pour cacher les pieds des acteurs, et irrégulière comme pour faire une rangée de cierges » (Ibid.) –, mais également par le jeu de perspective, « fausse, de manière exagérée, pour éviter tout réalisme », et enfin par le jeu lui-même : la diction doit être monocorde, la gestuelle « perpendiculaire » (9) et stylisée, rappelant une esthétique de bas-relief antique. Voilà qui permet de considérer cette pièce dans notre étude comme un prolongement de l'esthétique symboliste.

²⁴⁶ Id., p. 196.

²⁴⁷ Id., p. 188.

²⁴⁸ George Polti. *Les Trente-six situations dramatiques*. Paris: Mercure de France, 1895.

²⁴⁹ Polti. *Les Cuirs de bœuf, un miracle en 12 vitraux, outre un prologue invectif*. Op. cit., p. 7.

Ce n'est pas tant l'intrigue²⁵⁰ ni ses présupposés idéologiques qui nous intéressent ici, que l'ouverture de la pièce. Le prologue, dit par le héraut d'armes, est écrit sur le mode de l'invective et n'est pas sans rappeler la posture du Sâr même à l'égard de son époque. D'entrée de jeu, il prend le contre-pied de la traditionnelle *captatio benevolentiae*. Le héraut refuse d'endosser le rôle de « cet enjôleur prostitué » (13), et instaure immédiatement une distance temporelle entre la scène et la salle. Il parle au public depuis le XIII^e siècle, « siècle de votre gloire passée ». Par cette distance temporelle, il adopte un point de vue excentré par rapport à l'époque contemporaine, qui légitime sa critique. Le prologue développe une vision du monde contemporain proférée depuis une fiction de Moyen-Âge, qui sert d'étalon par rapport à la situation sociale de la France du XIX^e jugée catastrophique et présentée comme telle. Le héraut déplore « l'agonie » du « peuple misérable » (15), dégénéré en « prolétariat », en « classes dangereuses », qui n'existaient pas au Moyen-Âge (14). C'est au peuple tout entier que le prologue est adressé, et le « tu » employé pendant cette diatribe permet une proximité de condition entre le héraut et le public. Tous les rouages de la société civile fin de siècle sont attaqués :

Supporter des chefs incapables, des ministres qui te font insulter et frapper, des riches qui te font condamner si, pour ne leur payer loyer, tu couches sur la terre nue ; supporter que des magistrats, qui ont cessé de payer leurs charges mais non de vendre leurs verdicts, et dont la jeunesse s'épuise au brasseries, te déshonorent – suprême angoisse ! – au petit bonheur de leur somme ou de leur hébétude. (15)

Il est aisé de reconnaître ici tous les griefs du mouvement symboliste à l'égard du pouvoir contemporain : faiblesse et illégitimité du pouvoir représentatif, injustice au sein même de la magistrature, servitude et inégalités économiques. La corruption et l'affaiblissement du pouvoir entraîne irrémédiablement l'apathie populaire :

A quel degré es-tu tombé que l'idée de trahison ou d'initiative te paralysant, tu n'oses plus te conduire ni te juger toi-même, comme au temps où tu prenais, oui, toi, Jérusalem, alors si loin ! – comme au temps des communes, ah ! me comprendras-tu ? comme au temps des communes !! Que fais-tu de tes millions de mains ? (15-16)

²⁵⁰ En voici néanmoins les grandes lignes : la pièce s'ouvre sur une scène d'inceste entre une mère et son fils. De cette union contre-nature naît une fille, qui porte le péché de ses parents, représentation de tout homme qui porte dès l'origine le péché originel, dans un monde chrétien où l'innocence n'existe pas. Les aventures parallèles et rédemptrices de la mère, du fils et de la fille se déroulent chacune dans une des ogives du triptyque, et forment un retable animé. L'ensemble de l'histoire se déroule sur fond de croisade et de luttes d'influence entre pouvoir temporel et pouvoir spirituel, dans une idéologie chrétienne de la rédemption. La mère meurt avant la fin de la pièce, étranglée par le diable sous les traits d'un moine infernal, le fils et la fille trouvent le salut dans l'expiation et la purification par le feu, dans l'incendie d'une grange.

Incapable de se constituer en collectivité, la foule apathique est dépossédée de sa capacité à agir sur l'histoire et à prendre en main son propre destin. Les temps glorieux des croisades et ceux des communes, réalité du Moyen-Âge mais également référence à la Commune de Paris, mettent en cause un système de pouvoir centralisé qui fait du peuple un ramassis d'esclaves et d'impotents.

L'invective s'achève par un appel à l'action, rejeté aussitôt que formulé. L'action semble impossible parce que le peuple est caractérisé par la renonciation. Le héraut devient alors le vecteur de la voix du peuple qui n'en a plus, entre une représentation politique et un pouvoir économique également défaillants. Le passage du « tu » au « nous », au moment où le héraut laisse la parole au peuple, marque d'une part la nécessité de se constituer en collectivité, mais inclut également la voix théâtrale dans l'époque qu'il est en train de dénoncer, effaçant pour un instant la distance que l'invective et la violence de la diatribe avaient instaurée entre la scène et la salle. La délégation de la parole au peuple par le héraut mérite ici d'être longuement citée, car elle achève de faire du prologue l'espace intermédiaire entre le monde de la fiction et le monde réel :

« - Impossible rêve », soupirez-tu. « Sans doute des dynamites, la recette est partout : aux mains d'un ignorant, naguère, elle épouvantait ceux-ci, vidant ces théâtres de leur foule enfuie par les quarante portes de Paris, et leur terrible police en quelques heures fut aux abois. Pourtant nous n'osons pas... Ou plutôt nous sommes las comme les vieux peuples d'orient déjà ! Il est bon au demeurant de boire l'alcool mortel et de pourrir parmi la syphilis administrée. Nous ruiner aux courses – la chose est prompte – suffit à nos soifs d'aventure, tandis qu'une presse nourrie de notre propre honte nous détaille, scandale après scandale par elle provoqués, les saveurs de notre gangrène. Ainsi qu'à la propreté fière de l'âme, nous avons renoncé jusqu'aux étuves publiques de nos villes : résignés, nous puons sous la grimace de nos maîtres ; quand nous écéurons trop nos femmes, elles vont les trouver. Nous les battons en revanche, - en toute lâcheté. Et nous avons renoncé jusqu'au manger, jusqu'à l'abri, que la nature dispensait à ses fils vagabonds. De même que nos chastes fêtes, nous avons abdiqué notre poésie, qu'ils ridiculisent. Ceux d'entre nous qui sont les plus opprimés se tuent ; chaque année, plus nombreux. Mais ce n'est pas très pénible en définitive. Nous avons renoncé... nous avons renoncé... » (16)

Après le rappel de la vague anarchiste, évoquée comme une des possibilités d'agir avant d'être étouffée par la justice – l'allusion à la police fait ici référence aux lois scélérates et à l'incroyable dispositif policier mis en place pour l'occasion – la foule est représentée comme se refusant à l'action, par lassitude. L'image d'un peuple écrasé, fatigué, ressurgit ici dans le choix des mots et renvoie à l'idéologie de la décadence, et l'énumération de toutes les compromissions populaires ne fait qu'ajouter au tableau

d'un peuple dégénéré, sans identité, sans idéaux et sans art. Cette image permet aussi de déresponsabiliser le peuple et d'en faire la victime de l'ère industrielle, abruti par le travail. Dans ces conditions économiques et sociales particulières, les besoins artificiels ont étouffé l'instinct naturel. Le travail abrutissant des usines met le peuple dans l'incapacité de goûter les joies de la culture désintéressée, trop occupé qu'il est à survivre. Triste miroir que le héraut d'un autre âge tend à son public, dont les acerbes propos n'ont rien à envier aux diatribes que Péladan profère sur son époque dans l'ensemble de son œuvre.

Refusant la qualité de juge au public, composé d'« insulteurs du génie » (Ibid.), qui préfère « insulter quand il passe au hurlement [des] rues le penseur pâlassant » (Ibid.) plutôt que de s'insurger contre « le fouet » qui les accable, le héraut relaie la parole de l'artiste incompris face à un peuple que son état rend incapable d'émotions d'art et de réaction, pourri par les « poètes couchants ». Il ajoute à cela l'idée que le héraut se fait de la réception du discours véhément qu'il vient de tenir, qui ne manquera pas de le classer dans la catégorie du « clérical, réactionnaire, obscurantiste », tournant résolument le dos à la soi-disant modernité politique.

Ce modèle de mauvaise réception s'accompagne d'un appel à la bienveillance pour l'œuvre à venir, nécessitant de la part du public une mise à distance de ses préjugés, que la situation temporelle de la fiction dramatique, située au XIII^e siècle, rend possible :

Ah ! Plutôt, bien vite, consentez pour ce soir à vous oublier et à remonter à la hauteur du temps ogival, du temps de votre seule originalité et de votre grandeur. Aspirez l'air vivifiant de ces sommets. Laissez, tandis qu'il en est peut-être encore temps, revivre un cœur d'homme sous vos ridicules vêtements. Oubliez votre voisin, votre coterie en un instant décisif d'indépendant arrachement ! Le pourrez-vous ? je vous le demande. Au nom de votre âme, je vous le réclame. (17)

L'oubli de soi requis pour une efficacité dramatique optimale consiste en un oubli du temps présent, seule cause de la dégénérescence du peuple. Il s'agit pour le public de se dépouiller de son vêtement social, de ses « ridicules vêtements », d'oublier les liens qui l'asservissent aux autres hommes et à son milieu, afin de retrouver « originalité » et « grandeur », qui sont les deux maîtres mots de l'entreprise humaniste du mouvement symboliste. Si le peuple s'en remet à « un très lointain avenir social, dans quelques siècles » (16) pour voir son sort s'améliorer, – l'allusion au socialisme, que Polti ne cautionne pas, est ici très claire –, ce spectacle n'est pas pour lui. Si le peuple parvient par contre à jouir du spectacle de sa grandeur perdue, que le Moyen-Âge représente,

alors le prologue aura rempli sa mission. Aussi, le parcours rédempteur proposé par le spectacle qui suit, indépendamment de sa visée clairement catholique que les opinions de Polti accèdent, reste parfaitement séparé du contemporain du public, et même dans une certaine mesure du prologue qui le précède. Le type de communauté représentée apparaît définitivement anachronique²⁵¹. C'est finalement peut-être dans le schéma rédempteur qu'il faut voir le lien entre le prologue tout à fait d'actualité, et cette pièce d'un autre temps. La faiblesse du peuple, présentée comme sa faute contemporaine, n'est pas une fatalité dans ce schéma. Le prologue ouvre la possibilité, après la décadence, d'une grandeur retrouvée, pour peu que le peuple y sacrifie de sa peine et se donne les moyens de la conquérir.

Le choix de la thématique de la croisade, associée au spectacle d'une rédemption que le dramaturge offre à la réflexion d'un public contemporain que tout désigne comme en perdition, fait du miracle de Polti une variante théâtrale de ce que Péladan propose avec la société rosicrucienne.

Une politique théâtrale de diffusion artistique

La confrérie rosicrucienne a organisé un certain nombre d'événements artistiques, notamment entre 1891 et 1897, par la tenue des Salons mensuels de la Rose+Croix. Ces salons étaient accompagnés de la représentation de quelques pièces de Péladan, *Le Fils des Étoiles* le 17 mars 1892, qui fit un four, *Babylone* les 11, 12, 15, 17 et 18 mars 1893, reprise l'année suivante lors du Troisième Salon à l'Ambigu, les 21 et 28 mai 1894, qui rencontra en revanche un certain succès. L'alliance des arts théâtraux, picturaux et musicaux dans les Gestes esthétiques du Sâr répond au fantasme de l'art total.

Au tournant de la décennie, il semble que Péladan ait choisi une voie théâtrale quelque peu différente de celle qu'il avait jusqu'à présent empruntée. Il se tourne plus résolument vers le genre tragique, et revient à une forme beaucoup plus traditionnelle du théâtre, cycle qu'il entame avec la publication de sa *Prométhéide* en 1895. Hormis *Sémiramis* parue en 1897, Péladan publie une réécriture de *Œdipe et le Sphinx*, jouée en 1903 pour l'inauguration du théâtre antique d'Orange. Il consacre à partir de là

²⁵¹ Ce n'est pas le cas de la fin de *La Ville* de Claudel, parce que s'adjoint à la défense des institutions catholiques dans les sphères du pouvoir une réflexion politique qui ne met pas en opposition le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel, alors que dans *Les Cuirs de Bœuf*, comme dans *Les Enfants de Lucifer* de Schuré, les deux sphères de pouvoir restent disjointes, sans solution de continuité.

l'ensemble de ses écrits théoriques sur le théâtre au genre tragique. En 1904, il publie une série d'articles dans *La Revue bleue* sur la tragédie systématiquement associée au modèle grec : « La religion et le théâtre », « La démocratie et le théâtre », « La Cité et le théâtre », l'année même où sa *Sémiramis* est jouée aux arènes de Nîmes. En 1905, il poursuit son cycle d'articles dans *La Revue bleue* : « Origine et esthétique de la tragédie », « La renaissance de la tragédie », et « Le mystère d'Éleusis ». *Sémiramis* est reprise à Champigny la Bataille pour l'inauguration du Théâtre de la Nature. Les préoccupations théâtrales de Péladan se tournent ainsi résolument vers le genre tragique, associé aux entreprises de théâtre en plein air qui se multiplient au tout début du XX^e siècle.

L'expérience apparaît de prime abord comme fort différente de l'entreprise rosicrucienne que Péladan abandonne à partir de 1897. Cependant, elle s'en rapproche dans l'idée de chercher à diffuser plus largement un art que Péladan estime nécessaire à la société, dans une perspective qui mêle éthique et esthétique. Dans son article « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) », Péladan estime que « quel que soit le génie du poète, le drame s'adresse à toutes les castes d'une civilisation ou bien il faut le dénommer autrement »²⁵². Son modèle de référence est bien évidemment le théâtre grec, présenté comme un spectacle national qui ne peut en aucun cas se limiter au service d'un acteur ou d'un public de raffinés. Pour lui, le théâtre doit redevenir une « institution civique »²⁵³. C'est l'émergence du socialisme qui déclenche ce « mouvement d'une portée incalculable » : « L'élite sortant de sa tour d'ivoire est allée parmi les ouvriers et y a trouvé un écho imprévu »²⁵⁴. Péladan, qui apparaissait dans un premier temps comme le détracteur féroce de la masse, finit par y voir le terreau nécessaire à la renaissance dramatique. D'où la nécessité, à partir du modèle grec, de revenir à des lieux de représentation plus accessibles, qui réactivent les forums théâtraux de l'antiquité.

Dans « La renaissance de la tragédie : d'Orange à Champigny », Péladan se fait le fervent défenseur d'un théâtre doté d'une « faculté enseignante et purificatrice »²⁵⁵. Il ne doute pas que « le jour où [le public] pourra choisir entre la tragédie et la gaudriole, il n'hésitera pas »²⁵⁶. D'où la défense de l'entreprise du théâtre en plein air de Champigny : « Le théâtre antique de la nature lui rend un art qui a été inventé pour sa

²⁵² Péladan. « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) ». Art. cit., p. 305.

²⁵³ Id., p. 307.

²⁵⁴ Id., p. 308.

²⁵⁵ Péladan. « La renaissance de la tragédie : d'Orange à Champigny ». Art. cit., p. 109

²⁵⁶ Ibid.

culture et, en matière théâtrale, il faut dire comme la Bruyère : « Je suis peuple » ». L'on a peine à reconnaître ici l'homme qui fustigeait le peuple, la démocratie et l'égalitarisme comme les facteurs d'une décadence certaine :

La fondation du théâtre de Champigny doit être envisagée comme une étape du socialisme d'art, plus pur que les autres socialismes entachés d'intérêts et de sectarisme. Celui-là se propose seulement de donner au plus grand nombre les émotions nobles, qui sèment au cœur d'une foule la graine invisible et magique, d'où sortira plus tard l'héroïsme aux frontières et les chefs-d'œuvre au foyer²⁵⁷.

Cette conclusion associe les arts du théâtre et leur fonction à la fois politique et artistique. Politique puisqu'elle engendre « l'héroïsme aux frontières », réactivant la fonction nationale de l'art théâtral empruntée au théâtre grec, et artistique parce qu'elle permet l'éveil artistique de l'ensemble du public.

Finalement, le parcours théâtral de Péladan, depuis l'ordre secret de la Rose+Croix jusqu'aux grandes fêtes théâtrales du théâtre en plein air, n'est pas si incohérent qu'il semblait au premier abord. Dans « Les arts du théâtre » en 1908, toujours dans *La Revue bleue*, Péladan s'interroge de la manière suivante sur la décadence des arts théâtraux :

Le plus ancien théâtre fut la salle d'initiation, à Éleusis. Des prêtres philosophes, singulièrement conscients de l'âme humaine, conçurent et appliquèrent à l'enseignement des mystères ce même appareil d'illusion qui, aujourd'hui, sert au Châtelet à l'amusement de la foule. L'art scénique en sortant du sanctuaire en conserva les lois, il en manifesta les doctrines, il fut la véritable chaire de l'ésotérisme, le sermon à la fois moralisateur et civique des Hellènes. Comment d'un pareil point de départ a-t-on abouti aux scènes dépravantes qui sollicitent le parisien ? Comment un moyen aussi actif d'agir sur la sensibilité d'une race est-il abandonné aux inconsciences de l'entreprise lucrative ? D'autant que la forme théâtrale seule permet à la foule de percevoir le sublime²⁵⁸.

Plusieurs éléments sont à retirer de cette déclaration. D'abord, le mouvement qui va de la pratique secrète et initiatique aux grandes fêtes théâtrales est légitimé par l'histoire de la tragédie grecque. Le passage de la société de la Rose+Croix au théâtre en plein air pour tous suit la même évolution, et Péladan cherche à faire du théâtre « le sermon à la fois moralisateur et civique » du peuple français :

Il faut que l'œuvre d'art nécessite un haussement moral chez le spectateur. Si on entre de plain-pied dans sa pensée, si les relatifs de la réalité sautent aux yeux tout de suite, l'impression esthétique n'a pas lieu²⁵⁹.

²⁵⁷ Id., p. 111.

²⁵⁸ Péladan. « Les arts du théâtre ». Art. cit., p. 620.

²⁵⁹ Péladan. *L'Art idéaliste et mystique (Doctrine de l'ordre du salon annuel des Rose+Croix)*. Op. cit., p. 220.

La fonction morale du théâtre en justifie l'esthétique idéaliste. Parce qu'il faut un nécessaire décalage dans le processus de réception entre le spectacle et le public, seul capable de provoquer ce « haussement moral », alors se trouve légitimé le recours à une esthétique non réaliste, qui permet cet écart.

Enfin, seule la forme théâtrale est à même de faire « percevoir le sublime » à la foule. « L'art a été la littérature de l'humanité, jusqu'au jour du pullulement du livre »²⁶⁰. Les arts du théâtre sont les plus aptes à faire partager à l'ensemble d'une population les émotions d'art, et à porter le projet d'un art de masse. A ce titre seulement sera possible « l'égalité devant le beau »²⁶¹ que Péladan entend instaurer.

La figure excentrique du Sâr et la position particulière et unique de son entreprise dans la société fin de siècle fait glisser le projet utopique porté par les fictions théâtrales du domaine politique et du liturgique à l'éthique et l'esthétique. La révolution devient artistique, mais reste extrêmement réactionnaire, dans ce sens qu'elle cherche à revenir, comme pour Claudel, à un ordre ancien qu'il faut restaurer. La dernière catégorie de héros symbolistes engagés dans une démarche révolutionnaire transfère le processus de rupture dans le domaine radical de la représentation même du monde, faisant du verbe, non pas divin mais poétique, l'arme corrosive capable de détruire l'ancien monde.

²⁶⁰ Joséphin Péladan. *Introduction à l'esthétique*. Paris: Sansot, 1907. P. 7.

²⁶¹ Péladan. *Origine et Esthétique de la tragédie*. Op. cit., p. 91.

Chapitre IV : L'insurrection par le verbe

Introduction : Le Verbe fait action

Si le cas du Sâr est extrême dans la manifestation de sa protestation esthétique, il mène cependant à l'héroïsation de la figure de l'artiste par le transfert du pouvoir de création de Dieu à l'homme. A la faillite du mythe de la raison incarné par la soumission de la figure prométhéenne au divin répond la confiance retrouvée en l'imagination humaine et de la fiction. L'art devient alors, au même titre que la science, un moyen d'investigation du monde, et la langue y retrouve un pouvoir profondément poétique.

Les héros de Villiers et de Saint-Pol-Roux, s'ils semblent de prime abord se détacher des préoccupations proprement sociales et historiques, s'ils rejettent toute implication de l'ordre du politique et du religieux dans le monde, n'en proposent pas moins une dernière alternative à la société fin de siècle. Les deux auteurs, dont les œuvres bornent en amont et en aval notre période, réconcilient l'humain et le divin par la fonction imaginative de l'homme. La capacité fictionnelle de l'homme lie la question de l'identité à une métaphore spatiale, un mouvement de repli dans l'intériorité pour les héros villiétiens, une conquête de l'univers par le verbe poétique dans le cas de Saint-Pol-Roux. Plutôt que de fonder un lieu alternatif à la société contemporaine, avec ses règles de fonctionnement, les deux auteurs fondent un lieu par essence inatteignable, à l'intérieur même de l'homme, depuis lequel il est capable, à l'instar de Dieu, de créer tous les mondes possibles.

Villiers de l'Isle-Adam et Saint-Pol-Roux adoptent une attitude similaire à l'égard de la construction utopique : tentant dans un premier temps, le modèle utopique est rejeté au nom d'une liberté créatrice qui n'a pas de bornes à son pouvoir. Dans son ouvrage *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire*, Jean-Jacques Wunenburger cherche à démontrer que l'assujettissement de l'imagination occidentale à l'utopie a signé un certain renoncement à la profondeur des symboles et des rêves. L'imaginaire est confisqué, parce qu'asservi à une tentative de domestication, de maîtrise de l'histoire. L'utopie n'apparaît alors comme nécessaire que si nous ressentons le besoin « d'arrêter le flux des images, d'enfermer la spontanéité dans un ordre, une contrainte intellectuelle invariante »²⁶². Or, ni Villiers ni Saint-Pol-Roux ne veulent opposer à l'infini pouvoir de l'imagination une quelconque borne, fût-elle établie au nom d'un idéal sinon social, du

²⁶² Wunenburger. *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire*. Op. cit., p. 23.

moins collectif. La tentation héroïque de l'intervention dans l'histoire, ainsi que la construction d'un contre-modèle, sont présents, mais se soldent toujours par un renoncement au monde qui se caractérise chez Villiers par l'exaltation d'un lyrisme qui trouve sa complète et plus large expression dans *Axël*, et chez Saint-Pol-Roux par la défense et illustration d'un art nouveau capable non seulement de régénérer l'humanité mais également d'être au même titre que la science un outil d'investigation du monde. La construction utopique est ainsi rejetée au profit d'un idéalisme qui conditionne l'action héroïque.

La prééminence du verbe sur l'action dans la fiction théâtrale n'équivaut cependant en aucun cas à l'abandon d'un discours sur le monde : « se déclarer poète », analyse Frantisek Deak, « ce n'était pas seulement déclarer que l'on était artiste, mais cela équivalait à prendre position à l'encontre d'une société par trop utilitaire »²⁶³. Entrer en révolution linguistique comme Péladan était entré en croisade artistique, contester le cœur même du système de représentation du monde, dote la figure héroïque d'un pouvoir corrosif subtil à l'égard du monde contemporain.

Ces héros du verbe fustigent l'utilisation séculière du langage par l'exaltation du pouvoir du verbe, selon une perspective mallarméenne. Il s'agit de « séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel » :

Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité²⁶⁴.

S'attaquer au langage et tenter de le régénérer, voilà qui constitue une des plus radicales remises en cause des assises idéologiques d'une société et de ses représentations. Si l'exaltation du pouvoir et de la régénération du verbe prend en plus pour métaphore celle de l'or, qu'elle confisque au monde capitaliste pour en inverser la valeur, la critique est plus que corrosive. Elle remet en cause les fondements mêmes de la société contemporaine, par la critique idéologique de ses valeurs et de son verbe. Villiers et Saint-Pol-Roux, déiste pour l'un et catholique pour l'autre, dotent le poète d'un Verbe aussi puissant que celui de Dieu. Ils font du verbe la part divine de l'humanité, et du génie sa manifestation.

²⁶³ Deak. *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. Op. cit., p. 60: “to declare oneself as a poet was not only to claim to be an artist but was equivalent also to taking a position toward an overly utilitarian society”.

²⁶⁴ Stéphane Mallarmé. « Crise de vers ». In: *Œuvres Complètes*. Jean Aubry et Henri Mondor (éd.). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945. [1895]. P. 368.

Ce refus de limiter l'imagination humaine aux bornes de la construction utopique s'accompagne chez Villiers d'un refus du monde réel, dans une perspective idéaliste qui va de pair avec le refus de l'appréhension réaliste du monde. L'exaltation de l'imagination individuelle trouve un débouché dans le lyrisme exacerbé et efficace de ses héros. En ce sens, Villiers rejoint cette définition de l'utopie comme fuite. Sauf que, si les héros villiétiens « efface[nt] le réel »²⁶⁵, c'est pour affirmer la suprématie de « la pensée qui affranchit l'humanité » et entrer dans un nouvel « âge poétique de la fiction »²⁶⁶. L'idéalisme du langage semble bien interdire toute construction de type utopique, sauf à considérer l'exaltation du pouvoir de la fiction comme une forme d'utopie absolue, qui les contiendrait toutes. Saint-Pol-Roux, tout en se posant en héritier de Villiers, cherche à transformer cet idéalisme radical par la synthèse « idéoréaliste ». Cette démarche synthétique permet à Saint-Pol-Roux de sortir de l'individualisme héroïque villiérien, pour entrer dans une perspective plus collective, en proposant en fait d'alternative au monde réel une vision conquérante du domaine de l'art, dont la réécriture de l'évolution atténue les moments de rupture et le dote d'une continuité historique d'où il tire sa force.

²⁶⁵ Trousson. *Le Mythe de Prométhée dans la littérature européenne*. Op. cit., p. 13.

²⁶⁶ Bertrand Marchal. « Mallarmé et Villiers ou l'aristocratie du rêve ». *Romantisme*. n° 70, 4ème trimestre, 1990. P. 81-90. P. 88.

A. Du refus du réel à « l'impossible théâtre »²⁶⁷

L'univers dramatique de Villiers se caractérise par un idéalisme radical. En ce sens, il répond aux définitions que Remy de Gourmont propose et de l'idéalisme et du symbolisme. Dans *Les Entretiens politiques et littéraires*, Gourmont définit l'idéalisme par l'individu. Pour l'idéaliste, la relativité du monde extérieur étant avérée, seule compte la réalité de son moi. Puisqu'« un individu est un monde ; cent individus font cent mondes, et les uns aussi légitimes que les autres »²⁶⁸. Cette définition de l'idéalisme lui permet de justifier les options anarchistes de la plupart des écrivains symbolistes, puisqu'il n'est pas de solution individuelle qui prévale. En découle également en juin de la même année une définition du symbolisme dans *La Revue blanche* :

Le Symbolisme pourra (et même devra) être considéré par nous comme le libre et personnel développement de l'individu esthétique dans la série esthétique, - et les symboles qu'il imaginera ou qu'il expliquera seront imaginés ou expliqués selon la conception spéciale du monde morphologiquement possible à chaque cerveau symbolisateur [sic]²⁶⁹.

Toute perception personnelle du monde est valable. Ainsi, « ce n'est donc qu'au relatif absolu que vise le Symbolisme, c'est-à-dire ce qu'il peut y avoir d'éternel dans le personnel »²⁷⁰. Les pièces de Villiers suivent quasiment à la lettre ces définitions : Villiers choisit d'investir ses héros de cet idéalisme intransigeant qui leur fera préférer le rêve au réel, et propose sa propre conception de la représentation par le biais de la forme particulière de son drame ; en particulier dans *Axël*.

A la charnière du romantisme et du symbolisme, l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam tient de l'inclassable. Romantique attardé ou symboliste de la première heure, la critique n'en finit pas de gloser sur l'appartenance de Villiers à tel ou tel courant, notamment en ce qui concerne son théâtre²⁷¹. *La Révolte* et *Axël*, même si elles gardent des caractéristiques romantiques, entrent indéniablement au panthéon des pièces

²⁶⁷ Bertrand Vibert. « Villiers de l'Isle-Adam et "l'impossible théâtre" du 19ème siècle ». *Romantisme*. 1er trimestre 1998, n° 99. P. 71-87.

²⁶⁸ Gourmont. « L'idéalisme ». Art. cit., p. 146.

²⁶⁹ Gourmont. « Le symbolisme ». Art. cit., p. 324.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Les autres auteurs de notre corpus ne sont pas exempts de cette ambiguïté. La révolte de Phosphoros à l'égard d'un pouvoir inique et despotique n'est pas sans rappeler par exemple celle de Lorenzaccio pour délivrer Florence du pouvoir du Duc. La défaite finale, alors que de grands idéaux humains et républicains ont été évoqués, est due à l'apathie des républicains, mais aussi du peuple, comme à Dionysia.

symbolistes, par l'importance qu'elles accordent au pouvoir du verbe. Qu'il soit romantique attardé ou symboliste de la première heure, Villiers exploite la figure prométhéenne d'une manière qui lui est propre. Si ses héros ont tout du Prométhée en matière de savoir et de pouvoir, ils se refusent à porter le flambeau devant les hommes. Les héros de Villiers traduisent sur scène, comme le Tête d'Or de Claudel, la radicale étrangeté de leur auteur par rapport à la société qui les entoure. Villiers est celui qui s'est « trompé d'heure ». Il manifeste une « incompatibilité d'humeur entre lui et son temps », incapable de produire autre chose que « de l'art pur » pour ses contemporains, « marchandise dont ils n'ont que faire », « théocrate » dans une société qui voit « les suprêmes victoires de l'esprit laïque », « autoritaire » au temps du « sacre du peuple ». En bref, « au cours des cinquante années qu'il a passées sur terre, tout l'a choqué, des hommes et des choses »²⁷². Villiers est, par rapport à son temps, profondément inactuel. La chute de *La Révolte* en 1870, après cinq représentations, ne fait que corroborer cette inadéquation.

La caractéristique commune des héros villiéens est que, plus ou moins consciemment et de manière plus ou moins affirmée, tous refusent de se compromettre avec la représentation du monde réel, proposant à chaque fois une alternative par rapport à la réalité, qui reste toujours à l'état de virtualité. En analysant *La Révolte*, Mireille Losco met en lumière la nécessité pour les héros symbolistes de trouver « un lieu capable de se dérober à l'historicité ». S'il n'est plus possible de « nier le travail du temps », il s'agit de rêver un « autre monde », qui dépasse la nostalgie romantique, un « au-delà foncièrement hétérogène au monde sublunaire », dans lequel les personnages se persuaderont d'avoir « reconquis cet Être »²⁷³ qu'ils savent corrompus par le monde réel. La mention d'un « autre monde » nous renvoie à la démarche utopique et nous pousse à nous interroger sur la nature particulière d'alternative villiéenne au monde moderne. Les héros de Villiers sont des héros du possible et disparaissent avant d'avoir pu imprimer leur marque à l'histoire. Le traitement conjoint des questions du lieu et de l'identité, pose la question de l'utopie dans une perspective toute nouvelle, qui fait du héros symboliste le lieu même de l'utopie. Villiers fait-il preuve de ce « pessimisme intégral »²⁷⁴ en faisant de ses héros de purs révoltés, des « déclassé[s] réduit[s] à l'héroïsme du désespoir »²⁷⁵, ou bien propose-t-il par l'intermédiaire d'un lyrisme

²⁷² Laujol. « Villiers de l'Isle-Adam ». Art. cit., p. 363.

²⁷³ Losco. « La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste ». Op. cit., p.41.

²⁷⁴ Emile Drougard. « Le vrai sens d'*Axël* ». *La grande Revue*. Avril 1931. P. 272.

²⁷⁵ Marchal. « Mallarmé et Villiers ou l'aristocratie du rêve ». Art. cit., p. 83.

exacerbé, mis en lumière par Geneviève Jolly²⁷⁶, une alternative imaginaire à cette « utopie négative » qui « ne construit pas pour construire, mais pour démolir »²⁷⁷ ?

1. L'individu réfractaire

ÉLISABETH : Pourtant, je vous laisse, en souvenir de moi, ce bloc de cristal. L'ombre de ces cahiers ne peut même pas le ternir... Toute lumière, même celle de ce flambeau, se reflète dans ses profondeurs, avec mille feux merveilleux ! Réfléchir toute lumière, c'est sa vie. Les angles en sont durs et tranchants : il est poli, transparent et sincère ; il est glacé. S'il vous arrive de songer à moi, regardez-le, monsieur²⁷⁸.

*La révolte solitaire d'« un Prométhée femelle »*²⁷⁹

La Révolte a été publiée et jouée en 1870, puis reprise en 1896 par Antoine à l'Odéon. Elle fait partie pour la génération 1890 des œuvres qui annoncent le symbolisme. Malgré sa facture réaliste, la confrontation de l'idéaliste Élisabeth et du positiviste Félix contient déjà toute l'exaltation idéaliste des héros de *Axël*. La description qui en est faite dans *Sixtine* de Remy de Gourmont en 1890, dans le chapitre intitulé « le frisson esthétique »²⁸⁰, montre à quel point la pièce répond aux critères esthétiques d'un théâtre qui serait à même de lutter avec les décevantes réalités sociales et théâtrales du moment. Même si elle n'est pas contemporaine du moment qui nous occupe plus particulièrement, elle demeure néanmoins curieusement d'actualité.

L'intrigue relate la révolte solitaire d'un individu face à l'image qu'il se fait de la société. « Prométhée femelle », Élisabeth s'oppose à une figure d'autorité qui n'est pas divine, mais d'ordre patriarcal, incarnée par le mari. Insurgée contre sa condition de femme dans une société qui ne reconnaît pas sa singularité, Élisabeth décide de quitter son mari Félix. Toute la pièce est composée d'un long dialogue qui expose les positions et arguments de chacun, avant qu'Élisabeth ne prenne la fuite, puis revienne, accablée par l'inutilité de sa démarche personnelle.

²⁷⁶ Geneviève Jolly. *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*. Paris: L'Harmattan, Univers théâtral, 2002. P. 77 et suiv.

²⁷⁷ Cioranescu. *L'Avenir du passé, utopie et littérature*. Op. cit., p. 224.

²⁷⁸ Auguste Villiers de l'Isle-Adam. « La Révolte ». In: *Œuvres Complètes, I*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex, et al. (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. [1870]. P. 375-408. P. 403.

²⁷⁹ Bertrand Vibert. « La mélancolie de l'ange rebelle ». In: *La Révolte*. Grenoble: Ellug, 1998. P. 73-96. P. 85.

²⁸⁰ Remy de Gourmont. *Sixtine, roman de la vie cérébrale*. Paris: UGE, 10/18, 1982. [1890]. « Le frisson esthétique », p. 247-254.

Élisabeth entame une révolte strictement personnelle, afin de faire coïncider son être social avec sa nature intime. Elle assume seule et pour elle-même les conséquences de sa rupture, refusant même d'y entraîner sa fille. Retranchée dans son exception, elle est radicalement étrangère à la société qui l'entoure, foncièrement hétérogène. Sa fille, loin d'être l'incarnation d'une révolte à venir, d'une âme à éduquer, est déjà happée par la société :

Ma fille !... oh ! que de fois, la nuit, je l'ai prise entre mes bras, essayant de la refondre sous mes caresses, de m'y réfugier, de m'y incarner, de lui insuffler toute mon âme !... Trop tard !... Je me sens absente, dans cette enfant, - qui a des façons de me regarder... comme si j'étais une étrangère !... Je ne vois que vous seul, au fond de ses yeux, vous m'avez poursuivie jusque-là !... (402)

La contamination sociale transparaît jusque dans le personnage de l'enfant déjà conditionnée. Lorsqu'Élisabeth revient, consciente de son échec, elle songe un instant à fuir de nouveau avec sa fille pour en faire ce qu'elle ne peut plus être, solution bien vite écartée au nom de la loi sociale :

Reste une issue. Emporter ma fille !... M'y rattacher comme une naufragée ! M'y incarner maintenant ! En faire une femme de bronze, capable de résister à tous les enchantements et à tous les dégoûts ! Pour cela, je dois m'enfuir avec elle ! [...] Quoi donc ?... Ai-je le droit de l'accabler sous le poids de mon avenir ?... (*elle s'arrête*) Non ! Je ne veux pas, je ne peux pas ! – On n'est au-dessus de la Loi qu'à condition de s'y soumettre. (406)

Au nom de la liberté individuelle, Élisabeth refuse d'emporter sa fille et de lui faire porter le poids social de sa propre révolte. Accablée par le déterminisme qui l'attache malgré elle à cette vie qu'elle veut quitter, elle refuse d'être à l'origine d'une lignée vouée à la marginalité. L'opposition d'Élisabeth et de sa fille fait de la révolte de la mère une rupture intrinsèquement solitaire, menée de fait au nom de la liberté individuelle.

Héroïne solitaire, Élisabeth s'insurge contre toutes les lois iniques qui régissent la société de l'époque. Sans entrer dans un processus révolutionnaire collectif, qui s'attacherait à détruire de fait cette société, elle en sape cependant les fondements avec tout le radicalisme que nous avons pu jusqu'à présent rencontrer.

Ainsi, elle rejette les conséquences extrêmes du libéralisme, sans pour autant renier les principes capitalistes. Si elle a « triplé [la] fortune » de Félix (389), elle se refuse à « expédier l'ordre d'assignation » qui mettrait à la rue de « pauvres gens » (388). Le profit n'est pas honteux, tant qu'il ne se fait pas au détriment des autres. De même, elle refuse la sociabilité bourgeoise, essentielle aux yeux de Félix « ne serait-ce

que par intérêt ! » (389). Le sens du devoir et de l'honnêteté d'Élisabeth se transforme aux yeux de son mari en une espèce d'utopie de l'intégrité, une sorte de « don- quichottisme » (390) que Félix, uniquement guidé par l'intérêt, ne peut comprendre.

Critiquées également, l'image et les attributions de la femme bourgeoise, comme le montre le portrait que Félix dresse d'Élisabeth, ironiquement traité par Villiers²⁸¹. Sa première qualité est d'être « un excellent comptable ». Vient ensuite l'identité matrimoniale : « comme femme, il paraît que tu es très bien et point bête ». La force de travail et la douceur ferment la description. On le voit, Élisabeth n'est pas Emma Bovary, elle n'a rien d'une exaltée, rien d'une petite rêveuse nourrie de romans à l'eau de rose et déçue par les banales médiocrités de la vie. Ses aspirations et son inquiétante étrangeté par rapport à la société qui l'entoure sont d'une tout autre nature, et c'est en cela qu'elle dérange profondément. Elle n'a rien d'une hystérique, elle correspond au modèle de la femme bourgeoise, laborieuse, douce, intéressée aux intérêts de son mari, mère enfin. Lorsqu'Élisabeth interprète cette exemplarité normée à la lumière de sa révolte, qu'elle fait de son application au travail le moyen de « pay[er] [sa] dette sociale » (393), et de s'acquitter du préjudice que son départ pourrait causer à son mari²⁸², c'est là qu'elle devient plus que suspecte aux yeux du public de l'époque, elle devient monstrueuse. L'hétérogénéité radicale d'Élisabeth par rapport aux valeurs défendues et illustrées par la société se retrouve jusque dans la manifestation de ses vices. Il eût ainsi été plus acceptable et plus compréhensible pour le public de l'époque, et le mari, « dont il n'est au fond que le parfait produit »²⁸³, qu'Élisabeth eût un amant qui motivât son départ. Sa « véritable nature », « cette nature malheureusement exceptionnelle » (394-95) ne s'accommode pas des clichés matrimoniaux du vaudeville. Ce n'est pas pour un autre homme qu'elle quitte son mari, mais au nom de la beauté de son rêve, érigée en arme antisociale par excellence.

Préférant « être dans les nuages » plutôt que « dans la boue, quelle que soit l'épaisseur et la solidité de cette dernière », Élisabeth accorde plus d'importance au rêve qu'à la réalité (395), pour peu que le rêve soit beau. Sa définition de l'activité onirique résume parfaitement la capacité de chacun à s'insurger, par l'imagination, contre une réalité indigne :

²⁸¹ Cette critique est une des causes du rapprochement de *La Révolte avec Une Maison de poupée* d'Ibsen, écrite en 1878.

²⁸² Voir les analyses de Élise Radix sur l'instauration d'un rapport marchand comme unique rapport possible entre Élisabeth et Félix. Radix. « L'homme Prométhée vainqueur au XIXe siècle ». Op. cit., p.323 et suiv.

²⁸³ Vibert. « La mélancolie de l'ange rebelle ». Art. cit., p. 88.

Eh bien, rêver, c'est, d'abord, oublier la toute-puissance des esprits inférieurs mille fois plus abjects que la Sottise ! C'est cesser d'entendre les irrémédiables cris des spoliés éternels ! C'est oublier les humiliations que chacun subit et que tous infligent et que vous appelez la vie sociale ! C'est oublier ces soi-disant devoirs qui révoltent la conscience et ne sont autres que l'amour des intérêts bas et immédiats au nom desquels il est permis de demeurer distraits devant la misère des déshérités ! (398)

Élisabeth commence par proposer une définition négative de l'activité onirique. Il faut se dépouiller de l'identité sociale pour atteindre la vérité de l'être, refuser le règne du médiocre et la domination du nanti, les liens et les sentiments humains falsifiés par l'intérêt, s'aveugler même devant le monde. La société moderne avilit et dégrade l'homme. Les valeurs défendues *a contrario* par Élisabeth sont un véritable credo idéaliste :

C'est contempler, au fond de ses pensées, un monde occulte dont les réalités extérieures sont à peine le reflet !... C'est renforcer l'invincible espoir dans la mort, déjà prochaine, monsieur ! C'est se ressaisir dans l'Impérissable ! C'est se sentir solitaire, mais éternelle ! C'est aimer l'idéale Beauté, librement, comme courent les fleuves à la mer ! Et le reste des passe-temps ou des devoirs ne vaut plus un soleil pour moi dans ces temps maudits où je suis forcée de vivre. Au fond, rêver, c'est mourir, mais c'est mourir, au moins, en silence, et avec un peu de ciel dans les yeux ! (398)

Élisabeth élève l'activité onirique au rang de dissolvant de la personne sociale. Elle emprunte d'abord la voie négative pour dénuder l'homme de tous les oripeaux de la comédie du monde, avant de le revêtir de rêves immenses, capables d'aller au-delà des apparences. Rêver, c'est signer sa mort sociale, pour entrer, en un classique renversement symboliste, dans « l'Impérissable ». Ainsi, si seule l'activité onirique permet cette ascèse de l'être, elle ne peut qu'être intime. Si l'arme idéaliste est le rêve, la constitution d'une fiction intérieure par la magie du verbe, elle ne peut en aucun cas devenir collective. Le flambeau idéaliste d'Élisabeth est une fiction intérieure et individuelle.

La révolte d'Élisabeth est vouée à l'échec. A « l'Impérissable » souhaité ne répond que « l'Irrémédiable » (405), le « trop tard ». L'étrangeté s'est transformée en véritable « exil », et l'individu symboliste se retrouve enferré dans un nulle part qui ne trouve pas de lieu. La profonde hétérogénéité de l'âme idéaliste mène à un désespérant constat : « Enfin, je me trouvais comme les autres ! », se prenant à regretter « l'atonie de l'ancienne existence ». Si elle songe un instant à transmettre à sa fille son étrange nature, la nécessité de « reprendre demain [le] train de [son] existence » apparaît comme

la seule attitude possible. Les didascalies indiquent clairement ce retour à l'ordre des choses et effacent le désordre social enclenché par son départ :

Elle *rajuste* sa toilette devant la glace, jette sa mante de voyage, et *redevient* la femme qu'elle paraissait être au *commencement* de la première scène. [...]

Elle traverse lentement la distance qui la sépare de la table : arrivée près de la lampe, elle la *ranime*, *rouvre* ses livres de caisse et *reprend* ses manches de lustrine. [...]

Elle s'assoit et prend sa plume, dans la *même attitude* qu'au lever du rideau.
(407)²⁸⁴

Le lexique de la répétition et du même sature les indications qui prennent en charge les attitudes d'Élisabeth. Tout concourt à donner l'impression d'un retour à l'ordre ancien, d'un renoncement, effaçant l'acte de subversion qui constituait le cœur de la pièce, l'inscrivant dans un schéma mélodramatique classique où l'autorité n'est ébranlée qu'un instant. A tel point que Félix se demande s'il « ne rêve pas ». Les aspirations idéalistes d'Élisabeth sont ramenées au rang de simple « attaque » (408) de nerfs, rejetant la femme éprise d'idéal au rang plus compréhensible de femme exaltée, ramenée à une identifiable déraison.

Incapable de trouver un ailleurs pour y vivre ses rêves et ses idéaux, Élisabeth est condamnée à être perpétuellement une étrangère artificiellement refondue dans le cadre social. Si elle revêt par l'attitude, le geste, l'apparence, tous les attributs de la femme modèle, elle n'est que « la femme qu'elle paraissait être » et ne pourra jamais faire coïncider son intériorité avec l'extériorité sociale. Vaincue, elle restera à jamais une vivante parmi les morts (406).

Il est possible ici de repenser les ambiguïtés propres à la forme même de la pièce, à savoir son inscription à la fois dans le mouvement symboliste par la récupération que ce dernier en a fait, mais aussi dans le mouvement naturaliste, par la présence d'un déterminisme social indépassable²⁸⁵ : la fatalité qui lie Élisabeth à son milieu est en effet très proche du déterminisme naturaliste. Cependant, plus qu'au naturalisme de Zola, le drame de Villiers se réfère davantage au déterminisme développé par les drames en habit noir des romantiques, notamment ceux de Musset, que Benjamin Constant définit ainsi :

L'ordre social, l'action de la société sur l'individu, dans les diverses phases et aux diverses époques, ce réseau d'institutions et de conventions qui nous

²⁸⁴ C'est moi qui souligne.

²⁸⁵ Ambivalence formelle qui se traduit notamment par le fait que *La Révolte*, considérée par une large part du mouvement symboliste comme un modèle, a été montée non par Lugné-Poe, mais par Antoine.

enveloppe dès notre naissance et ne se rompt qu'à notre mort, sont des ressorts tragiques qu'il ne faut savoir que manier. Ils sont tout à fait équivalents à la fatalité des anciens²⁸⁶.

Les ressorts tragiques de *La Révolte* sont à la fois externes, de l'ordre de la pression sociale, et internes, de par l'étrangeté intime d'Élisabeth. La pièce prend fin sur « un tragique sans pathos qui se referme sur l'univers de la répétition et du perpétuel recommencement »²⁸⁷, annulant toute possibilité d'imprimer la marque de son individualité dans le temps autrement que par la perpétuation du rôle social.

Le drame de Villiers apparaît donc bien à la croisée des genres, au carrefour « naturalo-symboliste », mais également héritier de la mouvance romantique. En effet, la réintégration finale et malheureuse d'Élisabeth, qui choisit de ne pas mourir, restaure l'ordre social perturbé le temps d'une pièce. Mais le mot de la fin n'appartient pas à Félix, et s'il pose à titre de preuve matérialiste cette question : « Que deviennent les rêves devant cette bonne réalité ? » (408), ce sont bien les « effrayantes pensées » d'Élisabeth qui, loin de clore la pièce sur une réintégration réussie, ne font qu'étendre à l'infini la radicale étrangeté de l'héroïne.

*De la critique idéologique du langage à sa fonction « expressive »*²⁸⁸

La Révolte apparaît ainsi comme une alternative à l'esprit dominant du siècle, une sorte d'« exorcis[me] du réel »²⁸⁹. La confrontation de l'idéaliste Élisabeth et du matérialiste Félix propose une bipartition du monde réel, entre la pensée dominante incarnée par Félix, l'idéologie positive et capitaliste de l'époque, et l'existence d'êtres d'exception qui ne partagent pas cette idéologie et se réfugient dans un autre monde. Marginale, réfractaire, caricaturale parfois dans sa profession de foi idéaliste, Élisabeth est ce cristal solitaire et pur de toute influence. Mais la marginalité extrême de ce personnage fait qu'elle ne peut survivre selon son âme dans le monde qui l'entoure. Élisabeth reste, malgré son étrangeté radicale, prisonnière du siècle qui l'a vue naître. Elle n'a d'autre choix que de réintégrer en apparence la société contre laquelle elle dresse son individualité, victime du déterminisme social. L'être idéaliste est vidé de sa

²⁸⁶ Naugrette. *Le Théâtre romantique (histoire, écriture, mise en scène)*. Op. cit., p. 222. Pour une étude détaillée de la relation de l'individu à son milieu dans les drames romantiques, voir notamment p. 219-222.

²⁸⁷ Vibert. « La mélancolie de l'ange rebelle ». Art. cit., p. 86.

²⁸⁸ George Gusdorf. *La Parole*. Paris: PUF, Quadriga, 1998. P. 52.

²⁸⁹ D'après le titre de l'ouvrage de Alan W. Raitt. *Villiers de l'Isle-Adam, exorciste du réel*. Paris: Corti, 1987.

substance par l'impact du réel. Sa vie conjugale a fait d'elle une femme de la terre, et l'a privée de son âme (405). L'autre lieu, le lieu désiré, n'a d'autre saveur que celle, amère, de « l'exil » (Ibid.). Il lui est impossible d'incarner sa subjectivité singulière dans un espace alternatif qui permettrait son épanouissement autre que l'espace virtuel de la rêverie.

Le passage d'Élisabeth dans la vie se traduit par une perte irrémédiable dont la forme négative « ne...plus » prend acte : « [...] je n'avais plus les yeux voulus » ; « Je ne les sentais plus me pénétrer !... » ; « Je ne pouvais plus éprouver la soif exclusive de l'oubli » ; « Je ne me rappelais plus [...] » ; « Je n'ai plus les yeux de ma jeunesse » ; « Je ne me sens plus digne de ces sortes d'ivresse » ; « Je ne comprends plus les exaltations de l'Art [...] » (Ibid.). Le renoncement final d'Élisabeth se fait par l'évocation de ce qu'aurait dû être sa destinée :

Sein brisé, ferme-toi ! Tu étais fait pour engendrer les hommes vaillants,
ceux qui délivrent !... Tu étais fait pour endormir le front généreux d'un
compagnon de liberté. Il paraît que c'est inutile. Il paraît que demeurer sous ce toit,
c'est le devoir, l'honnêteté, la dignité de la vie. (407)

Le mariage même d'Élisabeth a constitué sa faute première, le péché originel de sa religion idéaliste. Sa mésalliance en fait une contaminée du réel, sa descendance est féminine et non masculine, elle a raté son destin d'héroïne : l'accession à la liberté, la transmission même de cet idéal à quelqu'un qui pourrait agir sur le monde plutôt que de le fuir, tout lui est refusé.

La réalisation du destin d'Élisabeth ne peut être « autre qu'imaginaire »²⁹⁰. Elle ne peut qu'être vécue sur le monde du dire et non du faire. Mais la fonction « expressive »²⁹¹ de la parole permet d'affirmer la singularité du sujet face au monde. Si le verbe n'a de valeur que « quand c'est quelqu'un qui le profère »²⁹², quelqu'un qui est capable d'en remotiver le sens, alors l'énonciation du sujet véhicule une authenticité de l'être capable de faire tomber tous les masques sociaux²⁹³.

Dans *La Révolte*, Élisabeth et Félix ne parlent pas la même langue, ils ne peuvent donc pas communiquer. Élisabeth tire sa singularité de sa maîtrise de la langue. La parole est « individualisante », pour reprendre la terminologie de Geneviève Jolly, et

²⁹⁰ Vibert. « La mélancolie de l'ange rebelle ». Art. cit., p. 86.

²⁹¹ Gusdorf. *La Parole*. Op.cit., p. 52.

²⁹² Stéphane Mallarmé. « Villiers de l'Isle-Adam ». In: *Œuvres Complètes*. Jean Aubry et Henri Mondor (éd.). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945. P. 481-510. P. 507.

²⁹³ Voir Bertrand Vibert, p. 26 et suiv., et p. 357 à 383. Bertrand Vibert montre comment Villiers met en place une « présence énonciative exceptionnellement forte », qui transparait en travers les discours de ses personnages. C'est pourquoi il préfère s'intéresser à la parole villiérienne plutôt qu'à l'écriture.

« les personnages se construisent idéologiquement, éthiquement, selon leur usage de la parole »²⁹⁴. Le verbe remplace ainsi l'action, et la révolte d'Élisabeth passe exclusivement par la mise en crise des présupposés idéologiques qui sous-tendent la langue et son utilisation purement utilitaire. La « compétence linguistique »²⁹⁵ d'Élisabeth, que nous retrouvons chez Axël face au Commandeur, est son arme de révolte, le moyen de sa révolution personnelle. Cette compétence lui permet de faire de la simple énonciation de la vérité de son être l'arme de destruction de l'idéologie dominante. La confrontation du réel et de l'idéal se fait par le linguistique, par l'écart qui se creuse entre le signifiant et le signifié. L'efficacité corrosive de la parole d'Élisabeth suffit à faire de la représentation de la pièce une véritable bombe idéologique.

« *Ce n'est pas la Révolte, c'est la Révolution* »²⁹⁶

La Révolte provoqua une réelle querelle quand elle fut représentée au Vaudeville en 1870. Interdite au bout de cinq représentations, elle suscita de sincères et bonnes critiques, comme celles de Mendès, Banville, Pelletan²⁹⁷, mais aussi d'acribes propos, par des personnalités aussi différentes que le jeune Sarcey ou l'illustre Barbey d'Aurevilly²⁹⁸. On reproche à cette pièce en un acte son côté parnassien, son style enflé et ses dimensions de miniature. Mais surtout, on décèle dans les critiques une vague peur du propos, comme si le public de l'époque avait senti que la pièce était dangereusement subversive par rapport à ses valeurs. Le scandale arrive par le personnage féminin, véritable « monstre social »²⁹⁹. Il est surtout causé par ce décalage, d'abord indécélable de par la forme en apparence réaliste de la pièce que le décor et la situation matrimoniale induit, qui se creuse entre le représentant de l'idéologie dominante, vecteur du réalisme, et celle par qui le scandale arrive, porteuse d'un

²⁹⁴ Jolly. *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*. Op. cit., p. 147.

²⁹⁵ Nous n'entrons pas dans l'analyse détaillée de cette compétence linguistique, celle-ci ayant déjà été largement traitée par Bertrand Vibert et Geneviève Jolly. Vibert. *Villiers l'inquisiteur*. Op. cit., notamment le chapitre intitulé « Villiers le taciturne », p. 355-365 ; Jolly. *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*. Op. cit., p. 150.

²⁹⁶ Déclaration de Mademoiselle Fargueil, qui créa le rôle au Vaudeville en 1870. Cité in Villiers de l'Isle-Adam. *Œuvres Complètes, I*. Op. cit., p. 1148.

²⁹⁷ Id., p. 1151.

²⁹⁸ Voir à ce titre Vibert. « La mélancolie de l'ange rebelle ». Art. cit., et notamment « Villiers de l'Isle-Adam et la scène de son temps », p. 74 et suiv.

²⁹⁹ Id., p. 77.

idéisme corrosif, qui remet en cause les valeurs de sa société par une compétence linguistique capable d'en fausser les fondements idéologiques.

Si la pièce tombe dans l'oubli, en partie parce que Villiers se refuse à la monter de nouveau après son échec retentissant, elle reste pour une grande partie du courant symboliste, un modèle.

Remy de Gourmont en propose une représentation fictionnelle dans son roman paru en 1890, *Sixtine, ou le roman de la vie cérébrale*. Entragues et Sixtine assistent à la représentation d'une pièce qui, sans être nommée, renvoie explicitement à *La Révolte*, comme le montre la citation des dialogues en début de chapitre³⁰⁰. Dans ce chapitre intitulé « le frisson esthétique », le couple est transporté par le spectacle de cette pièce, oubliant « la toute puissance des esprits inférieurs » :

Ils se divinisait, ils gravissaient, souples et légers, les mystiques échelons, sommés, maintenant, par l'illusion d'un air très pur et très dilatant, respiré au sommet d'une étroite montagne au-dessus des nuages³⁰¹.

Le reste du public, par contre, « semble inquiet », « on jurerait qu'il ne comprend pas »³⁰². La représentation dans le roman du public, qui conspu la pièce à coup de « horrible ! horrible ! horrible ! », illustre ce malaise généré par une pièce dont toute la force réside en la confrontation d'un personnage qui n'est que le miroir du public bourgeois, Félix, et une héroïne capable de démonter toute cette idéologie, au nom d'un idéalisme perçu comme incompréhensible, dangereux et exalté.

Cette incommunicabilité est représentée à l'intérieur même de la pièce par les diatribes de Félix sur le théâtre d'avant-garde, qui anticipent au cœur du drame les réactions que n'ont pas manqué de susciter les premières représentations :

Il y a au théâtre, à ce que dit le journal, une tourbe, une clique de novateurs qui cherchent toujours à compliquer, à se battre les flancs, à vouloir faire mieux que les autres... et qui, en définitive, n'arrivent à rien, à rien et à rien ! ...qu'à rendre inquiets les gens honorables, en leur procurant on ne sait quelles émotions...presque dangereuses. C'est absurde. On devrait défendre cela, positivement. (391)

« Le destin de la pièce était joué dans la pièce elle-même »³⁰³. A *contrario*, l'extase esthétique ressentie par le couple de *Sixtine* donne l'image d'une réception idéale.

³⁰⁰ Gourmont. *Sixtine, roman de la vie cérébrale*. Op. cit., p. 247.

³⁰¹ Id., p. 249.

³⁰² Id., p. 247.

³⁰³ Vibert. « La mélancolie de l'ange rebelle ». Art. cit., p. 82. Il note également le paradoxe qui préside à la représentation de cette pièce. Si la pièce avait marché auprès du public, cela aurait constitué un échec

L'aventure individuelle d'Élisabeth fait écho à la sensibilité de spectateurs idéalement réceptifs, alors que les réactions du reste du public renvoient à l'incompréhension fondamentale du bourgeois relayée par Félix, confronté à la figure singulière d'Élisabeth.

La pièce fut reprise le 2 décembre 1896 par Antoine au théâtre de l'Odéon pour le Théâtre Libre. L'accueil de la critique fut bon, hormis l'entêtement de Sarcey à rester sur sa première opinion. Le moment de cette reprise était cependant plus favorable à sa réception, le public y était plus habitué et le climat social avait quelque peu changé. La reprise par Antoine, et non par Lugné-Poe comme on aurait pu s'y attendre, permet de mettre en lumière à la fois la classification problématique de la pièce, et son actualité toujours de mise. Le caractère « actuel » et réaliste souligné dans la préface par l'auteur même, qui déclare « s'occuper du présent »³⁰⁴, contredit les aspirations symbolistes à faire de leurs œuvres des objets atemporels, et l'impossibilité que nous avons décelée chez Villiers de coïncider avec son temps, et a priori d'en parler. Néanmoins, il est indéniable que les personnages, élevés au rang de types, voire de stéréotypes, la femme idéaliste et l'homme matérialiste, ainsi que le discours d'Élisabeth, permettent la pérennité temporelle de cette pièce et la validité de son discours même vingt ans après sa création, alors même pourtant qu'elle est la seule des pièces de Villiers à s'inscrire explicitement dans une époque.

Que cette pièce soit une critique de la société de l'époque n'est pas à démontrer. Il suffit de lire la préface de Villiers pour s'en assurer. Frappée d'interdiction parce que jugée « blessante pour la dignité et la moralité du public de la Bourse et des boulevards »³⁰⁵, la pièce a des parfums de scandale d'un point de vue moral (une femme déserte son foyer en abandonnant son enfant) et social (les valeurs défendues par Félix sont mises à mal). De plus, Villiers fait de *La Révolte* « la première tentative, le premier essai, risqué sur la scène française, pour briser ces soi-disant règles déshonorantes »³⁰⁶ qui entravent l'art théâtral qui « tombe de lui-même dans ses propres ruines ». *La Révolte* peut donc bien être considérée comme une œuvre de rupture à tous les niveaux, moral, social et esthétique. Si la révolte d'Élisabeth a une portée collective, c'est parce

pour Villiers, reconnu par un public qu'il conspu. La chute de la pièce conforte finalement Villiers dans son mépris pour le public contemporain (p. 81).

³⁰⁴ Auguste Villiers de l'Isle-Adam. « Préface à *La Révolte* ». In: *Œuvres Complètes, I*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex, et al. (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. [1870]. P. 377-383. P. 377.

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ Id., p. 382.

qu'elle est représentée devant un public qui partage majoritairement les opinions et les valeurs de son mari. Le discours d'Élisabeth est dérangeant dans la mesure où il s'oppose au discours idéologique majoritaire et le corrode.

La pièce est d'autant plus intéressante, dans notre perspective, qu'elle place en présence deux personnages parfaitement antithétiques, dont l'un représente le négatif de l'autre, et met dos à dos de manière extrêmement tranchée une certaine réalité sociale et politique et les aspirations idéalistes. Élisabeth est ainsi constituée en modèle d'individu idéaliste, face à son mari qui représente quant à lui l'idéologie dominante et majoritaire. La démonstration extrêmement serrée qu'Élisabeth oppose aux objections de son mari fait de son idéalisme un véritable système qui contredit terme à terme le système dominant. Incapable de trouver un lieu qui lui permette de mettre en pratique ses aspirations, son individualité devient le seul espace possible d'une forme de construction utopique d'un nouveau genre, qui érige l'individu idéaliste en îlot parfaitement réfractaire au monde qui lui est contemporain, à l'image de ce cristal laissé par Élisabeth en souvenir d'elle-même à son mari.

2. Axël, un anti-Prométhée ?

Vieille terre, je ne bâtirai pas le palais de mes rêves sur ton sol ingrat. Je ne porterai pas de flambeau, je ne frapperai pas d'ennemis³⁰⁷.

Dans *Axël*, le travail sur le lyrisme personnel se fait au niveau du couple héroïque, et la réflexion sur le langage comme arme de révolte débouche sur la représentation de ce que l'on pourrait appeler une utopie absolue, alors même que les héros semblent être dans une logique de renoncement total. La déclaration d'Axël au terme de la pièce ferme la porte à toute affiliation de la figure héroïque à celle du Titan. Dans son ouvrage, *Le Chrétien malgré lui*, Sylvain Simon clôt sa réflexion par le constat suivant : Villiers est partagé entre deux tendances : une tendance prométhéenne, qui démontre une confiance absolue en la capacité humaine de comprendre et de transformer le réel ; une tendance plus pessimiste qui fait de la science une vanité et de la mort la seule solution face à l'inanité du monde contemporain³⁰⁸. Doté d'un « cœur

³⁰⁷ Villiers de l'Isle-Adam. *Axël*. Op. cit., p. 676.

³⁰⁸ Sylvain Simon. *Le Chrétien malgré lui (ou la religion de Villiers de l'Isle-Adam)*. Paris: Larousse, Jeunes talents, 1995. P. 236 et suiv.

mystique et d'une intelligence faustienne »³⁰⁹, Villiers oscille sans cesse entre science et croyance³¹⁰. Ni l'une ni l'autre ne sont acceptées par Axël et Sara. La science n'est pas brocardée telle quelle dans cette pièce, comme elle peut l'être dans un certain nombre de *Contes Cruels*, mais la maîtrise du monde par l'activité intellectuelle est représentée par les sciences occultes³¹¹. Le couple héroïque évolue dans la pièce de renoncement en renoncement – à la religion, à la science, à l'amour, à la réalité, au pouvoir, à l'action enfin – jusqu'au suicide final qui apparaît de prime abord comme l'affirmation d'un nihilisme absolu et la fondation d'un « contre évangile, l'évangile de la Mort, dressé en face de l'évangile de la Vie »³¹², prêché à l'humanité tout entière au seuil de la disparition :

Puisse la race humaine, désabusée de ses vaines chimères, de ses vains désespoirs, et de tous les mensonges qui éblouissent les yeux faits pour s'éteindre – ne consente plus au jeu de cette morne énigme, – oui, puisse-t-elle finir, en s'enfuyant indifférente, à notre exemple, sans t'adresser même un adieu. (677)

Contrairement à Élisabeth, qui renonce à son idéal pour se refondre imparfaitement et douloureusement dans le moule social, Axël et Sara décident de s'en extraire radicalement, en refusant la vie. Le renoncement final à la terre signifie-t-il pour autant le rejet de toute autre alternative que la mort ? Il apparaît indéniable qu'*Axël* « est une œuvre anti-royaliste, anti-sociale, anti-chrétienne », qui assume « la part la plus nihiliste [du] désespoir [de Villiers], dont elle est l'exutoire »³¹³. Peut-on aller jusqu'à faire de cette pièce un « anti-tout » comme le fait Alain Néry ? Si les héros sortent du temps par la mort, et se refusent à entrer dans le siècle en tant que figures historicisées et agissantes, s'ils se refusent enfin à porter le flambeau tel que le mythe prométhéen le conçoit, il n'en demeure pas moins qu'ils laissent à l'humanité un autre trésor, qu'aucune construction utopique ne pourrait égaler, puisqu'il reste à l'état de pure virtualité, qui représente une certaine forme d'utopie absolue, « la part du rêve »³¹⁴ en chaque homme.

³⁰⁹ Id., p. 238. Pour une étude détaillée des attributs faustiens d'Axël, voir l'introduction de la Pléiade, p. 1413 et suiv.

³¹⁰ Radix. « L'homme Prométhée vainqueur au XIXe siècle ». Op. cit., p. 378.

³¹¹ *L'Eve future* par contre, peut être considéré comme un roman prométhéen, à ceci près que la maîtrise de la science s'arrête aux limites du compréhensible, et que l'androïde finit par échapper à son créateur. Comme dans le mythe de Prométhée en revanche, le châtement divin suit de près la révolte et le sacrilège de l'homme qui veut s'égaliser à Dieu en créant de toute pièce une créature. Auguste Villiers de l'Isle-Adam. « L'Eve Future ». In: *Œuvres Complètes I*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex, et al. (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. P. 763-1017.

³¹² Drougard. « Le vrai sens d'*Axël* ». Art. cit.

³¹³ Néry. *Les Idées politiques et sociales de Villiers de l'Isle-Adam*. Op. cit., p. 476.

³¹⁴ Marchal. « Mallarmé et Villiers ou l'aristocratie du rêve ». Art. cit., p. 84.

Science et croyance

Axël est d'abord paru en feuilleton dans *La Jeune France* à partir de 1885, avant de paraître dans sa version finale, à titre posthume, en 1890. La pièce est représentée en février 1894 par Laroche. Elle subit un accueil mitigé de la part de la critique et enthousiaste de la part des rangs symbolistes³¹⁵. Les deux héros suivent jusqu'à leur rencontre et l'épreuve finale de l'or et de l'amour, un parcours relativement similaire, qui va dans le sens d'une émancipation progressive.

La pièce s'ouvre sur la claustration de Sara, que tout l'acte I vise à rendre de plus en plus étroite. Enfermée dans un couvent depuis son enfance, Sara est sur le point d'être enchaînée à Dieu par sa prise de voile. Elle risque par son refus la réclusion annoncée dans l'in pace. Détention physique, l'enfermement est aussi moral, puisque l'abbesse veut « faire rentrer [Sara] en [elle]-même » pour la « pousser, pour ainsi dire, vers le ciel »³¹⁶. Toute expansion individuelle est ainsi réfrénée, orientée vers un ailleurs chrétien. Dotée d'un « entendement extraordinaire », « douée du don terrible, l'Intelligence » (544), Sara est représentée comme une sorte de Faust au féminin, un Lucifer trop instruit chez qui le don d'intelligence « devient plus souvent une torche qu'un flambeau » (544). Aux yeux du personnel ecclésiastique, le don de Sara n'aurait d'autre fin que de détruire et non de créer, guider, améliorer. La connaissance est une faute, et son exercice un péché d'orgueil.

Sara accède cependant par l'occultisme, par la jonction de la Rose et de la Croix, à la connaissance universelle : « [...] des passages de l'Histoire humaine, jusque là voilés à mon esprit, s'illuminèrent, en ma mémoire, de significations augustes et surnaturelles » (665). C'est au nom de cette intelligence, de cette clairvoyance, que Sara s'oppose à la doctrine normée et dogmatique de la religion chrétienne, présentée par Villiers sous un jour peu flatteur. Par son mutisme, Sara apparaît comme le négatif des autres personnages. Elle est représentée comme une force d'opposition pure, un mystère insondable, « une âme obscure » (534), « une nature impénétrable, grave et glaçante » (542), ce qui la rapproche d'Élisabeth. Cette force d'opposition et de refus est telle,

³¹⁵ Il est très clair qu'Axël et Sara peuvent être considérés comme le modèle héroïque de bon nombre de héros symbolistes. La similarité de construction des *Enfants de Lucifer* avec la pièce de Villiers par exemple est flagrante. Une étude comparée des deux pièces montrerait à quel point Schuré s'est inspiré d'*Axël* pour la construction de ses héros et leur complémentarité, leur parcours initiatique, leur refus de toute forme d'autorité jugée inique, qu'elle soit religieuse ou politique.

³¹⁶ Villiers. *Axël*. Op. cit., p. 535.

qu'elle est capable d'engendrer un bouleversement quasi cosmique, qui s'oppose symboliquement à un autre bouleversement du même ordre, la naissance du Christ. Lorsque Sara refuse de prendre le voile, une disharmonie s'établit entre ce qui est vu et ce qui est entendu, entre la scène de panique qui suit le renoncement de Sara, et les chants d'allégresse de Noël. L'image du contre-évangile est ici d'autant plus forte qu'à la renaissance et à la joie de Noël, s'oppose le refus de Sara de renaître dans un univers religieux. A ce refus absolu, l'institution claustrale ne peut répondre que par un enfermement plus grand encore, et contraindre Sara à descendre dans le caveau. Par une autre inversion, Sara y fait descendre le prêtre (559 et suiv.), scellant ainsi sa révolte contre le religieux par le discrédit de ses représentants. Ce n'est pas contre le divin que Sara s'élève, mais contre l'institution religieuse, faisant écho ici aux opinions de Villiers³¹⁷. Ainsi, dans un premier temps, Sara oppose la science à la croyance, la confiance prométhéenne en l'homme à sa soumission à un ordre divin.

Axël, également doué d'une intelligence supérieure, se charge quant à lui de rejeter cette science occulte que l'on croyait être la cause de la révolte métaphysique des jeunes gens. Formé par Maître Janus, enfermé volontairement dans son château au fond de la forêt, il y vit une existence partagée entre la chasse et l'étude des sciences occultes. Comme Sara, il est séparé du reste des hommes. La troisième partie de la pièce, composée d'un dialogue entre Maître Janus et Axël, est l'exact pendant de la première partie. A la question également posée à Sara lors du premier acte, « Acceptes-tu la Lumière, l'Espérance et la Vie ? », il répond par un même refus (644). L'enseignement de Janus s'oppose à celui de l'Église parce qu'il suppose l'existence au cœur de l'homme d'un principe divin qui ne lui serait pas transcendant mais immanent, intérieur. En ce sens, il se rapproche du prométhéisme, et va même jusqu'à faire de l'homme, dans une perspective occulte qui exalte au dernier degré la volonté humaine, sa propre création :

Tu n'emporteras, tu ne seras que ta création. Le monde n'aura jamais, pour toi, d'autre sens que celui que tu lui attribueras. Grandis-toi donc, sous ses voiles, en lui conférant le sens sublime de t'en délivrer ! Ne t'amointris pas en t'asservissant aux sens d'esclave par lesquels il t'enserme et t'enchaîne. Puisque tu ne sortiras pas de l'illusion que tu te feras de l'univers, choisis la plus divine. [...] Tu es ton futur créateur. Tu es un Dieu qui ne feint d'oublier sa toute essence qu'afin d'en réaliser le rayonnement. (641)

³¹⁷ Voir à ce titre l'introduction du tome II des *Œuvre Complètes*. P. 1422-1425.

Voici un pari de Pascal d'un nouveau type, dont l'enjeu est la croyance en la divinité de l'homme et non en l'existence de Dieu. Contrairement à Sara dans l'acte I, il est demandé à Axël de croire en lui-même et en ses propres capacités. L'initiation de Janus participe d'un fantasme qui déprend l'individu de toute attache terrestre. Elle reprend, dans le domaine de l'occulte, l'arrachement au milieu tenté par Élisabeth, qui s'est soldé par un échec. Une fois libéré des concupiscences de la terre et de la tentation de la vie, Axël peut devenir « dans la Lumière, une liberté pensante, infaillible, dominatrice » (643). Mais l'appel de la vie, représenté par « la double illusion de l'or et de l'amour »³¹⁸ (633), rejette cette possibilité dans le domaine du possible et non du réel.

Le monde occulte de Maître Janus lui apparaît comme « un monde visionnaire – où toutes [s]es pensées peuvent rouler en de vaines démenes » (638). La connaissance absolue et le renoncement à la vie pour entrer dans les sphères astrales ne servent qu'à alimenter un délire personnel qu'Axël juge stérile. L'épreuve du réel est nécessaire, parce qu'elle ouvre la possibilité d'un choix, l'exercice de la liberté humaine :

Je suis un roi pauvre. Si la splendeur du paternel trésor m'était dévoilée, je pourrais choisir en liberté : - mais quoi ! je n'ai même pas le mérite du sacrifice : le Destin me force à vivre de rêves. (638)

Seule la confrontation avec le trésor à l'acte IV, permet d'effectuer un choix réel. Même le dialogue avec le Commandeur, avec lequel aucun « autre sincère contact ne fut jamais possible, que celui des épées » (605), ne constitue pas une réelle tentation pour Axël : « la sensualité grossière du Commandeur, sa basse cupidité, sa cynique immoralité, sa négation de toute valeur spirituelle ne sauraient offrir à Axël la moindre tentation »³¹⁹. Si nous émettons quelques doutes sur l'idée que la présence du Commandeur « ne contribue en rien à la leçon de la pièce »³²⁰, force est cependant de constater que l'aspect caricatural de celui-ci, épaisse allégorie de « la vie réelle » (598), ne permet pas à Axël d'être tenté par le monde de la cour et du pouvoir qu'il représente. Mais l'ajout du « monde tragique », dans le strict parallélisme qui opposait dans les premières versions « le monde religieux » et « le monde occulte », est loin d'être insignifiant et dépasse la simple dimension « satirique » que Raitt et Castex veulent bien lui concéder³²¹. La relation qui s'effectue entre l'espace réel et l'espace du Burg, relayée

³¹⁸ Pierre Bürgisser fait une étude détaillée de la nature de cette double tentation : Pierre Bürgisser. *La Double Illusion de l'or et de l'amour chez Villiers de l'Isle-Adam*. Berne: Lang, 1969.

³¹⁹ Introduction d'Axël dans *Œuvres Complètes*, tome II. P. 1429.

³²⁰ Ibid.

³²¹ Id., p. 1428.

par l'opposition de deux individualités antithétiques, permet de rendre compte de l'alternative que le héros oppose à l'État.

Le héros contre l'État

La seconde partie du drame oppose la vie réelle, incarnée par le Commandeur, et son versant idéal incarné par Axël. Le « monde tragique » confronte la figure héroïque marginale à la figure du pouvoir politique, incarnée par le courtisan. L'appellation « tragique » et la mise en place d'une dynamique d'opposition entre le héros et l'État, rappelle la définition du héros cornélien. Dans son étude sur les relations entre le héros et l'État, Michel Prigent décèle dans les pièces de Corneille une relation entre « la grandeur du héros » et « la grandeur de l'histoire et de l'État », l'État étant, dans le premier théâtre de Corneille, « une créature du héros »³²². La tragédie naîtrait alors de « l'affrontement entre le héros et l'État, [qui] remercie son créateur en l'assassinant », parce que « la singularité de l'héroïsme est un scandale pour le Léviathan »³²³. Le « monde tragique » alors fort bien nommé, illustre parfaitement cette position du héros par rapport à l'État et à son histoire. L'État n'apparaît plus digne, dans la représentation dégradée qui en est faite dans *Axël*, des faveurs et des soins d'une figure d'exception. Cette perception des relations entre le héros et l'État rend compte du pessimisme politique de Villiers à l'égard de son temps. Axël, figure héroïque, « vit un présent impossible, auquel il ne confèrera de substance qu'en tentant de l'éterniser par le suicide. Son individualisme, son « existentialisme » ne se fondent que par l'impossibilité de participer à un ordre social selon ses vœux »³²⁴. A ce présent impossible répond le retrait à la fois spatial, dans son Burg, et temporel, dans un folklore médiéval.

Les figures d'Axël et de son père incarnent le positionnement paradoxal du héros face à l'État de deux manières différentes. Rappelons que Ghérard d' Auèsperg fut chargé par le gouvernement de l'Allemagne de cacher le trésor public, alors qu'Axël était sur le point de naître. Une fois sa mission acquittée, le père d'Axël tombe dans une embûche militaire que Zacharias soupçonne d'être commanditée par « les Grands » :

³²² Michel Prigent. *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*. Paris: PUF, Quadrige, 1986. P.28.

³²³ Ibid.

³²⁴ Néry. *Les Idées politiques et sociales de Villiers de l'Isle-Adam*. Op. cit., p. 475.

Il est avéré, pour moi, qu'une perfidie préméditée, qu'une traîtrise, qu'une explosion tardive, pour les Grands qui la conçurent, fut cachée sous l'apparente « fatalité » de cet assassinat militaire. (588)

Voilà bien jeté le soupçon sur l'État dans sa relation avec le héros, qu'Axël partage en accusant également les « hauts trésoriers », « ses princes », « ses représentants » d'un « calomnieux homicide » (612) :

Oh ! Si leurs pareils se fussent dispensés, jadis, de faire massacrer mon père, afin de ressaisir, en sous-œuvre, et à leur tout personnel profit, le trésor officiellement confié par eux à son épée, [...] les insignes valeurs dont vous parlez seraient, depuis longtemps, en mains légales. (612)

La bravoure du héros devient une « équivoque et trouble incapacité » (613) aux yeux de l'État, et si Axël ne peut hériter des « affaires de service militaire » (Ibid.), il en est néanmoins tenu pour responsable par le Commandeur, pour qui il est « criminel envers l'État » (610). Axël refuse de rendre le trésor au nom d'une logique historique qui s'est mise en place au détriment du héros et pour la sauvegarde de l'État Léviathan. La « Raison d'État, qui prime toute équité dans les causes de cet ordre, [...] dicterait, [...] à l'Histoire » le récit de « l'inconséquence paternelle » rachetée par la « noble restitution » du fils (614).

Face à cette lecture de l'histoire, Axël oppose à l'État sa propre singularité héroïque. Cette opposition se lit bien évidemment dans le dialogue entre Gaspard et Axël, qui s'opposent d'un point de vue idéologique absolument terme à terme. Cette confrontation d'individu à individu, haussés tous deux, comme dans *La Révolte*, jusqu'au prototype, passe par deux utilisations différentes du langage, déjà largement étudiée³²⁵. Elle est également relayée par une opposition spatiale. A l'ailleurs de la cour, de la politique, de la réalité, qui correspond à l'univers du Commandeur, répond l'ici du Burg, de l'espace à part, dont la situation géographique est floue. La venue du Commandeur dans ce vieux Burg retiré fait entrer la vie réelle dans l'espace de l'exil, et permet d'opposer les deux espaces par le dialogue qui se déroule entre les deux protagonistes. Le Burg prend alors les caractéristiques de ce que Wunenburger appelle une « utopie d'alternance », et devient « un instrument de lecture critique de l'ordre historique dont elle est contemporaine »³²⁶. L'Allemagne de légende de 1828 met en fiction la société contemporaine de Villiers et sert à mener une réflexion sur la légitimité du pouvoir en général. Le Burg est une représentation de « l'envers du monde pour

³²⁵ Voir à ce titre l'article de Bertrand Vibert. « L'or du verbe dans *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam ». *Recherches et Travaux*. 1992, n° 43. P. 105-124.

³²⁶ Wunenburger. *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire*. Op. cit., p. 157.

mieux faire saisir l'imperfection et l'insatisfaction de l'endroit »³²⁷. Il n'est pas alors le lieu d'une fuite et d'un retrait du monde, mais « le rétablissement d'un point fixe, qui sert de point de vue sur ce qui est dans l'histoire ». Le Burg, caractérisé par son éloignement spatial et temporel, constitue la tour de garde depuis laquelle sont scrutés la société de cour, l'histoire, le pouvoir en place, contre lesquels Axël dresse sa singularité. Le lien entre l'espace du Burg et la personnalité d'Axël tisse une relation entre un lieu que l'on pourrait qualifier d'utopique, et son incarnation ontologique dans la figure héroïque, qui dépasse les contradictions rencontrées par Élisabeth.

Tout dans le vieux Burg fortifié renvoie à un lieu de nature utopique : il est tout d'abord séparé du reste du monde. Les indications de début de pièce le décrivent comme « isolé au milieu du Schwarzwald », « dans l'est de l'Allemagne septentrionale » (532). Lorsque Herr Zacharias fait le récit de l'enfouissement du trésor au Commandeur, il parle du Burg comme d'une « forteresse imaginaire dont [les soldats] croyaient ravitailler les casemates » (587). Le lieu dans lequel est enfoui le trésor est « un réceptacle inviolable, exfodié depuis des siècles, - un lieu de ténèbres, aux accès connus de lui seul » (585). Entouré d'une « forêt militaire » recelant de « vastes dangers », des « embûches mortelles » (619), il apparaît comme inexpugnable. Il est considéré comme un lieu sacré que toute présence intruse profanerait (616). Univers normé, il possède ses lois propres et une organisation sociale parfaitement autonome, héritées de la structuration médiévale de la société. Suzerain du lieu, Axël y exerce par exemple les droits de « justice basse et haute » (620), sur un peuple qui lui est « héréditairement fidèle » (622).

Séparé du reste du monde, le Burg est aussi perçu comme étant hors du temps, qui semble s'être arrêté, comme le montre la perplexité du personnage du Commandeur à cet égard :

Je l'avoue : ce manoir, y compris ses habitants, me semble improbable. Je m'y trouve paradoxal. Ici, l'on est en retard de trois cents ans, montre en main. Je croyais exister à l'aurore du siècle XIX ? Erreur !... En franchissant ce seuil, je me suis aperçu que je vivais sous l'empereur Henri, au temps des guerres d'investiture [...]. Or çà, je voudrais bien voir clair dans cette existence anormale que l'on mène céans. Quant à mon noble cousin, je ne me sens qu'une sympathie assez modérée pour ce jeune héros d'un autre âge. (577)

Le temps au château est d'une autre nature. Les vieillards sont sans âge tellement ils paraissent vieux, Maître Janus ne vieillit pas et « ses yeux ne semblent pas ceux d'un

³²⁷ Ibid.

homme de ce siècle » (576). Le Commandeur met ici sur le même plan l'uchronie du lieu et l'atemporalité qui semble flotter autour de la personnalité de son cousin.

Le Burg est pour Axël une « héréditaire maison, foyer d'exil en un lieu d'exil, la patrie n'étant plus, pour [lui], qu'un emplacement » (615). Ilot détaché du reste du tissu social, il est néanmoins organiquement rattaché à l'individu qui y règne, comme le montre la question ultime du Commandeur : « Où suis-je et qui êtes-vous ? » (621). Le lieu converge entièrement vers Axël :

Vous êtes en cette unique Forêt dont la nuit couvre cent lieues. Elle est peuplée de vingt mille forestiers, aux dangereuses carabines, - anciens soldats nés d'un sang qui m'est héréditairement fidèle. - J'y veille, central, en un très vieux logis de pierre, qui repoussa trois sièges, déjà. (622)

Le héros est le centre, le cœur de son exil. Contrairement à Élisabeth qui n'a pas réussi à trouver de lieu où incarner sa personnalité singulière, Axël s'est forgé son propre exil à l'écart d'un monde dont il n'accepte pas les règles et les valeurs, monde dans lequel il déploie une puissance de roi, et peut tenir tête à une armée : « Pouvant être roi, pourquoi ne pas le devenir ? » demande le Commandeur à son ténébreux cousin qui dit avoir « d'autres soucis » (627). Axël, en butte avec la représentation du pouvoir de son temps, refuse d'exercer ce pouvoir dans un monde avec lequel il ne peut pas coïncider. Il refuse d'entrer dans l'histoire, et décide de mourir.

L'utopie absolue

Après les tentations de la religion, de la politique et de l'occulte, les trajectoires des héros convergent vers le fabuleux trésor, ce « secret de l'Or », « ce misérable secret » (633) pour lequel, selon la prédiction de Janus, « le Voile et le Manteau, tous deux renonciateurs » ont rejeté science et croyance (646) pour s'exposer à la double tentation de l'or et de l'amour, c'est-à-dire à la confrontation au réel et à l'autre. Il apparaît néanmoins que cette confrontation à l'autre et au réel s'inverse en un questionnement sur la relation au même et ses rapports avec la fiction.

La confrontation à l'autre commence par une fin de non recevoir, qui se traduit par une tentative réciproque d'élimination. Axël refuse de briser sa solitude. C'est encore en terme de topique que se résout la radicale opposition des deux individus. L'espace du château, espace d'exil, s'est condensé en Axël au moment où il a décidé de le quitter : « Or, si je porte en moi mon propre exil, je tiens à y rester solitaire » (657).

Mais presque immédiatement, la notion d'exil se transfère sur Sara, qui devient le nouveau lieu d'exil d'Axël : « Je suis cet exil, aux inconnues étoiles, que tu cherchais ! » (659). La rencontre avec Sara coupe de nouveau Axël du monde, de la même manière qu'elle opère une rupture radicale dans l'historicité, puisqu'elle annule le passé individuel. Transfigurée par l'amour, Sara « date d'une heure : ce qui précéda cette heure n'est plus ». Elle condescend à « redescendre dans la mémoire de la vie » (661) uniquement sur les injonctions d'Axël. La rencontre avec le double enclenche d'un point de vue individuel le même processus que le processus révolutionnaire, à savoir une rupture radicale dans la temporalité. Cette révolution se fait sur la modalité de la révélation de l'intime. Le trésor représente la confrontation avec la vie réelle, et permet, après cette rupture radicale, d'ouvrir le champ des possibles, une fois le terrain vierge de toute contrainte et de toute aliénation individuelle.

Le long rêve de Sara (666-68) égrène toutes les possibilités qu'offre la découverte du trésor. Ce dernier devient la matrice de tous les possibles, de toutes les réalisations imaginables. Sara commence par énumérer à Axël tous les plaisirs de la terre. Le trésor s'apparente à un Pays de Cocagne qui offre tous les plaisirs et toutes les richesses sans l'effort du travail et de leur conquête. Puis vient l'évocation des « rêves de gloire » et des « tâches sublimes », qui leur apporterait la bénédiction des peuples (667). C'est la seule, et combien floue, mention d'une possible utilisation politique des richesses retrouvées. Le projet de fonder « une religion divine » place les deux héros dans une posture tout à fait prométhéenne, ne doutant pas que « le Ciel même [leur] obéira » (668). En s'achetant l'obéissance du ciel, et s'assurant par sa toute puissance la soumission des dieux mêmes, elle s'égale au voleur de feu. La rêverie s'achève sur l'évocation de l'ailleurs, c'est-à-dire à ce stade de la pièce du monde extérieur, au sein duquel tout est possible :

Là-bas, tout nous appelle, Axël, mon unique maître, mon amour ! La jeunesse, la liberté ! le vertige de notre puissance ! Et – qui sait, de grandes causes à défendre... tous les rêves à réaliser ! (671)

L'évocation du trésor ouvre donc un autre espace que celui du Burg, une alternative dans le réel, c'est-à-dire la perspective d'une utopie, d'une inscription historique. Comme dans *La Révolte*, c'est la force poétique du langage qui permet l'ouverture vers un ailleurs désiré.

Mais à toutes ces richesses, à toutes ces puissances, à toutes ces charités à venir, à tout cet or et tout cet amour à distribuer à l'humanité, à la possibilité enfin de devenir

pour celle-ci un guide bienfaisant, Axël répond par un dernier refus. De même que face à son cousin il avait refusé d'entrer dans le monde, il refuse également d'actualiser le trésor. Dans « le monde tragique », Axël refusait déjà de l'historiciser, de le faire resurgir dans le cours de l'histoire. Ce refus fait du trésor l'ultime incarnation d'une utopie absolue, c'est-à-dire dont la force réside dans sa virtualité jamais épuisée. Circonscrit, entier, caché, écarté du monde, il reflète tous les possibles et tous les rêves les plus fous. Mis au monde, utilisé, dispersé, il perd toute sa valeur. Il n'a d'autre possibilité que de rester enseveli, à l'instar de l'Or du Rhin de Wagner. Aux rêveries de Sara reflétées dans les pierres du trésor, Axël répond par une peinture strictement inverse du monde réel, comme en négatif :

Si tu savais quel amas de pierres inhabitables, quel sol stérile et brûlant, quels nids de bêtes immondes sont, en *réalité*, ces pauvres bourgades, qui t'apparaissent, resplendissantes de souvenir, au fond de cet Orient que tu portes en toi-même ! Et quelle tristesse ennuyée te causerait leur seul aspect !... (673)

« L'or du verbe » de Sara a créé la plus belle des utopies, sa parole est la réalisation la plus parfaite que l'on puisse faire du trésor. Irréalisable, il ne peut non plus être partagé puisqu'il perd totalement son caractère fiduciaire. On ne peut partager un « rayon de lumière » (656). Il faut garder « le prestige de l'or fictif, mythique, image de l'absolu »³²⁸. Le trésor est le flambeau de Prométhée, il pourrait l'être à un premier degré, c'est-à-dire mis au service de l'humanité, facteur de progrès et de bien-être. Il pourrait être utilisé au profit du « bien de tous » (674), si l'univers n'en était pas à « s'entre-dévorer ». Comme Morgane et Sergius dans *Le Prétendant*, Axël et Sara sont trop grands pour la terre³²⁹. « J'ai trop pensé pour daigner agir » (672), dit Axël. Rejetant un à un les arguments de Sara, Axël se refuse à toute compromission avec la terre et décide de faire du trésor une véritable Atlantide et de l'enfouir à tout jamais dans les profondeurs et dans l'oubli, afin d'en préserver la « rayonnante horreur » (653).

³²⁸ Vibert. *Villiers l'inquisiteur*. Op. cit., p. 147.

³²⁹ *Le Prétendant*, composé entre 1866 et 1875, est présenté par Villiers même comme « un mélodrame d'une couleur de 1830 » (*OC I*, 1097). Structuré par une dynamique mélodramatique, quoique gommée entre la première version, *Morgane*, et celle-ci, la pièce se clôt sur un renoncement au pouvoir qui annonce celui d'Axël et de Sara. Le renoncement de Morgane et Sergius à la « pourpre royale » se conclut par une profession de foi idéaliste :

« Aussi bien nous étions fatigués de ce monde, de ses aurores banales, de son midi brûlant et de ses misérables nuits !... Puisque la pourpre royale nous est refusée par le sort, que ce soit notre sang qui nous en couvre. Nous étions trop grands pour la vie ! »

En refusant d'entrer autrement que « potentiellement » dans l'histoire, telle qu'elle est représentée dans la fiction théâtrale, Morgane et Sergius annoncent le monument *Axël*. L'entrée dans l'histoire de Morgane et Sergius ne serait qu'une compromission de plus faite à la terre dont leur mort les arrache, puisqu'elle fait d'eux des êtres « sacrés » (372). Voir : *Le Prétendant*. Op. cit., p. 370.

Le trésor devient alors flambeau à un second niveau, puisqu'il métaphorise le pouvoir illimité de l'imagination humaine. Bertrand Vibert a déjà démontré que le trésor constitue une métaphore de la parole poétique³³⁰. Il en a le scintillement, le pouvoir d'évocation. Il est comme elle la porte du rêve, son support et sa source. Le trésor est à la fois métaphore de la parole et de la fiction. La relation entre la fiction et l'or est extrêmement nette. Elle transparaît dans des expressions telles que : « cet *or*, (dût-il n'être que fictif) » (616), ou encore dans le paradigme du scintillement qui parcourt l'invitation au voyage de Sara : « vermeils », « ensoleillées », « tuyaux d'or », « des trépieds d'argent », « les fleurs d'or », « une brume d'or et d'opale », « étinceler », « le cercle d'or » (667-68). Métaphore de la parole, de l'imagination humaine, de l'esprit de fiction qui peut par conséquent non seulement tout exprimer mais surtout tout créer par les mots, le trésor ne peut être actualisé. Seule sa réalisation au sein de la fiction est possible. Les héros de Villiers sont des héros du verbe et non du faire. Leur mort constitue l'avènement d'un « Signe Nouveau » (633), qui, associé à la prééminence de la fiction sur la réalité, du verbe sur l'action, scelle le triomphe de l'imagination humaine, « cette belle *invisible* »³³¹.

La non actualisation du trésor le rapproche à notre avis d'une construction utopique, qui, par définition, est de l'ordre de la fiction. Que le trésor soit également le symbole de la puissance de la parole humaine ne fait que renforcer son interprétation utopique. Si l'on considère en effet à la suite de Bertrand Vibert, que l'énonciation est « une absence de lieu, une indétermination irréductible entre parole et silence »³³², alors le trésor se doit de rester dans un lieu non actualisé. Axël constate que « ce qui fait la valeur du trésor est en [eux]-mêmes » (674), localisant l'instance utopique même au sein de l'homme, dans sa capacité à faire de la fiction. Puisque « toutes les chimères », et donc la fiction, « sont quelque chose de plus que le néant » (644), *Axël* échappe au nihilisme absolu pour doter l'imagination humaine de la capacité à créer toutes les alternatives possibles au monde réel, par le pouvoir de création du discours. « Oublieux des autres paroles humaines » (677), Axël et Sara peuvent « s'envoler vers [leur] même infini » (Ibid.). L'imagination humaine, dont le pouvoir immense ne peut être évoqué que par une langue créatrice de mondes au sens premier du terme, est érigée en absolu, seule réalité de l'humain qui résiste au relativisme grâce à sa singularité même.

³³⁰ Vibert. « L'or du verbe dans *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam ». Art. cit.

³³¹ In *Isis. Oeuvres Complètes I*. Op. cit., p. 104.

³³² Vibert. *Villiers l'inquisiteur*. Op. cit., p. 353-354.

Dans un article intitulé « L'histoire et le secret : Villiers de l'Isle-Adam et Wagner », Jean Decottignies analyse *Le Secret de l'ancienne musique*, conte dans lequel selon lui Villiers oppose « l'activité artistique » au « sens historique »³³³. La manière dont Villiers éreinte littéralement toute notion de progrès manifeste ce refus de s'inscrire dans le cours de l'histoire, et privilégie une vision an-historique du développement du monde. Les productions de l'art sont des forces « supra-historiques », qui « détourne[nt] notre regard du devenir tel que nous le présente l'histoire ». Pour le critique, Villiers refuse le savoir indiscret de la parole historique, et « c'est à la fiction qu'il délègue l'idée qu'il se fait du rapport entre le présent et le passé ». Dans le cas du conte qu'il analyse, Decottignies montre comment l'hommage fait au passé consiste à en respecter le secret, et à faire parler comme tel ce secret. Ainsi, ce souvenir est « hors mémoire » et son statut est celui de « l'inactuel, qui du révolu se distingue parce qu'il est, en même temps, le *sans cesse* possible »³³⁴. Laisser l'or à l'état de secret, refuser d'en divulguer l'existence, c'est maintenir cette perpétuelle possibilité, accorder au potentiel une valeur supérieure à la réalisation.

Villiers n'envisageait la représentation d'*Axël* pas autrement que comme « à peu près inadmissible »³³⁵, et la volonté de Lugné-Poe et de Fort de le monter au Théâtre d'Art n'a fait que susciter des réactions de rejet. Dans *Les Entretiens politiques et littéraires*, voici ce que pense Henry de Régnier en 1893 d'une telle entreprise :

Jouer *Axël* me semble un peu plutôt s'en jouer. Ce drame ne dépasse-t-il pas la mesure du théâtre actuel ? Il y est disproportionné de toute sa grandeur, et, de plus, nul outillage si complexe et si ingénieux qu'il soit ne peut remplacer le fictif décor qui se crée autour des personnages du fait de leur parole. C'est le verbe même qui façonne ces murs de granit [...]. Que le Théâtre d'Art renonce donc à la témérité intempestive d'une telle entreprise³³⁶.

Les dimensions colossales de l'œuvre, la place et le développement démesuré des didascalies, en font une pièce qui perdrait assurément à être mise en scène. La fonction critique de l'œuvre réside, comme le souligne Mireille Losco, dans l'impossibilité même de sa représentation, alors que le texte apparaît comme saturé de « citations de

³³³ Decottignies. « L'histoire et le secret : Villiers de l'Isle-Adam et Richard Wagner ». Art. cit., p. 64.

³³⁴ Id., p. 64-65.

³³⁵ Auguste Villiers de l'Isle-Adam. « La Conférence de la salle des Capucins ». In: *Œuvres Complètes, II*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex, et al. (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. [1884]. P. 1531-1536. P. 1533. Malgré ces déclarations, Villiers nourrissait secrètement le désir de voir son drame « aux dimensions anormales » porté à la scène. Voir le commentaire de A. Raitt et P.-G. Castex, « *Axël* et le théâtre », p. 1536-1538.

³³⁶ Cité in Robichez. *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les Débuts de l'Œuvre*. Op. cit., p. 161.

théâtre »³³⁷. Villiers critique le théâtre de son temps en offrant au public une pièce qui ne peut se satisfaire des dimensions étriquées de la scène bourgeoise ou naturaliste. En faisant du sujet le garant de l'authenticité et de l'efficacité de son discours sur le monde, en faisant de l'énonciation même de l'individu d'exception l'arme de son insurrection, Villiers propose un type de processus révolutionnaire qui n'a d'efficacité que sur le plan du discours, de l'idéologie, et non de l'action révolutionnaire.

B. La synthèse théâtrale de Saint-Pol-Roux

Publiée en 1899, *La Dame à la faux* ferme avec quelques autres le chapitre symboliste de l'histoire théâtrale, sinon dans le domaine de la mise en scène et de la réflexion théorique, du moins dans la production de fictions dramatiques. A cette époque, le mouvement naturiste, conduit par Saint-George de Bouhélier commence à revendiquer la nécessité d'allier les apports des deux mouvements jusqu'à présent ennemis. Saint-Pol-Roux se fait l'écho de cette tentative de réconciliation, en forgeant « l'idéoréalisme », qui apparaît comme une tentative de dépasser, non pas tant le symbolisme en lui-même dont ses œuvres restent représentatives, mais l'image d'un symbolisme irrémédiablement opposé à toute compromission avec le réalisme, la science et le progrès.

Contrairement au *Fumier*, dont le caractère allégorique servait d'habit à un discours social aisément reconnaissable, *La Dame* allégorise la lutte métaphysique entre la Mort et la Vie. Mais la complémentarité des figures de la Mort et de la Bêtise Humaine permet de voir dans cette pièce autre chose que l'expression de considérations sur la condition humaine. Rappelons rapidement l'argument et les péripéties de cette pièce : Magnus, Chevalier de la Vie, part en guerre contre deux figures allégoriques et complémentaires, la Mort, tour à tour sous les traits d'une vieille femme, d'une femme séduisante et d'un squelette, et la Bêtise Humaine, sise dans la Ville et dans l'Université, où règne un conservatisme délétère. Le parcours dramatique de Magnus le fait sans cesse osciller entre la Vie, la création vivante et l'éternité, et la Mort, la finitude et la conservation. Champion de la vie et du progrès dans et par l'Art, Magnus est promis à Divine, figure tutélaire de la Vallée, symbole de la Vie. Il rencontre, sur le chemin de la Ville où il doit aller combattre la Bêtise Humaine et vaincre la Mort, un

³³⁷ Mireille Losco. « Improbable Axël ». In: *Impossibles Théâtres. XIXe - XXe siècles*. Bernadette Bost, Bertrand Vibert, et al. (éd.). Grenoble: Editions Comp'Act, Actes du colloque "Impossibles Théâtres" organisé du 11 au 13 juin 2001 par l'Université Stendhal-Grenoble III, 2005. P. 131-141. P. 132.

avatar de cette dernière, dissimulée sous les traits d'une vieille femme. La Mort tombe amoureuse de Magnus qui, sans la reconnaître, la rejette. A partir de cet instant, la Mort n'a de cesse de se venger de lui. Prenant les atours d'une femme, « la plus belle des belles d'entre les mortelles »³³⁸, elle détourne Magnus de son combat et l'entraîne du côté de la mort, en lui promettant le savoir universel. La démission du héros de l'humanité entraîne l'apocalypse de la Ville au milieu d'un gigantesque carnaval. La dernière rencontre entre la Camarde et Magnus a lieu dans un cimetière, rencontre au cours de laquelle la résurrection momentanée de Divine consacre le triomphe de la Vie face à la Mort en un ultime renversement propre au mouvement symboliste. Par la conjonction des figures de la Mort et de la Bêtise Humaine, Saint-Pol-Roux propose une représentation de l'homme doublement limité, par la mort et par le manque de confiance à l'égard du génie humain.

Comme Villiers, Saint-Pol-Roux fait preuve d'un optimisme infini à l'égard de la capacité créatrice de l'homme. La révolution intellectuelle dont Magnus se fait le porte-parole cherche à mettre au premier plan le génie de l'humanité. Il partage également avec son prédécesseur le même amour du verbe créateur. *La Dame à la faux* est marquée comme *Axël* par l'exubérance du verbe et les dimensions colossales d'une véritable fresque théâtrale. A la différence de Villiers, Saint-Pol-Roux espérait voir son drame joué à la scène, comme l'indique le remaniement de sa pièce en version pour la scène qu'il fit à la demande de Jacques Rouché. *La Dame à la faux* prend les caractéristiques d'un véritable manifeste artistique qui tente de réduire un double écart : entre le public et l'œuvre d'une part, se plaçant dans une problématique de la réception, et surtout entre le symbolisme et les autres courants artistiques. C'est en termes de réconciliation et de continuité que Saint-Pol-Roux cherche d'une part à créer une forme dramatique capable de toucher un large public, par le biais de l'allégorie, et d'autre part à proposer une véritable leçon d'histoire de l'art, afin de réduire la rupture engendrée par les orientations révolutionnaires que le théâtre symboliste revendique.

1. De « L'Or du Verbe » au « Verbe-Lumière »

Le symbolisme a son point de culture dans cette intelligence antérieure aux arguments, voire dans cette raison anticipée qu'on nomme imagination³³⁹.

³³⁸ Saint-Pol-Roux. *La Dame à la faux*. Op. cit., p. 124.

³³⁹ Saint-Pol-Roux. « Souvenirs ». In: *De l'art magnifique, suivi de Réponses et de Petit traité de déshumanisme*. Limoges: Rougerie, 1978. [1936]. P. 51-57. P. 56.

Le lien entre le grand drame de Villiers et la fresque allégorique de Saint-Pol-Roux se fait par l'exaltation du verbe et la puissance poétique du sujet. Puisque « du lyrisme en action dépend l'Apothéose de l'Humanité »³⁴⁰, l'imagination humaine est exaltée de la même manière que dans *Axël*. Saint-Pol-Roux la place même au rang de matrice originelle de l'esthétique symboliste. Cette pièce apparaît comme la synthèse de toute une série de thématiques déjà rencontrées. L'opposition entre la Ville et la Campagne, comme symboles d'une société mortifère et figée et de sa possible régénération, la figure du héros-poète tenté par le désespoir, rappellent *La Porte héroïque du ciel* de Jules Bois. Le carnaval, la tentation de l'amour, de la mort et du savoir universel, la surhumanité des héros, l'inversion ultime des valeurs de vie et de mort, rattachent sans conteste les héros de Saint-Pol-Roux à ceux de Villiers. Comme Claudel, Schuré, Péladan et Villiers, Saint-Pol-Roux croit en une certaine forme de divinité humaine que l'homme a perdue et qu'il faut réactiver. En ce sens, il s'inscrit bien dans une conception prométhéenne de l'homme. Comme Villiers cependant, la singularité du héros ne se met pas au service de l'humanité par l'action au sens strict du terme, mais par le verbe qui en constitue un équivalent poétique au sens fort.

C'est par la métaphore de « l'or du verbe » qu'*Axël* et *La Dame à la Faulx* trouvent leur point de rencontre le plus étroit. Comme Villiers, comme Mallarmé, Saint-Pol-Roux cherche à régénérer le langage, processus qu'il exprime par le paradigme du trésor³⁴¹. L'artiste, le « Magnifique », « n'a pas pour office de brasser des perles, ni, tel un habile manœuvrier de doubler d'une plaque d'or radieuse encore que chétive un bois médiocre »³⁴². Les mots du poète n'ont rien des « captieux voiles »³⁴³ du Commandeur. Aux « beaux mots-spectres »³⁴⁴ qui peuplent le monde contemporain de Villiers et cachent la misère morale et esthétique du « passant », au « mot superficiel, bourgeois, officiel, pratique » qui ne sert qu'à l'échange, les deux auteurs cherchent à substituer une parole authentique. Si les héros de Villiers sont capables de déceler la personnalité

³⁴⁰ Saint-Pol-Roux. « La solitude et le symbolisme ». In: *De l'art magnifique, suivi de Réponses et de Petit traité de déshumanisme*. Limoges: Rougerie, 1978. [1936]. P. 44-51. P. 48.

³⁴¹ Le trésor apparaît également dans *Le Fumier*, mais il n'a pas tout à fait le même sens. Il sert à dénoncer le règne de l'argent et la confusion des valeurs que le monde contemporain a tendance à opérer, préférant la richesse fiduciaire à celle de la terre. Pour une étude détaillée de la symbolique du trésor dans *Le Fumier*, voir Première partie, chapitre I.

³⁴² Saint-Pol-Roux. « De l'art magnifique ». Art. cit., p. 10.

³⁴³ Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*. Op. cit., p. 609.

³⁴⁴ Ibid.

de leur interlocuteur à travers leur discours³⁴⁵, c'est que le langage, bien utilisé et bien décodé, est en adéquation avec l'être des choses et des personnes. Saint-Pol-Roux souhaite faire de « la forme [...] le rayonnement de l'essence »³⁴⁶, redonner au langage une fonction expressive forte au détriment de sa fonction communicative. « Art de la recherche de l'Absolu »³⁴⁷, le Magnificisme pourrait fort bien s'incarner rétrospectivement dans l'évocation chatoyante et luxueuse que Villiers fait de l'imagination et du verbe.

Le paradigme du trésor, comme chez Villiers, sert à désigner ces richesses intérieures que l'homme recèle, parfois à son insu. Le génie humain est d'ailleurs symbolisé par le diamant :

Le diamant de nos èves banales n'est point le matériau indispensable : il est d'ignorées richesses autrement fabuleuses que cette goutte de lumière. Tous les diamants de toutes les oreilles, de tous les doigts, de toutes les gorges, ne valent pas les larmes vendangées sur les cils de l'Idée, larmes hélas pleurées dans les ténèbres et nous devons pieusement voler les yeux légendaires où rêvent ces merveilles plus enivrantes que les étoiles³⁴⁸.

A l'image de l'or du verbe s'ajoute celle du diamant de l'esprit humain, qui n'est pas sans rappeler le cristal d'Élisabeth. En découle tout à fait logiquement l'image du « Verbe-Lumière » qui donne littéralement naissance au poète, et permet d'opérer le lien entre la création humaine et son modèle, la création divine. Saint-Pol-Roux associera même un peu plus tard la puissance des deux verbes et les substituera à l'action :

- « Que la Lumière soit ! »
Soudain, de par cette spontanée gémation du Verbe-Lumière, apparaît le poète dans sa forme de poème où les soleils ne seront que les points sur les *i*. Voici le Dieu, voici l'Univers !³⁴⁹

Le poète est haussé à l'égal de Dieu par ses capacités créatrices. Comme Villiers, Saint-Pol-Roux fait de l'imagination poétique la matrice de tous les possibles et l'origine de la puissance et de la grandeur de l'homme. Son geste créateur est assimilable à celui de Dieu. Mais c'est au « poète dramatique » qu'il incombe d'être « le poète entier, le

³⁴⁵ Axël est capable de déceler dans les paroles de son cousin le mensonge et le crime : « mais sous le voile de ce dont il parle, nul ne traduit, n'évoque et n'exprime jamais que lui-même » (608).

³⁴⁶ Saint-Pol-Roux. « De l'art magnifique ». Art. cit., p. 9.

³⁴⁷ Ibid.

³⁴⁸ Id., p. 9-10.

³⁴⁹ Saint-Pol-Roux. « Allocution ». In: *De l'art magnifique, suivi de Réponses et de Petit traité de déshumanisme*. Limoges: Rougerie, 1978. [1937]. P. 58-63.

créateur »³⁵⁰. Le poète est un « indéniable démiurge », celui qui fait « triompher les aspects de l'univers dans le verbe d'un Shakespeare davantage que dans les matérialités du décorateur »³⁵¹. En ce sens, Saint-Pol-Roux s'inscrit dans la lignée des symbolistes de la première heure, et notamment de Quillard, pour qui « la parole crée le décor comme le reste »³⁵².

Alors qu'Axël créait en son château une alternative topique restreinte par rapport au monde réel, que Sara créait par l'or de son verbe un monde parallèle de l'ordre de la fiction, avant de se soustraire tous les deux par la mort à la corruption du monde réel, Magnus cherche, par la mise en place d'un art nouveau, à reconquérir le monde par la Beauté, à être « explorateur de l'Absolu »³⁵³, à coloniser le réel plutôt que de s'en retirer. Il rejoint par là l'optique conquérante que Péladan exprime dans sa croisade artistique, sans en partager l'idéologie catholique. Il partage avec Villiers cette tentation de l'absolu qui l'empêche de fonder, même fictivement, une alternative au monde réel autre que l'affirmation du pouvoir du verbe poétique à rendre compte du monde. Plutôt que d'exalter la puissance de l'imagination humaine au détriment de la réalité décevante, au lieu de retrancher *in extremis* ses héros d'un monde qui ne peut que les décevoir au regard des trésors qu'ils portent en eux, Saint-Pol-Roux met « l'individuel et charitable Talisman »³⁵⁴ du poète au service de l'humanité. Si le héros poète est capable d'« évoquer l'excellence captive au sein du Mystère et de la réaliser », il faut que cela soit « au bénéfice de l'humanité »³⁵⁵.

« L'âge des poètes [est] à sa vigile », écrit Saint-Pol-Roux à Mirbeau, résultat d'une marche qui suit son cours « logiquement depuis la Révolution » :

Après l'âge brutal du génie au pistil d'épée (Napoléon) vint l'Age stupide mais toutefois progressif du talent au pistil de langue (nos affreux avocassiers Thiers, Ferry, Clemenceau). Le Mot, quoique quelconque ici, est un progrès spéculatif déjà sur le geste admirable de Bonaparte-aux-cheveux-plats. Or, au mot superficiel, bourgeois, officiel, pratique enfin, va succéder la Pensée. Et c'est notre Age qui arrive naturellement, l'Age de l'Ame aux pistils d'Idées : nous allons régner !³⁵⁶

³⁵⁰ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. cit., p. 12.

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Pierre Quillard. « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte ». *Revue d'art dramatique*. Mai 1891. P. 180-183. Ce texte est reproduit en annexe.

³⁵³ Saint-Pol-Roux. « Préface de *La Dame à la faux* ». Art. cit., p. 12-13.

³⁵⁴ Saint-Pol-Roux. « De l'art magnifique ». Art. cit., p. 10.

³⁵⁵ Ibid.

³⁵⁶ Lettre à Octave Mirbeau, cité in *La Dame à la faux*. Op. cit., p. 24.

La prééminence du mot sur le geste est ici teintée d'une valence positive, sans pour autant que le geste soit autre qu'« admirable ». Le règne des poètes et de l'imagination est proche, et le mot reconquiert son royaume, pour entrer non plus dans l'expression superficielle et bourgeoise de la communication, mais dans celui de la Pensée. La filiation avec la Révolution fait de l'acte poétique un acte subversif. Magnus, héros poète, transfère le mouvement révolutionnaire dans l'univers poétique. A la « Révolution des Pioches », succède « la Révolution des Plumes »

2. « La guerre possible des Orphées »³⁵⁷, ou l'épopée du poète conquérant

Si Saint-Pol-Roux refuse catégoriquement de « s'approvisionner aux ateliers mythologiques »³⁵⁸, il n'en demeure pas moins que son héros possède à la fois les caractéristiques du Christ et de Prométhée. Il ajoute à cela une dimension orphique que lui confère son statut de héros poète. Magnus fait partie de ces « personnages synthétiques » dont Saint-Pol-Roux cherche à peupler son théâtre, qui « équivaudront à des sommes d'énergie »³⁵⁹. La mention énergétique renvoie à la dimension révolutionnaire de la figure héroïque. Cette énergie doit être capable de « contrebalancer le sourire universel »³⁶⁰, le rire inextinguible des dieux devant la race humaine, le sourire dissolvant d'un désespoir ironique face à la médiocrité du monde. Si le drame de Saint-Pol-Roux semble dans un premier temps revêtir la simplicité de l'allégorie, et ne rendre compte que de l'éternelle lutte de l'homme face à la mort, il apparaît bien vite que la complexité des réseaux de signes en fait un drame proprement symboliste, dont les figures ne se réduisent pas à un sens univoque.

Prométhée contre les servitudes du genre humain

En tant que bienfaiteur et éveilleur de l'humanité, Magnus se rattache à la tradition prométhéenne. Désigné comme le « libérateur »³⁶¹, il se doit de « ranimer les cerveaux assoupis » et d'« émanciper [l'homme] de sa paresse » (130), de guider le peuple « épris de délivrance » (134). Les habitants de la Ville sont des prisonniers, qui

³⁵⁷ Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Op. cit., p. 26.

³⁵⁸ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. cit., p. 12.

³⁵⁹ Id., p. 15.

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Saint-Pol-Roux. *La Dame à la faux*. Op. cit., p. 149.

« grouillent comme sous une cloche / D'ombre » (65), et c'est à Magnus « au geste pur de liberté » de lui faire « recouvrer la clarté » (Ibid.). La figure héroïque s'inscrit dans la lignée des héros anarchistes guidés par le désir de délivrer l'humanité de ses chaînes, qui sont ici « la Ténèbre et la Mort » (67) que le héros doit dompter. La lutte de Magnus est donc double, à la fois métaphysique, puisqu'il cherche à combattre une entité qui dépasse l'humanité, à savoir la mort et son sens, mais aussi culturelle et artistique. La lutte de Magnus est une lutte d'ordre historique, puisqu'il a le devoir de sauver une civilisation qui apparaît comme décadente. Les forces tyranniques et oppressives sont de deux ordres, et leur alliance permet d'en modifier et d'en enrichir le sens.

Magnus doit vaincre « des faux docteurs et des tyrans » (67). Face à ceux qui ne font que réitérer le passé, qui se contentent de « n'être qu'un reflet », de mettre « le pied dans le pas des ancêtres » ou de « copier le passé », il oppose « celui-là seul qui crée » parce qu'il « agit en vrai vivant » (90). Les œuvres d'art du passé suffisent néanmoins à contenter l'académisme de l'Université selon lequel l'homme peut fort bien s'endormir sur les chefs-d'œuvre antiques, bâiller « sur le vieil héritage » (128), sans faire acte de création. Les partisans de la conservation sont tournés vers le passé, et leur marche est à rebours. Aux forces progressistes de l'humanité en marche derrière le flambeau du héros se substituent les forces réactionnaires, qui ont comiquement « les orteils où le poète a les talons » (185), et se rallient au cri de « En arrière !!! » (204). A l'inverse, la croisade des chevaliers de la Vie, tous porteurs de « l'étincelle » au front, s'inscrit dans une perspective de renouveau, comme en témoigne par exemple la date de leur départ, Noël, « époque des vagissements » et « des rajeunissements », le temps « d'offrir du sang rose à la beauté nouvelle » (90). A l'acte III, Magnus s'oppose au lauréat de la Bêtise Humaine, représenté sous les traits d'un Homunculus (126), incarnant physiquement le rapetissement de l'homme par la sottise. L'un de ses partisans s'appelle significativement Asinus (127)³⁶².

Puisqu'il s'agit de sauver une civilisation en péril, ce n'est pas par l'épée que Magnus doit libérer l'humanité de la Bêtise, mais par le Verbe³⁶³. Saint-Pol-Roux assigne au poète la mission de « délivrer l'humanité jusqu'ici parquée dans les barrières de son insuffisance et de ses conventions »³⁶⁴, avec toute l'énergie de sa poétique, le

³⁶² La cohorte des représentants de la Bêtise Humaine n'est pas sans rappeler les « illustres sages » des Villes dont se raille Zarathoustra dans son voyage, et notamment ce « petit âne » attelé aux désirs paresseux du peuple, qui incarne un des sages. Nietzsche. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Op. cit., p. 133.

³⁶³ Contrairement aux héros de Péladan, ce n'est pas tant le verbe divin qui est convoqué au secours de l'homme que le verbe humain, son pouvoir de création.

³⁶⁴ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. Cit., p. 14.

flambeau de son verbe vivifié par son génie, ou plutôt par « le génie de la Vallée » (64), dont il n'est « que le dépositaire » (179). Le « diamant » de son génie est ici l'équivalent du feu prométhéen, à ceci près qu'il n'a pas été dérobé aux dieux puisqu'il est intrinsèque à l'humanité. « Ce n'est pas contre Dieu que l'homme se démène », rappelle Divine à Magnus à l'acte III, mais bien contre les représentants de la Bêtise Humaine. La grandeur de l'homme ne se mesure pas par sa confrontation avec Dieu. Dans leur geste créateur, les poètes sont les égaux des dieux, puisque « chacun [d'eux] conçoit un monde »³⁶⁵. Néanmoins, leur « original s'étaye de l'originel », et le « monde particulier » qu'ils sont capables de créer n'est que « l'élixir du monde initial », élixir pouvant être compris à la fois comme concentré et comme remède. Le héros-poète n'a d'autre mission que de poursuivre l'œuvre divine : « Dieu commença, le poète continue »³⁶⁶. La révolte métaphysique de Magnus n'est donc absolument pas dirigée contre Dieu et son autorité, comme celle de Prométhée. La relation avec le Titan est d'ailleurs rejetée dans un passé qui n'a plus cours. Les chevaliers de la vie, plus que « des titans », se doivent d'être « des dieux » (162). Ainsi, si révolte métaphysique il y a, ce n'est pas contre l'autorité divine, mais plutôt contre la condition mortelle de l'homme, que le combat contre la mort illustre. La limitation de l'homme n'est pas dans le pouvoir de Dieu mais, comme dans *Tête d'Or*, dans la présence de la Mort³⁶⁷.

Au seuil de la pièce, la mission de Magnus, « synthèse admirable de l'homme » (264) est de « terrasser la Mort » (89), considérée comme un principe de servitude. Pendant le Carnaval de l'acte IV, qui apparaît dans un premier temps comme le triomphe de la Mort sur la Vie, l'allégorie de la Mort prend la parole en ces termes :

En mon sillage de folie,
Pêle-mêle d'humanité,
Vogue vers celle qui délivre
Une immuable égalité.
Laissez vos sceptres et vos lyres !
Laissez vos outils et vos livres !
Je suis la reine qui rend libre

³⁶⁵ Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Op. cit., p. 18.

³⁶⁶ Saint-Pol-Roux. « Réponse périe en mer ». In: *De l'art magnifique, suivi de Réponses et de Petit traité de déshumanisme*. Limoges: Rougerie, 1978. [1913]. P. 28-38. P. 34.

³⁶⁷ Dans son ouvrage intitulé *Le Retour du tragique*, J.M. Domenach situe après la seconde Guerre Mondiale l'apparition d'un tragique d'un nouveau genre dont l'homme prend conscience en même temps que de sa condition d'être périssable, parfois au niveau de l'espèce même, dans un monde qui se survit pourtant. L'homme, débarrassé des dieux, s'il veut accepter son destin, doit accepter la mort (p. 216 et suiv.). Nous avons déjà pu rencontrer cette intériorisation du sentiment tragique dans *Tête d'Or*, que Domenach qualifie d'ailleurs comme « la meilleure entrée en matière dans notre siècle » (173) en terme de réflexion sur « la tragédie de la mort ». Nous retrouverons et analyserons cette représentation particulière du tragique dans le théâtre et les écrits théoriques de Maeterlinck dans la troisième partie.

Dans la ténèbre et dans l'oubli ! (211)

A la clairvoyance conférée par la Vie répond l'aveuglement et la folie. A l'élection que le génie offre au genre humain s'oppose l'égalité de tout homme face à la Mort. Tout pouvoir conquis par l'homme, qu'il soit politique, artistique, artisanal ou scientifique, n'est rien face au nivellement de la Mort. Celle-ci prend tous les attributs de la figure prométhéenne pour n'en offrir que l'illusion ou l'exact négatif. La liberté qu'offre la Mort est une liberté de bête, dans l'amnésie et la négation du pouvoir de la pensée, mais aussi dans la négation de l'autre. « Egoïste » est l'ivresse du néant, « à l'ombre des malheurs de la fraternité » (212). Sculptrice de l'humanité, la Mort la fige « par la longue paresse / En [son] royaume exempt d'astres et de flambeaux » (211) et l'immobilise dans le néant. Au moment de faire mourir Magnus, elle le « désculpte » (288).

Anti-Prométhée, elle s'inscrit également à rebours de l'héroïsme et de l'exaltation de l'individu d'exception :

Les héros, ce sont eux les gêneurs d'ici-bas,
Plus on les voit en haut, plus on se sent en bas.
Des chenapans, tes chefs d'ouvriers et tes apôtres,
Car le génie, au fond, n'est qu'une insulte aux autres !
On n'aime plus les belles choses aujourd'hui. (187)

La Mort véhicule l'image d'une médiocrité satisfaite d'elle-même, qui ne supporte pas la singularité. Elle est du côté du nivellement et contre l'exception humaine. Le discours de la Mort est un discours à rebours des opinions symbolistes sur la question de l'individu.

S'établit ainsi le lien entre la mort et la Bêtise Humaine, incarnée par les « faux docteurs ». L'incarnation de la bêtise prend tous les attributs du péché originel. La conquête de la terre apparaît non comme l'accès à la connaissance, mais comme une chute dans l'ignorance. La Mort est assimilée au serpent. Comparée à une « couleuvre » dans la bouche du Vieil Astrologue, elle étouffe toute tentative de création (78-79). Le déictique qui accompagne la mention temporelle, « ce temps d'ignorance », permet de faire de l'histoire de Magnus, qui n'est pas située d'un point de vue spatio-temporel autrement que par la mention « en pleine humanité, mais au seuil du mystère » (59), une histoire applicable à tous les temps certes, mais surtout applicable au contemporain de l'auteur. L'image du serpent renvoie à l'épisode du Paradis Terrestre. Sortir du Paradis équivaut à entrer dans le temps pour l'homme, puisque la finitude est une des punitions du péché originel. Terrasser la Mort pour Magnus équivaudrait à être capable d'arrêter

le temps, de le suspendre comme le souhaitait Tête d'Or. A la fin de l'acte I, Magnus prévoit que « le Soleil, pour voir cette victoire humaine, / s'arrêtera là-haut, [...] » (89). Il cherche significativement auprès de la Mort « la science infuse », « certains secrets pour charmer le soleil » (146). Supprimer la Mort ferait de l'homme l'égal de Dieu, puisqu'il accéderait à l'immortalité et à l'éternité.

Un dernier argument permet de lier plus étroitement la Bêtise Humaine et la Mort et de faire de l'une le corollaire métaphysique de l'autre, tout en donnant aux problèmes de la société contemporaine une dimension cosmique. La présence de la Mort empêche l'homme de voir au-delà de la « muraille » (161-62) qui sépare le monde visible du monde invisible. En combattant la Mort, Magnus s'attaque, sans d'abord en avoir conscience, à cette muraille qui l'enferme et conditionne sa servitude. A l'acte II, la Mort définit la muraille comme la réduction du champ de l'esprit humain à son environnement sensible :

[...] l'homme infatué de sa réalité
Ne veut pas désertier sa pauvre humanité.
L'homme n'a foi qu'en ce qu'il touche,
L'homme ne croit qu'en ce qu'il voit.
Sur la banalité ses deux yeux piquent droit ;
Quand le Mystère se présente, il devient louche.
Et les moëllons [sic] de la muraille,
Beaux messieurs,
Ne sont que les écailles,
De vos yeux. (109)

En plus d'être ironique, puisque Magnus est incapable de reconnaître en la vieille femme le sujet de sa quête, le discours de la Mort rend compte de l'attitude majoritaire de l'homme dans le siècle positiviste qui prend fin, incapable de croire en autre chose qu'en la réalité du monde sensible, incapable de s'ouvrir à d'autres horizons, notamment ceux du monde invisible. La critique à l'encontre de la lecture scientifique et positiviste du monde est ici claire, et rappelle les discours d'Élisabeth. L'homme générique décrit par la Mort a tout du Félix de *La Révolte*. L'homme a « négligé ses vœux sur l'infini » (109) et s'en trouve ainsi diminué. La figure de la Mort représente la limitation de l'homme au royaume terrestre, étant le terme de son séjour sur terre, ce qui en fait le corollaire du positivisme ambiant. Limitant l'homme, elle peut également représenter le triomphe de l'ignorance et de la bêtise, au détriment de la connaissance et de la conscience d'autres mondes. Divine reprend à l'acte III de manière quelque peu différente cette image de la muraille, quand elle explique à Magnus lors de l'exposition de son manifeste esthétique que « l'homme est las de heurter toujours des horizons /

Mêmes objets, mêmes sujets, même prison » (162). La thématique du même rappelle la fin malheureuse d'Élisabeth, à ceci près que le règne de la répétition prend fin dans *La Dame à la faux*. L'homme est limité par une vision du monde qui à la fois l'asservit au passé et le lie au futur, sans jamais le faire coïncider avec le présent : « L'arbre du souvenir ombrage la nature / Le Progrès ne mûrit que sur des lois futures » (Ibid.), alors que son salut se trouve dans la création, dans l'exercice de son « génie », qui permet seul la coïncidence du moi et du monde :

Triomphons par la tête et non par des genoux.
On n'est un vrai vivant que lorsqu'on réalise,
Et seul notre chef-d'œuvre nous immortalise. (Ibid.)

Saint-Pol-Roux ne se satisfait plus, à la toute fin du siècle, de l'argument de l'interrègne utilisé par Villiers et Péladan pour soustraire les héros à l'histoire. L'acte de création ancre l'artiste dans le présent et lui permet de coïncider enfin avec un monde qu'il maîtrise pleinement.

Ainsi, à la prééminence de la science et de l'académisme, Saint-Pol-Roux oppose la suprématie de l'art comme acte de création et appréhension juste du monde. Si « la science est l'Art humain », « l'Art est la Science divine »³⁶⁸. L'art a une origine sacrée, « quelque chose de pie, la gratitude et le respect apparemment, présida à l'éclosion de l'Art », alors que l'origine de la science est « impie, la vengeance et la jalousie peut-être »³⁶⁹. Saint-Pol-Roux fait significativement dater la science « du serpent », « de la Faute », alors que l'art date « de la première larme », ou du « Repentir »³⁷⁰. L'épopée de Magnus, passe par le renversement de la figure du Titan et par la transformation du symbole de la Mort, qui de limitative devient lieu de passage, ouvrant la porte au mythe orphique mâtiné de christianisme.

Renversement de la figure prométhéenne

A partir de l'acte III, la figure prométhéenne, qui avait déjà subi quelques infléchissements, est littéralement prise à contre-pied par l'auteur, faisant de Magnus un anti-Prométhée à l'instar d'Axël et Sara, du moins jusqu'à la fin de l'acte IV. De créateur, de Chevalier de la Vie, Magnus devient le Chevalier de l'Apocalypse. Tenté

³⁶⁸ Saint-Pol-Roux. « De l'art magnifique ». Art. cit., p. 12.

³⁶⁹ Ibid.

³⁷⁰ Ibid.

par la Mort et le savoir absolu qu'elle lui promet illusoirement, Magnus le créateur se fait destructeur par l'exacte inversion de ses attributs prométhéens. Lorsque Magnus succombe à la fascination de la Mort sous les traits d'une femme superbe à l'acte III, il fuit le combat contre les forces obscures de la Ville, aveuglé par la promesse de la connaissance absolue, et renonce à sa mission civilisatrice. Lorsqu'il revient plein de remords, mais trop tard, le peuple lui réclame « la lumière » qu'il devait lui apporter, et l'accuse d'en « garde[r] les rayons pour lui tout seul » (142). En gardant le flambeau de son génie pour lui, sourd aux « cris de la Souffrance Humaine » (144), Magnus n'a pas volé les dieux, mais les hommes. Il devient alors « voleur de l'humanité » (143).

Le feu de Prométhée devient cendre sous l'influence de la fascination de la mort. Lorsqu'à la fin de l'acte III la Mort s'empare du génie de Magnus, c'est en ces termes qu'elle le convainc :

Puis laisse ces grands mots de progrès, d'avenir,
Quand il est si facile de se souvenir !
Si plus vive est la flamme, plus douce est la cendre. (185)

Le feu de Prométhée est ici remplacé par ce qu'il reste de sa consommation, les résidus du génie humain des siècles passés, cette cendre sédimentaire qui ne brûle plus, qui n'est plus vivante. Le flambeau devient cendre et Magnus en devient le propagateur.

Touché par la folie de la mort, Magnus ne sait plus discerner le vrai flambeau de l'art des flambeaux illusoires. Pendant toute la fin de l'acte IV, la figure de Prométhée tombe en dégénérescence. Lorsqu'il rencontre, ivre, Divine au cœur du Carnaval, il compare sa bouteille à « une lanterne » (227). Il opère un transfert entre la vraie lumière qu'est Divine, cette « tête d'or fin » (Ibid.), et cette bouteille qui ne l'éclaire que dans sa quête de la femme mortifère. A la fin du quatrième acte, son épée, tachée du sang de Joris qu'il vient de tuer, est « devenue torche » (240) à ses yeux. Messenger de la mort, il en porte le flambeau de la destruction. Dans la bouche de Spiridion venu aiguillonner Magnus, il devient le peintre de l'apocalypse :

Prends plutôt ce magique balai
Grâce à qui tu peindras de clarté ton palais,
Puis notre Cathédrale, ensuite l'Université.
Cela fera s'épanouir en la cité
De hauts rosiers et de larges pivoines
Sur quoi viendront se fracasser Dame Pensée,
Griller ces bons Génies
Et mijoter bonhomme Dieu. (241)

Magnus se transforme en « Lucifer » (241), dans son sens le plus négatif. Il précipite la chute apocalyptique de l'humanité dans la mort. Le génie créateur de Magnus est transformé en génie dévastateur, jetant sur la cité « quelque rare fléau » (244), faisant de « la Ville Vive » une « Ville Morte » (247), la réduisant en cendres. Le « défilé symbolique » de l'humanité doit « représent[er] toute la Vie » (252), composé de masques qui échantillonnent la création, « des Masques ou Têtes de césars, d'animaux, de plantes, etc. » (251). L'humanité, loin d'accéder à la fin du quatrième acte à plus de liberté, n'est plus qu'un ensemble de « pâles marionnettes » (252). Tous les hommes qui composent le macabre défilé meurent confrontés à leurs servitudes dont ils n'ont pu se défaire. Chacun reconnaît dans la Mort la Dame de ses cauchemars, le reflet de son vice, l'incarnation de ses peurs. Les soldats y voient la défaite, Asinus sa paresse, Mathusalem sa bouteille, la prostituée la maquerelle de son chevet, les amoureux leur douleur et les savants le Néant (252-53). Magnus, à la fin de l'acte IV, n'a guère rempli son rôle prométhéen. L'homme meurt, assujéti à ses passions et à ses servitudes, nullement délivré par l'action héroïque que la Mort a vouée à l'impuissance. Mais l'acte V sauve la figure héroïque du désespoir.

D'un point de vue esthétique, la fascination que Magnus éprouve pour la Mort parée de ses plus belles séductions (beauté, savoir absolu, mystère) pourrait à un premier degré être considérée comme une dénonciation de la tendance de la littérature symboliste à complaisamment faire le jeu du pessimisme, voire du macabre. Magnus délaisse l'humanité afin de poursuivre une chimère. En choisissant la voie de l'ombre et de la destruction, il se fait le digne héritier d'Axël, refusant toute compromission avec le monde. Cependant, la voie choisie par Magnus invite à une autre interprétation, qui dépasse ce premier stade. Par deux fois, au début et à la fin de la pièce, la Mort cherche, par l'amour qu'elle ressent ou qu'elle suscite, à être « réalisée » par Magnus, à l'acte II, et à l'acte V (113 ; 283). Par deux fois, Magnus refuse, d'abord intuitivement, puis en toute connaissance de cause. La mort est ce qui « fai[t] valoir et priser l'existence... », puisque, dit Magnus à la Mort, « c'est en tuant que vous rajeunissez la Vie ! » (285). La Mort n'est donc pas le terme indépassable du parcours héroïque. Si ses camarades de la phalange de la vie estiment que « ce n'est pas dans la nuit qu'on cherche la lumière », Magnus répond à cela qu'« on trouve bien le diamant dans le charbon » (149).

« Deux forces braveront l'agonie, / - L'Amour et le Génie » (287)

Ce sont les deux figures du Christ et d'Orphée, figures par excellence de la victoire contre la Mort et de la puissance du Verbe, qui permettent de dépasser l'impasse de la finitude humaine et mener le héros et l'ensemble de l'humanité sur le chemin de la rédemption par l'Art. Divine est comparée quand elle meurt à une « grande colombe, qui choit dans la neige, ailes écartées » (235). Joris, chaste amoureux de Divine et ami de Magnus, devient le « prêtre » de leur couple une fois son coupable sentiment confessé (76). Quant à Magnus, il finit son épopée crucifié par l'humanité en colère qui attendait de lui la rédemption (246). Dès le début de la pièce, il est présenté comme « le Messie / qui purgera l'univers de la Mort » (64), « le rédempteur du Monde » (67). Magnus superpose ainsi à la figure prométhéenne renversée par le pouvoir de la Mort la figure christique. La thématique de la rédemption prend le pas sur celle de la révolte.

Seconde figure convoquée à la rescousse du Titan affaibli, celle d'Orphée, héros-poète dont l'arme est le Verbe poétique. L'art permet de fonder une religion de l'humanité, et de faire du royaume terrestre l'égal du royaume céleste par la fiction. Il est le moyen pour l'homme d'accéder à cette divinité, parce qu'il est le moyen de conquérir cet inconnu voilé par la muraille. La Beauté constitue le médium nécessaire à l'exploration de l'inconnu qui permet de libérer l'homme de la vision étriquée du monde. « Diamant de [la] houille humaine » qu'il faut savoir extraire, la beauté « possède l'art d'amoindrir l'Inconnu » (166). Erigée en valeur par sa majuscule, la Beauté, apanage exclusif de l'homme, le grandit à la dimension de Dieu. C'est Divine qui exprime cette nouvelle conception de l'art à Magnus, lorsqu'elle cherche à le sauver de la tentation de la Mort et du nihilisme. L'expression de la Beauté par l'art permet « de se grandir de Dieu chaque jour plus menu », « A tel point qu'un soir Dieu, spolié du mystère / Devra chercher le ciel tout en bas sur la terre » (166). L'art seul est capable de faire tomber la muraille entre le monde visible et le monde invisible, muraille que la Mort matérialise. La notion de vol contenue dans le participe « spolié » est très vite atténuée par Divine, qui fait de l'Art le moyen pour l'homme de réaliser Dieu :

Dieu semblera sorti des lois de la nature,
Il sera le chef-d'œuvre de sa créature,
Et l'homme exultera d'avoir tenu son vœu,
Ayant par sa Beauté pu réaliser Dieu. (167)

L'art permet de manifester la présence à la fois de Dieu sur terre mais aussi de la divinité de l'homme. Le triomphe de l'art et sa reconnaissance sonnent la fin de « l'ère transitoire » (167), après laquelle « Dieu ne sera plus que le total des hommes » (168). La conquête de la Beauté est synonyme de l'accession pour l'humanité à une « Divine Royauté ». Ainsi se trouve expliqué le nom de Divine, égérie de la vie, mais aussi messagère de l'au-delà. Elle est celle qui ouvre une brèche dans cette fameuse muraille. Ressuscitée par Magnus à l'acte V (277), elle est l'Eurydice de ce nouvel Orphée.

Orphée et le Christ partagent tous les deux la caractéristique de faire de la Mort un passage plus qu'une fin, le Christ par sa résurrection, et Orphée par sa descente aux Enfers. A la fin de l'acte IV, on peut considérer le travail de la Mort à l'égard de l'humanité comme entièrement accompli, comme le montre la destruction totale de la Ville. Mais c'est au cours de l'acte V que la symbolique de la Mort se trouve inversée. De manière significative, c'est la Mort qui décroche Magnus de sa croix pour s'en réserver l'agonie (247). Ressuscité en quelque sorte une première fois par la Mort elle-même, Magnus accède à l'acte V à la conscience que l'existence de la Mort même impulse le cycle de la Vie. En se soumettant à la Mort dans cette perspective, Magnus la nie bien plus que s'il l'avait symboliquement rendue humaine et donc mortelle. A un premier niveau, l'homme accède à l'éternité non en tant qu'individu, mais en tant qu'espèce, par le cycle incessant des morts et des naissances. La Mort elle-même a conscience de cette supériorité de l'homme sur son pouvoir. Elle le dit d'ailleurs à Divine :

Il fut un temps où la plus forte c'était toi,
Dans une alternative de défaite et de victoire
Où si j'étais toute la Mort, Divine était toute la Vie. (232)

La seconde étape qui mène Magnus à sa victoire sur la Mort consiste à en nier le principe limitatif. Il est certes impossible pour l'homme d'aller à l'encontre de sa condition humaine. Mais si la Mort « frappe sur les corps », elle ne peut rien « sur les esprits », puisque elle ne peut « annuler la Pensée ». Voilà pourquoi Magnus peut crier juste avant de mourir : « Aussi vais-je clamer que tu n'existes pas. / Puisque l'on vit encor par-delà le Trépas » (287). Le pouvoir de la Mort s'arrête au monde de la réalité, du physique, à ce que Magnus appelle « la vraie vie : / celle qui va, par les cerveaux, à la survie » (Ibid.). L'activité artistique, qui fait se renouveler la Beauté « par berceaux », permet à l'homme de passer outre la limite de sa condition humaine. L'homme ne peut rien contre la mort physique, mais il peut cependant combattre la mort de la pensée et

assurer la pérennité de la race humaine dans toute sa splendeur. La négation de la mort aboutit à l'affirmation qu'il existe une « Patrie [qui] règne sur les patries », qui transforme « les cercueils tragiques d'ici-bas, en « berceaux par-delà le trépas » (276). C'est à Divine, symbole de l'Art rédempteur, qu'il incombe d'exposer les finalités de l'art nouveau sous la bannière de « l'idéoréalité ». La pièce se transforme alors en véritable manifeste de l'idéoréalisme.

3. Un manifeste esthétique théâtral

De la préface à l'œuvre manifeste

Ouvrir une œuvre par une préface qui met en place les présupposés esthétiques de l'œuvre à venir rappelle les temps combatifs du romantisme. C'est Victor Hugo qui initie cette curieuse fortune littéraire, qui fait que l'on cite plus aisément « la préface de *Cromwell* » que le drame en lui-même, passé complètement aux oubliettes de la littérature dramatique. En des temps où les artistes revendiquent la liberté dans l'art, l'établissement de nouveaux champs d'investigations et la nécessité de trouver de nouvelles formes, les préfaces réapparaissent alors pour accompagner des œuvres difficiles dont l'obscurité et la nouveauté nécessitent une explication préalable. Catherine Naugrette analyse ainsi cette pratique dans le cas du théâtre romantique :

Publier ensemble une œuvre modèle mais à l'évidence encore techniquement injouable et une préface-manifeste, c'est proclamer la légitimité scénique, c'est-à-dire sociale, d'un drame romantique « élitaire », libéré des contraintes de la tragédie d'un côté, de la vulgarité démagogue du vaudeville et du mélodrame classique de l'autre³⁷¹.

La préface légitime la nouveauté dramatique de l'œuvre et cherche à en influencer la réception, par une explication préalable, et l'exposé de la conception artistique et théâtrale de l'auteur. Nombreux sont nos auteurs qui posent au seuil de leurs œuvres une préface pour en expliciter le sens. Ainsi, Jules Bois au seuil des *Noces de Sathan* et de *La Porte héroïque du ciel*, Schuré au début du *Théâtre de l'âme*, Retté qui rajoute à *La Forêt bruissante* une « préface omise », Maeterlinck en ajoute une à l'édition de son théâtre en 1901. A chaque fois que l'art cherche à définir une forme nouvelle et à en attester la légitimité, préfaces et postfaces se multiplient. Elle est également le

³⁷¹ Naugrette. *Le Théâtre romantique (histoire, écriture, mise en scène)*. Op. cit., p. 133.

symptôme d'un théâtre qui ne trouve pas la voie de la scène. Celle de *La Dame à la faulx* apparaît comme une synthèse, dans tous les sens du terme.

La Dame à la Faulx, spectacle de l'Humanité parmi le multiple conflit de la Vie et de la Mort, est une *tragédie intérieure* dont – pour la rendre saisissable à la foule - j'ai extériorisé les éléments en des cristallisations simples, familières, oserai-je dire *populaires*, et c'est parfois de larges fresques d'Épinal³⁷².

La préface de *La Dame à la faulx* de Saint-Pol-Roux est éditée avec le drame en 1899, et initialement publiée dans *Le Mercure de France*. Saint-Pol-Roux pose d'emblée son drame comme étant l'illustration de sa conception théâtrale, comme Schuré. Cette préface aborde trois points : la question du public, et donc de la réception, la question de l'incarnation scénique, et donc de la réalisation, et la question de l'intention du drame, et partant de sa fonction.

Le premier argument que Saint-Pol-Roux développe touche à la nécessité d'élargir le public du drame. Le terme « *populaire* », est intéressant dans la mesure où il introduit l'esthétique allégorique dans une dynamique d'élucidation, propre à toucher un public plus large : pour rendre son drame « saisissable à la foule », il « extériorise les éléments en des cristallisations simples, familières », pour faire voir et entendre cette « *tragédie intérieure* »³⁷³. La lutte du héros poète entre une conception mortifère de l'art et une conception vivante, ne peut se donner à voir que par l'extériorisation des principes de la contradiction. L'esthétique allégorique est visible dans l'opposition entre les deux femmes, - Divine du côté de la Vie et Elle du côté de la Mort - mais également dans le reste du personnel dramatique. Par exemple, Asinus et l'Homunculus, qui n'est autre que Spiridion le Gnôme, serviteur de la mort, représentent la Bêtise humaine. Tout au long de l'acte I, le combat entre les Heures de joie et les Heures de peine allégorise l'image de la roue du destin qui est en train de tourner, et annonce les épreuves du héros. Il s'agit de montrer autre chose que les « êtres catalogués par la foule » ; le théâtre a pour mission de représenter les êtres qui se cachent « dans les prétendues interstices et marges du règne sensible »³⁷⁴. Le théâtre de Saint-Pol-Roux est un miroir, puisqu'il donne à voir des éléments qui font partie de la réalité de l'humain, mais miroir de l'invisible³⁷⁵. Si le poète ne fait que reproduire ce qu'il a déjà vu, il « s'alanguit parmi les momies, n'agit que des marionnettes surannées »³⁷⁶.

³⁷² Saint-Pol-Roux. « Préface de *La Dame à la faulx* ». Art. cit., p. 9.

³⁷³ Id., p. 9.

³⁷⁴ Id., p. 10.

³⁷⁵ Nous retrouverons cette notion dans *Les Monodrames*, que nous étudions dans la troisième partie.

³⁷⁶ Saint-Pol-Roux. « Préface de *La Dame à la faulx* ». Art. cit., p. 12.

Il incombe au poète, doté des « yeux qui savent voir »³⁷⁷, la mission de faire sentir ce qui échappe aux yeux du vulgaire :

A celui possédant une telle intuition, c'est-à-dire au poète, d'enseigner ses trouvailles au public inhabile et de les lui faire sentir au moyen d'allégories ou de symboles, comme on fait lire des aveugles au moyen de cunéiformités³⁷⁸.

Le poète est le voyant capable de donner à la foule les visions nécessaires à une meilleure compréhension de l'homme, faisant surgir la vérité au sein de la fiction. Symboles et allégories ne sont ici pas dissociés par Saint-Pol-Roux. L'art théâtral appartient au « domaine du relief »³⁷⁹, il extrait de la réalité ce qu'il est impossible de voir à l'œil nu. Le public est comparé à « des aveugles », à qui il faut donner les moyens de déchiffrer le monde. L'invisible dans cette préface, c'est le divin sous toutes ses formes, que seule « *l'heure dramatique* » est à même de dévoiler aux hommes. Pendant ce moment, l'homme n'est plus uniquement une partie de l'univers, mais « le centre ». Il « emprunte la face de Dieu »³⁸⁰.

Saint-Pol-Roux met en lumière deux manières différentes pour l'artiste de travailler : soit l'artiste analyse tout et sème à tout vent la figure humaine qu'il étudie dans toutes ses incarnations, ce qui se rapprocherait de la conception réaliste de l'art, soit il synthétise, et fait de la bouche de son personnage « le cratère minuscule » par lequel « l'univers entier fuse »³⁸¹. En ce sens, il « polarise » ce qui est disparate pour en proposer une synthèse incarnée dans le personnage. L'artiste doit être « explorateur de l'absolu » et proposer au spectateur « un tout à la fois principe et fin »³⁸². Le principe allégorique permet à Saint-Pol-Roux de sortir de la représentation morcelée du réalisme, pour entrer dans la représentation synthétique du symbolisme, sans pour autant tomber dans l'impasse du subjectivisme. L'allégorie est la réponse de Saint-Pol-Roux à la difficulté de l'incarnation scénique.

Le drame est placé au sommet de la hiérarchie des œuvres, qualifié « d'œuvre première »³⁸³, c'est-à-dire création à l'égal de celle de Dieu. La tâche de l'œuvre théâtrale est d'incarner l'idéal, « concave », qui nécessite une traduction « convexe », faisant du théâtre « le domaine du relief ». L'idéal se définit donc comme en creux par

³⁷⁷ Id., p. 10.

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Id., p. 9.

³⁸⁰ Id., p. 10.

³⁸¹ Id., p. 11.

³⁸² Id., p. 12.

³⁸³ Ibid.

rapport à la réalité, il s'agit de lui donner une dimension de relief, nécessaire à l'incarnation scénique. L'expression de l'idée n'est valable que si « elle a troqué ses membres occultes contre des membres sensibles »³⁸⁴. Saint-Pol-Roux voit dans l'Idée un phénomène de polarisation, de synthèse, qu'il faut faire rayonner par l'incarnation pour la rendre intelligible³⁸⁵. Il fait de l'incarnation scénique le médium nécessaire à la perception de l'invisible, sans quoi l'œuvre d'art reste lettre morte³⁸⁶. Ainsi, le théâtre apparaît comme la forme privilégiée de l'idéalisme, si l'on veut bien nous concéder que l'idéalisme cherche à donner à l'homme la mesure de l'invisible qui l'entoure. Saint-Pol-Roux rejette cette nouvelle forme d'art dramatique dans un avenir indéfini, non pas en arguant de son impossible représentation comme le faisait Villiers, mais en expliquant que « le triomphe de cet art de liberté sera lent », parce que la foule, « émancipée d'hier », n'est pas encore capable de le recevoir, occupée à contenter ses instincts, mue par la « Nécessité », qui occulte pour l'heure le besoin de « Beauté »³⁸⁷. Ce n'est pas le théâtre et ses moyens qui sont ici pris en défaut, c'est le public même. Encore n'apparaît-il pas totalement responsable de cet état de fait, puisque Saint-Pol-Roux le représente comme esclave d'une nécessité qu'il dénonçait dans *Le Fumier*. Tant que le public populaire aura littéralement faim, il ne pourra s'occuper de Beauté.

La Dame à la faux apparaît comme une véritable défense et illustration de l'idéoréalisme, qui tente de réconcilier réalisme et idéalisme. L'art défini par Saint-Pol-Roux a une double fonction par rapport à l'humanité : il doit la rendre plus libre, mais également lui permettre de faire le lien entre le monde réel et le monde idéal, la sphère humaine et la sphère divine qui, loin de s'opposer, se fondent en une totalité. L'art permet la réconciliation entre l'humain et le divin, la refonte de deux plans cosmiques qui n'auraient jamais dû être séparés. A cette condition est possible la rédemption par l'art de l'humanité, coupable d'avoir séparé, opposé, mis dos à dos, le monde de l'homme et le monde de Dieu, par l'intermédiaire de la science.

Magnus se fait le champion d'un art nouveau dont une des fonctions majeures est de terrasser l'idéologie dominante. La pièce est un véritable manifeste esthétique,

³⁸⁴ Id., p. 10.

³⁸⁵ La même idée est développée chez Dujardin, en terme d'hétérogénéité du sensible et d'homogénéité des sensations d'art : « dans la suite de sensations qu'est la vie, à côté de l'ensemble de sensations hétérogène qu'est la réalité, - créer des séries sensationnelles plus homogènes donc plus intenses, c'est le but de l'art ». Voir Dujardin. « Considérations sur l'art wagnérien ». Art. cit.

³⁸⁶ Nous verrons dans la troisième partie que le problème se pose de manière parfaitement inverse pour Maeterlinck.

³⁸⁷ Saint-Pol-Roux. « Préface de *La Dame à la faux* ». Art. cit., p. 18.

qui s'inscrit contre une idéologie jugée réactionnaire et liberticide, parce qu'elle borne sa vision du monde aux frontières du monde sensible. Ce n'est que par la défense d'un art nouveau que l'homme trouvera le chemin de son émancipation, puisque « tout chef-d'œuvre est un peu plus de liberté »³⁸⁸. L'art nouveau prôné par les champions de la Vie, et en particulier par Divine qui s'en fait le porte-parole, est caractérisé d'abord et avant tout par sa liberté, liberté qu'il délivre, puisqu'il est l'instrument de l'émancipation, mais aussi qui le fonde. La poésie doit être « libérée des écoles et de leurs dogmes ». La forme versifiée de la pièce suffit à illustrer cette idée, puisqu'elle est écrite dans toutes les formes de vers possibles, des vers de cinq syllabes à l'alexandrin, en passant par le vers libre, avec ou sans rime, sans que nous ayons pu y déceler une quelconque logique. Cet art doit se développer « dans une liberté multiples personnelles par le fait du poète adapté à la souveraineté multiple de la vie »³⁸⁹. Comme Villiers, et selon la conception de Gourmont, Saint-Pol-Roux défend l'exception de l'individualité de l'artiste et de sa vision du monde, sans pour autant y voir un enfermement solipsiste.

En effet, l'expression spontanée et individuelle d'une perception du monde par le biais de l'art n'aboutit pas au « nombrilisme » auquel mène le « symbolisme exaspéré »³⁹⁰, mais au « poème universel »³⁹¹. Ainsi, l'expression lyrique de l'individu artiste aboutit à l'universalisation de sa perception du monde, puisque le monde créé par le poète ne peut guère être autre chose que « l'élixir » de celui créé par Dieu. « La forme fixe, [...] d'invention humaine » doit être supplantée par « la forme libre, [...] d'origine divine »³⁹². L'universalité de l'Art Magnifique est garantie par son but, qui est de remettre en présence les plans du divin et de l'humain. Il s'agit pour l'art nouveau de faire tomber la muraille.

Des « œuvres colonies », ou l'idéoréalisme comme art du décroissement des espaces

³⁸⁸ Saint-Pol-Roux. *La Dame à la falx*. Op. cit., p. 166.

³⁸⁹ Saint-Pol-Roux. « La solitude et le symbolisme ». Art. cit., p. 48.

³⁹⁰ Saint-Pol-Roux. « Enquête de Jules Huret: réponse ». In: *De l'art magnifique, suivi de Réponses et de Petit traité de déshumanisme*. Limoges: Rougerie, 1978. [1891]. P. 18-27. P. 19.

³⁹¹ Saint-Pol-Roux. « La solitude et le symbolisme ». Art. cit., p. 48.

³⁹² Saint-Pol-Roux. « Préface de *La Dame à la falx* ». Art. cit., p. 20.

Le poète dans *La Dame à la faulx* est celui qui cherche les « œufs de l'infini »³⁹³, pour les faire éclore sur terre. Il féconde le monde, l'accouche d'un nouveau plan de réalité, amène « l'Invisible à terme dans la Vie » (163). Que le poète soit le « sexe du monde » (169) ajoute à la relation d'équivalence qui s'instaure entre le réel et sa représentation. L'origine de la Beauté est double : elle est à la fois une part de la création, « de la nature », mais elle est également « d'origine humaine » (164-65). C'est pourquoi l'art nouveau doit savoir composer entre la réalité et l'idéalisme, être à la fois « en pleine humanité, mais au seuil du mystère » (59), « ajouter le Mystère à la réalité » (163). Saint-Pol-Roux forge pour l'occasion la notion « d'idéoréalité » (164) que Divine définit ainsi à Magnus :

Renouvelle l'esprit de l'homme vieux et las
 A la veine d'azur du splendide au-delà.
 Aux solides apports poète, joins ta flamme
 Et descends l'Absolu pour rajeunir notre âme.
 Et le soleil inondera de sa santé
 L'avènement de l'Idéoréalité
 Car nous aurons, brisant les anciennes mesures,
 Marié les humains avec les Idées Pures. (164)

L'idéoréalité propose une synthèse entre le réalisme et les aspirations symbolistes. A la fois fondé sur la matérialité du monde réel, les « solides apports », et sur « la veine d'azur du splendide au-delà », l'art nouveau ne s'enracine pas totalement dans les profondeurs de la terre ni ne se perd dans les cieux idéalistes, mais permet de fusionner deux mondes qui jusqu'à présent apparaissaient comme distincts. L'art permet alors de manifester le divin sur la terre et de faire revenir l'humanité au temps mythique où coexistaient l'humain et le divin, sans solution de continuité.

Divine est « le parfait symbole de l'art » et sa résurrection par Magnus représente « les idées [qui] sont les enterrées-vives que l'Art révélera par évocation »³⁹⁴. Elle est le symbole de la Vie et s'oppose de manière antithétique à la figure de la Mort, opposition mise en scène par la rivalité amoureuse entre les deux femmes autour de Magnus. Cette opposition se double d'une conception différente de l'éternité, immobile dans le cas de la Mort, dynamique dans le cas de Divine. Sa résurrection en fait également le symbole de la pérennité du génie humain et de la Beauté. Au moment de la remettre au tombeau, Magnus la porte « comme un flambeau » (280), attestant la fonction progressiste de l'art. Que la pièce s'achève dans un cimetière n'est pas non

³⁹³ Saint-Pol-Roux. *La Dame à la faulx*. Op. cit., p. 163.

³⁹⁴ Saint-Pol-Roux. « De l'art magnifique ». Art. cit., p. 13.

plus anodin. Saint-Pol-Roux définit l'univers comme un « vaste cimetière », au sein duquel le poète doit étendre ses « spontanées mains de résurrection », pour éveiller « des trésors dont chacun est un rayon d'éternité »³⁹⁵. Le réveil de Divine correspond tout à fait au réveil des idées que le poète cherche à mettre en œuvre :

Réveillons les Idées, belles au bois dormant – oh ce réveil couleur de fiançailles – puis baisons ces brunes et ces blondes rêvant d'advenir les mères immaculées de notre génie. L'œuvre sera alors vraiment la Vie, et les mondes filiaux évoqués, par notre spéculation propre, du monde initial de Dieu formeront un firmament terrestre devant qui pâlera le firmament terrestre ; nous aurons enrichi l'humanité pauvre d'autant d'astres nouveaux ; et nous serons des dieux offrant l'hospitalité de nos propres soleils³⁹⁶.

Vecteur du divin, l'art, Divine la bien nommée est là pour attester de l'existence de Dieu, autant que pour rappeler la capacité créatrice de l'homme. Ressuscitée d'entre les morts par le héros poète, elle lui confirme l'existence d'un au-delà. La preuve de l'existence de Dieu n'est autre que l'existence des hommes et de la création tout entière :

Nier Dieu ce serait nier la créature
et ce serait encore nier la nature.
Crois ! il existe Dieu, puisque les êtres sont
Et qu'il est le total que tous ces êtres font.
Non, il n'est pas besoin d'entrer dans le mystère
Pour s'assurer de Dieu. N'est-il pas sur la terre
En tout ce qui saisit notre esprit et nos yeux ?
Les hommes sont le geste visible de Dieu. (276)

L'absence de Dieu au monde n'est que le fait de l'aveuglement de l'homme. Ainsi est établie la relation entre le domaine du divin et le domaine de l'humain. Divine en avait l'intuition dès le début de la pièce : « Si plus je cherche dieu, plus je trouve les hommes, / Serait-ce que le ciel il est là où nous sommes ? » (73). L'art pour Saint-Pol-Roux est l'incarnation de Dieu sur terre, c'est l'« humanité de dieu ». Voilà pourquoi une des figures convoquée à travers la figure héroïque est la figure christique. Voilà pourquoi « l'art une fois s'appela [...] Jésus » (13). Voilà pourquoi Divine est « la jeunesse nouvelle / de l'immémorial pèlerin d'azur » (279). La figure du Christ est encore une fois le foyer de la dialectique de l'homme et du divin. Si l'homme doit faire acte de « révérence » à l'égard du divin et de l'autorité, il faut qu'il « songe à [sa] divinité » (279). Sa mission est de « [faire] des enfants directement à la Beauté » (Ibid.), sans passer par l'imitation. Dieu apparaît comme « cette incommensurable portion de la Vie

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Saint-Pol-Roux. « De l'art magnifique ». Art. cit., p. 14.

qui nous reste étrangère, inconnue »³⁹⁷. L'art permet d'aller à la conquête de cet inconnu.

En tant qu'explorateur de l'inconnu, il devient alors l'équivalent de la science. La thématique orphique, contenue dans l'idée de résurrection, devient une variante artistique de l'attitude prométhéenne :

Tout progresse, poète, en les laboratoires,
La science n'est plus celle d'aparavant.
Le Verbe doit aussi nous montrer ses victoires.
Ton front serait-il moindre qu'un front de savant ? (Ibid.)

Doué d'un pouvoir d'investigation à l'instar de la parole scientifique, le verbe poétique élargit le domaine de la connaissance de l'homme. L'art a pour mission « d'amoindrir l'Inconnu frissonnant autour de nous et dans nous », afin d'« accroître la vérité »³⁹⁸, la vérité étant comprise comme la Beauté considérée comme « la forme de Dieu », « soumise [...] aux sens et à l'esprit de l'homme »³⁹⁹. Le poète est un « savant fabuleux »⁴⁰⁰. Cette conquête sur le mystère est pour Saint-Pol-Roux un moyen d'« humaniser Dieu et parallèlement [de] diviniser l'homme », de parvenir à la « magnification de l'humanité »⁴⁰¹.

Le résultat de cette logique est qu'« à l'idole succède l'idée », et que le but de l'art est finalement de « détranscendantaliser »⁴⁰². Magnus, à la toute fin de l'acte V, appelle la mort de tous ses vœux, car celle-ci est synonyme de liberté et d'affranchissement (290). Le héros a hâte d'être affranchi, et la Mort n'a d'autre but que de « crée[r] de nouveau le héros de ce drame », d'être la « sage femme » qui propulse l'homme dans un autre plan de réalité. La mort physique est synonyme d'« Immortalité », et transforme l'homme en son « idée » (290)⁴⁰³. Elle en fait le Dieu de sa propre création. « Détranscendantaliser » le monde, magnifier l'humanité, « diviniser l'homme », tout ceci concourt à faire de l'humanité « le *centre* où tout converge et d'où tout rayonne »⁴⁰⁴. La logique prométhéenne, infléchie par l'orphisme, n'est pas moins présente. L'homme est le centre de la création, et doit retrouver sa part de divin, que l'art est capable de lui apporter. Le pouvoir créateur de l'homme en fait un

³⁹⁷ Saint-Pol-Roux. « Préface de *La Dame à la Faulx* ». Art. cit., p. 13.

³⁹⁸ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. cit., p. 13.

³⁹⁹ Saint-Pol-Roux. « De l'art magnifique ». Art. cit., p. 10.

⁴⁰⁰ Saint-Pol-Roux. « Réponse périe en mer ». Art. cit., p. 35.

⁴⁰¹ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. cit., p. 13.

⁴⁰² Id., p. 15.

⁴⁰³ Souligné dans le texte.

⁴⁰⁴ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. cit., p. 13.

Dieu véritable, dont le principal attribut est l'imagination. C'est la capacité fictionnelle même de l'homme qui lui permet de créer des mondes, pouvoir de fiction érigé comme chez Villiers en principe utopique absolu, à ceci près que Saint-Pol-Roux le lance à la conquête du monde.

De la même manière que la science est pensée en terme de conquête sur l'espace réel pour en amoindrir l'inconnu, le travail de l'art est également pensé en terme spatial. Le premier système d'opposition visible dans la pièce est un système d'opposition qui spatialise tous les autres : l'opposition entre la Vallée et la Ville reprend les oppositions entre la Vie et la Mort, la lumière et l'ombre, la création vigoureuse et le conservatisme : « La Ville nonchalante des docteurs a peur de se renouveler », alors que dans la Vallée, « après le blé le paysan sème du blé » (78). La campagne industrielle est opposée à la ville en sommeil, et à la clarté des « rayons clairs » de la Vallée s'oppose l'« opacité crépusculaire » (Ibid.) de la Ville, lieu de la décadence et de l'obscurantisme. Le but de Magnus est de « ramener la lumière sur [la] cité / Tandis que son rival en est pour y maintenir l'ombre » (128). La Vallée et la Ville sont deux lieux parfaitement antithétiques, l'une étant le négatif de l'autre. Si l'on restait dans le schéma classique qui préside aux pièces que nous avons étudiées dans le premier chapitre, la logique voudrait que la Vallée soit le lieu extérieur à la Ville nécessaire à sa critique, et qu'une logique de conquête amène les valeurs de la Vallée dans la Ville pour en transformer l'idéologie. Dès l'acte I, Magnus part effectivement à l'assaut de l'idéologie dominante en quittant sa Vallée pour entrer en croisade. Il ne fait pas comme Axël, il ne reste pas reclus dans son château, et cherche à conquérir la Ville au culte de la Beauté⁴⁰⁵. Cependant, la Ville détruite ne constitue pas le terreau ras d'une nouvelle ville, comme cela était le cas dans *La Ville*. La conscience qu'il existe une « Patrie [qui] règne sur les patries » (276) n'aboutit pas à sa projection spatiale dans une structure sociale, à une construction d'ordre politique ou liturgique. C'est l'art même qui dessine une nouvelle géographie, construisant un espace qui se superpose à l'univers pour lui donner une lisibilité plus grande. L'art est considéré comme le « géomètre de l'absolu », qui va « fonder des pays [...] cadastrés d'un paraphe d'auteur »⁴⁰⁶. Chaque artiste est capable de créer un monde, capacité ici représentée par un lien littéralement organique et vital entre l'œuvre et son auteur :

⁴⁰⁵ Il apparaît ainsi à nos yeux comme le double fictionnel du Sâr Péladan à la conquête artistique de Paris, à ceci près que Magnus n'est pas sous la bannière du Christ.

⁴⁰⁶ Saint-Pol-Roux. « Réponse périe en mer ». Art. cit., p. 34.

[...] et ces pays originaux où l'heure sera marquée par les battements de cœur du poète, où la vapeur sera faite de son haleine, où les tempêtes et les printemps seront ses joies et ses peines à lui, où l'atmosphère résultera de son fluide, où les ondes exprimeront son émotion, où les forces seront les muscles de son énergie et des énergies subjuguées, ces pays, dis-je, le poète, dans un pathétique enfantement, les meublera de la population spontanée de ses types personnels⁴⁰⁷.

De l'expression d'une individualité sort un monde, expression d'une vision personnelle de la création. La personne même du poète devient littéralement la source de la création, tel un dieu antique assigné au bon fonctionnement de tous les éléments qui la composent. Les personnages de fiction ne seront que des émanations de sa personnalité.

Chez Saint-Pol-Roux, cette vision personnelle et subjective du monde sert à en explorer les « Amériques trop longtemps méconnues »⁴⁰⁸, qui sont de deux ordres. D'un point de vue macrocosmique, ces Amériques représentent les grands mystères de l'humanité : Dieu, la Mort, la Vie, qui posent à l'homme les grandes questions métaphysiques. D'un point de vue microcosmique, elles représentent l'intériorité de l'homme, grand mystère s'il en est, en cette fin de siècle où l'on est même en train d'inventer une science capable d'étudier ces « lointains intérieurs ». *La Dame* explore les grands mystères de l'humanité, tandis que *Les Monodrames* s'attellent à l'intériorité de l'homme. Ce n'est que par paresse et par angoisse devant l'inconnu que l'homme rejette ces territoires inexplorés dans le domaine du « vide » ou de « l'impossible », alors même que ces « existences [ont], sur la nôtre, une action directe, immédiate, formidable »⁴⁰⁹. Le poète se fait alors « colonisateur [...] de l'au-delà »⁴¹⁰ et l'art apparaît comme le moyen de conquérir l'inconnu. Les œuvres d'art sont comparées à des « cerfs-volants », des « œuvre-colonies », qui formeront « parmi l'Espace et le Temps », en une « géographie adéquate » que l'œil humain « quelque jour de perception parfaite » sera capable d'apercevoir, une « confédération sans cesse agrandie, serrée en cellules de ruche, ou bien organisée en îles d'archipel à même l'innombrable rythme de la Vie »⁴¹¹. Rejetée pour l'heure dans un futur encore lointain, la mission artistique est d'« envahir l'humanité pour s'y enclaver en oasis harmonieuse de la Beauté »⁴¹². La réhabilitation et la régénération de l'art en fait un équivalent de la science, outil d'investigation et de connaissance du monde. Saint-Pol-Roux réconcilie à la toute fin du

⁴⁰⁷ Ibid.

⁴⁰⁸ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. cit., p. 14.

⁴⁰⁹ Ibid.

⁴¹⁰ Saint-Pol-Roux. « La solitude et le symbolisme ». Art. cit., p. 49.

⁴¹¹ Saint-Pol-Roux. « Réponse périe en mer ». Art. cit., p. 35.

⁴¹² Ibid.

siècle la figure du poète et celle du savant que Claudel avait opposées, faisant du « poète actuel » le « précurseur du Savant qui à son tour réalisera ce que l'on croit les « irréalités » du prophète »⁴¹³.

La leçon d'histoire de l'art de Saint-Pol-Roux : « Les chefs-d'œuvre forment une race (162)

En proposant dans *La Dame à la falx* la synthèse du réalisme et de l'idéalisme, Saint-Pol-Roux entérine la conception non plus exclusive mais complémentaire de la représentation du monde. Cette réconciliation passe par la nécessité de reconstituer une évolution artistique, condition sine qua non de l'avènement d'une nouvelle doctrine artistique seule capable de réconcilier fiction et réalité.

La définition d'une nouvelle doctrine artistique passe dans un premier temps par son opposition à une autre forme de production de la pensée, représentée ici par le conservatisme en art, incarné par l'Université. Celle-ci est caractérisée par la pérennisation de valeurs passées, « le vieil héritage » défendu par Asinus et l'Homunculus (128), « ce Bon Vieux Système / Aux immuables thèmes » (130). Tout dans la description de l'Université renvoie à une vision mortifère et réductrice de la représentation, comme le montre la description de Max :

Dites, ce monument de forme désolée,
Ne lui trouvez-vous pas un air de mausolée ?
C'est là que, médiocres, vos savants en us
Grignotent lourdement quelque diplodocus. (132)

L'institution universitaire est le lieu de la conservation et de la « muséification » du savoir. Elle pense l'évolution de l'humanité en termes d'accumulation et non d'évolution. La confrontation entre le héros et Spiridion le Gnome met en scène une véritable querelle des Anciens et des Modernes à la mode fin de siècle. Lorsque la tradition prend le pas sur l'innovation, c'est aux cris de « A bas le Progrès... », « Gloire aux fossiles... », « Honte aux réformes... » (133).

L'arrivée de Divine à l'acte III, appelée à la rescousse du héros en perdition, répond, d'un point de vue dramatique, au besoin de motiver le champion de l'art nouveau par l'exposé de ses principes, et d'un point de vue artistique et idéologique, à la nécessité d'explicitier les enjeux esthétiques de la querelle, une fois assurée la volonté

⁴¹³ Saint-Pol-Roux. « La solitude et le symbolisme ». Art. cit., p. 49.

de changement. La démonstration esthétique commence par assurer la continuité historique de l'évolution de l'art, par l'allégeance de Magnus aux « portraits et statues des Génies de l'Humanité ». Sans nier les apports du passé dans l'évolution des arts, Divine les replace dans de justes proportions, et fait des modèles du savoir académique le socle de la création à venir :

Héros de génie,
Ancêtres selon l'esprit,
Maître d'harmonie
Par le geste et l'écrit,
O toi qui découvris aux fins de l'onde un monde,
Et toi qui fis de ton cerveau
Jaillir un orient superbe,
Et toi qui libéras le verbe,
Et toi qui nous dotas d'un système nouveau,
Orphées et bonnes fées,
Vainqueurs de démons, tueurs de dragons,
Titans et philosophes,
Savants et ciseleurs de strophes [...]. (160-1)

La particularité de cette évocation réside dans le mélange entre les savants du verbe et ceux de la science. Hommage est rendu à tous les génies de l'humanité, qu'ils aient fait évoluer la forme littéraire et poétique ou le fonds philosophique et imaginaire, qu'ils aient découvert au ciel ou sur la terre des espaces inconnus jusqu'à eux, de l'ordre du physique ou du métaphysique. A cette évocation non hiérarchisée de tous les génies s'ajoute la représentation de l'histoire de la pensée humaine non plus évoquée en terme d'accumulation mais en terme de continuité et de complémentarité. Dans cette perspective, « les chefs-d'œuvre forment une race », et ne prennent toute leur valeur qu'ensemble, puisqu'« un chef-d'œuvre tout seul a des chagrins d'aïeul » (162). Tous issus de la même mère, c'est-à-dire la Beauté (163), qui « se transforme / et progresse en son âme et progresse en sa forme » (Ibid.), ils constituent une longue chaîne depuis les origines de l'humanité jusqu'au moment présent, entendu comme un moment charnière, puisque « l'homme est las de heurter toujours des horizons » (161). La rupture idéologique et artistique est représentée par la découverte de nouveaux espaces. L'acquisition d'un nouveau regard, en offrant de nouveaux modes de représentation, équivaut à la découverte d'une nouvelle dimension du monde.

La vitalité de l'art nouveau réside ainsi dans l'alliance des « humains avec les idées pures » (164). La distinction entre le monde sensible et le monde intelligible propre à tout idéalisme est ici rejetée au profit de la complémentarité. Jeanne déjà, dans *L'Image*, avait pressenti qu'« à répudier l'existence ordinaire, [...] on s'anémie... on

devient insensé »⁴¹⁴, pressentiment dont elle fera les frais en perdant son existence corporelle au profit de l'idée que s'en fait son mari. Pour éviter le piège mortifère de la fin de *L'Image*, pour éviter que « le corps humain [ne succombe] à l'anémie », Divine lui adjoint « la science amie » (164) :

Crois-moi, la Beauté part de la réalité
Pour conquérir par l'homme l'idéalité.
La Beauté, mon poète, est d'origine humaine.
Si c'est Dieu qui l'attend, c'est l'homme qui la mène.
Non, la Beauté n'est pas cette déesse en or
Que les prêtres, rangés comme autour d'un trésor,
Gardent jalousement, la main sur l'évangile,
Mais une fille libre au simple corps d'argile,
Une fille semblable aux filles d'ici-bas
Avec le sang de la nature dans ses bras,
Qui naquit avec l'homme, ignorant et sauvage,
Et comme lui croît et progresse d'âge en âge
A travers les efforts du peuple fraternel
Allant du périssable à son but éternel,
Car la marche de cette fille inasservie
Est parallèle avec la marche de la Vie. (165)

La Beauté n'est ici pas considérée comme initialement séparée des hommes, trônant au ciel des idées pures telle une « déesse en or ». Elle naît, grandit et évolue avec l'homme, émanation du monde sensible et progressant en même temps que l'humanité. La Beauté n'est pas au-dessus ni en deçà de la vie, elle lui est strictement « parallèle », et ce n'est que grâce à l'homme qu'elle peut prétendre à l'idéal. Surtout, la beauté ne déchoit pas à être incarnée, pour la simple raison qu'elle n'existe qu'à travers les manifestations du monde sensible.

Dans l'idéalisme traditionnel, la Beauté, séparée du monde terrestre, appartient à la sphère divine. Saint-Pol-Roux inverse le présupposé idéaliste, pour faire de la Beauté le bien de tous, et le principe unificateur de l'humanité, « sa synthèse », « la qualité de notre quantité », « le diamant de notre houille humaine » (166). Les « poètes-bergers », par la création de la « forme parfaite » (Ibid.) ont pour mission de la mettre au monde, « sous les espèces d'un chef-d'œuvre », garant à chaque fois d'« un peu plus de liberté » (Ibid.). Car le progrès de l'humanité se mesure à l'aune de la liberté conquise, jusqu'à « l'universel assaut contre les derniers murs » (167), rejeté pour l'heure dans des « siècles futurs ». Le grand soir artistique de Saint-Pol-Roux verra le dépassement définitif de l'idéalisme et l'avènement du règne de l'humanité, réconciliant ciel et terre, monde intelligible et monde sensible :

⁴¹⁴ Beaubourg. *L'Image, pièce en trois actes*. Op. cit., p. 34.

Soudain l'homme, allégé de sa lourde aventure,
S'envolera dans la subtile surnature.
On rira sur le sol et dans le firmament.
Ce sera pour toujours l'Âge de diamant
Où Dieu ne sera plus que le total des hommes
Et nous irons sous l'arbre savourer les pommes ! (168)

L'émancipation totale de l'homme ne peut se faire que par la réunification du ciel et de la terre, l'immanence du divin en l'homme, annulant du même coup le péché originel pour exalter la beauté de la toute-connaissance.

La confrontation entre les deux royaumes encore distincts se fait ici par la rivalité autour de Magnus entre Divine et la Mort, l'une représentant la soumission de l'homme aux principes de la terre, l'autre la libération de celui-ci par la prise en compte de sa divinité. L'art nouveau ne réagit qu'à la sclérose de l'académisme, mais ne rejette ni la science, comme principe d'investigation valable du monde, ni le réalisme, comme principe nécessaire à l'incarnation des idées et à la représentation du monde, d'autant plus au théâtre, dans l'esthétique allégorique de l'auteur.

La prise à partie du public

Tout au long de cet exposé, le héros de l'intrigue à qui cette longue tirade est adressée, se fait le relais du public. Il fait avancer l'exposé en un dialogue aussi artificiel que ceux que nous rencontrerons dans *Les Monodrames*. En posant des questions, en faisant des objections, Magnus apparaît comme le faire-valoir rhétorique de Divine :

Comment réaliser le chef-d'œuvre nouveau ?
[...]
Créer a donc cette simplicité ?
Serait-ce si facile la divinité ?
[...]
Mais qu'ose révéler ta présence doctrine ?
La Beauté n'est donc pas d'origine divine ?
[...]
Pour aboutir à la lointaine apothéose
Faudra-t-il pas une révolte grandiose ?

A la fin de la démonstration, conquis, le héros s'adresse alors directement au peuple :

Viens, peuple ! appareillons pour une entière ivresse !
il n'est plus temps d'attendre aux pieds de la Paresse !
Recommençant à vivre au bras de la Beauté,
Partons gagner notre divine royauté ! (168)

Le verbe « appareiller » ne manque pas de rappeler la rupture rimbaldienne, immédiatement nuancée par le verbe « recommencer ». La nécessité de rompre avec la tradition et de sortir des paresse et des facilités d'un art établi et conventionnel est affirmée en même temps qu'elle est nuancée par la représentation d'une histoire de l'art pensée en terme d'émancipation progressive de l'homme, jusqu'à sa totale libération.

Si Magnus s'adresse à une collectivité sur la scène désignée dans les didascalies comme représentant « toute l'humanité » (168), l'exposé final de la doctrine idéoréaliste se passe complètement du relais de la communication théâtrale et de sa convention, pour se résoudre en une adresse directe « à l'Humanité » (279). En s'adressant aux « hommes présents » (Ibid.), Divine réduit l'hétérogénéité temporelle que l'atmosphère médiévale et allégorique avait instaurée, pour actualiser son discours dans le temps du public. En cette fin de pièce, elle soumet au public l'explication du spectacle qu'ils viennent de voir, arrachant au pathos la fin de Magnus. L'adresse au public est clairement marquée par les pronoms personnels, dont l'évolution entremêle une vision multiple et une vision unifiée de l'humanité, et transforme la nature de l'interlocuteur. En s'adressant par le « vous » à la collectivité et par le « tu » à l'individu, Divine tisse dans son adresse même toute la complexité de la réception symboliste, qui cherche à la fois à s'adresser à une collectivité que le spectacle réunifierait, et à l'individu selon ses capacités. Mais, si ce « tu » apparaît dans un premier temps comme un avatar du spectateur, que l'on exhorte à se lever, reprenant la thématique de Lazare (« Frère, adore, mais songe à ta divinité. / Marche ! L'abus des révérences paralyse. / Fais des enfants directement à la Beauté. » Ibid.), il se transforme vite en ce spectateur idéal recherché par les symbolistes. Ce spectateur idéal est pour l'instant le poète, Magnus, dont la mission est de « grandir l'homme et prolonger la terre » (Ibid.). Le glissement d'adresse est à notre avis extrêmement significatif en ce qu'il marque l'impossibilité présente du théâtre symboliste de s'adresser au public dont il rêve. L'exhortation de Divine est bien un appel aux poètes et à la naissance d'un art poétique nouveau : face aux « vieilles lois, semblables à des veuves », il incombe aux poètes de « dresser l'enthousiasme au thyrses de printemps » (280), vecteur de l'affranchissement de l'humanité. Mais le poète n'est qu'une étape puisqu'une fois l'homme libéré, ce dernier devient son propre chef-d'œuvre.

La prise en compte de l'évolution artistique permet de remettre en perspective l'aspect radical de l'avant-garde par l'introduction d'une continuité que la réconciliation du réalisme et du symbolisme, sur les cendres de l'idéalisme, représente. L'adresse

finale en forme d'épilogue évite à Saint-Pol-Roux d'enfermer son drame dans une logique tragique, pour l'ouvrir sur une perspective initiatique, et tenter d'affranchir l'humanité enfermée dans ses conventions, ses habitudes et ses préjugés. Mais le public n'est pas encore prêt et Saint-Pol-Roux s'adresse à un public de poète, en attendant l'avènement de la Foule enthousiaste dont rêve l'ensemble du mouvement symboliste, alors que Villiers s'en remettait encore au lecteur.

Conclusion : les révolutions du divin

Les pièces que nous avons étudiées proposent ainsi toutes une alternative à cette société dont elles sont contemporaines et que leurs auteurs ont éreintée de leurs critiques. Schuré et Retté développent une alternative politique : l'un par la représentation d'un parcours initiatique dont le but est de libérer l'individu de ses servitudes par l'accès à un certain nombre de connaissances qui lui permettront de vivre en harmonie dans une société anarchiste idéale ; l'autre par la mise en fiction de deux révolutions qui mène à l'élaboration d'une idéologie aristocratique, dont les membres, régénérés par un cheminement initiatique, s'avèrent être les seuls capables de mener l'humanité à sa libération. En réécrivant l'histoire révolutionnaire antique et française, Schuré opère une véritable mythification de l'histoire *a posteriori*, élucidant le processus historique par la superposition d'une structuration mythique qui en valide le cours et en assure la cyclicité. Il répond ainsi au désespoir des temps présents par l'établissement d'une cyclicité historique, qui promet une renaissance de l'âme individuelle et collective garante de la liberté et de la grandeur de l'homme. Retté se place quant à lui dans une perspective projective de l'histoire, en s'appuyant également sur une structuration mythique, empruntée au christianisme, qui fait de l'anarcho-socialisme la nouvelle religion de l'humanité, et de l'homme, innocenté du péché originel, le nouveau dieu de la terre. Privées de réalisations scéniques, ces pièces n'ont pu que représenter littérairement un processus révolutionnaire que leurs auteurs voudraient contagieux. La défense d'une aristocratie de la pensée nécessaire à la conduite des masses transparaît dans *Un Ennemi du peuple* d'Ibsen et sa représentation à l'Œuvre constitue le modèle de l'enthousiasme que Schuré aurait voulu soulever avec son Théâtre de l'Âme. Dans l'ambiance particulière des Théâtre d'à côté, la minorité constituée par ses publics s'attaque à la représentation d'une majorité incapable de discerner son propre bien. *A contrario*, l'exaltation d'une collectivité consciente d'elle-même, dans une idéologie socialiste, apparaît avec force dans *Les Aubes* de Verhaeren et dans l'élaboration théâtrale d'un nouveau type de personnage : le « personnage multiple ». La réalisation de Meyerhold dans les années 1920 signe de sa réussite populaire l'entreprise révolutionnaire souhaitée par Verhaeren. Que ce soit par l'exaltation d'une communauté hiérarchisée sous les ordres d'une nouvelle aristocratie

ou par le rêve d'une communauté égalitaire, ces pièces appellent le déclenchement d'un processus révolutionnaire dont le terme est l'accession à une authentique liberté.

Claudé propose également, dans *Tête d'Or* et dans *La Ville*, la représentation d'une énergie de la révolution. Appelant de tous ses vœux la destruction du monde contemporain, il passe d'une idéologie strictement politique de l'homme fort à une idéologie qui rassemblerait pouvoir temporel et pouvoir spirituel au sein d'un idéal gouvernement. Le désir inextinguible mais stérile de *Tête d'Or* trouve sa résolution dans la soif de Violaine, tout entière dirigée vers Dieu. A ce traitement individuel de l'accession à la foi, qui laisse à l'homme la liberté du consentement à Dieu, répond la solution politique et religieuse de *La Ville*, qui fonde la cohésion de la communauté civique sur l'adhésion à la religion catholique, après avoir rejeté la solution anarchiste. La forme théâtrale de ces représentations mène à une conception critique et liturgique du théâtre. L'étude des formes chorales et de leurs relations avec le héros, comparées par Claudé même à la configuration tragique antique, dévoile une inversion des rapports de force. Le chœur, représentant de la société contemporaine, ne peut être en accord avec le héros que s'il en accepte l'exception et la supériorité, dans le cas de *Tête d'Or*, ou s'il entre dans une logique de liturgie catholique dans le cas de *La Ville*.

Les options prises par Péladan synthétisent celles de Schuré et de Claudé. A Schuré, il emprunte la réécriture de l'histoire à l'aune du mythe, cette fois-ci strictement chrétien. Son Prométhée apparaît comme une préfiguration du Christ, et non comme l'origine d'une nouvelle religion luciférienne, dont la marche serait parallèle à la religion chrétienne. Comme Claudé, il pense le processus révolutionnaire en termes apocalyptiques et la chute de *Babylone* ne fait qu'annoncer l'avènement prochain du Christ. Cependant, l'élaboration d'une société idéale quitte chez lui le théâtre pour s'ancrer dans la société contemporaine. La création de l'Ordre de la Rose+Croix institue au cœur du Paris fin de siècle une alternative artistique qui fonctionne sur le même modèle séculier qu'un ordre monacal. Malgré sa vocation artistique, l'Ordre entend agir socialement par la propagation d'un art chrétien, dont les fondements sont autant éthiques qu'esthétiques. L'artiste rosicrucien distribue la bonne parole artistique dans le but de régénérer moralement une société jugée décadente.

Enfin, Villiers et Saint-Pol-Roux investissent également leurs héros d'une énergie révolutionnaire. Mais plutôt que de passer par la représentation d'une action de ce type, c'est par le verbe que ces héros s'attaquent à l'idéologie dominante. Loin de fonder une alternative spatiale du même ordre que la cité de Schuré, l'Arcadie de Retté,

la ville réinvestie par le religieux de Claudel ou la société artiste rosicrucienne, ces figures héroïques du verbe intériorisent le résultat de leur insurrection. L'exaltation de l'individualité est portée à son comble par l'idéalisme de Villiers, qui fait de la part de rêve, sise en chaque homme, l'arme corrosive de son indignation. Il fait ainsi du verbe une arme de destruction massive de l'idéologie dominante et de l'énonciation le non-lieu d'où la critique peut se dire et le monde être idéalement et sans cesse recréé. Le héros-poète de Saint-Pol-Roux exalte également cette énonciation toute-puissante, qu'il fait l'égale de celle de Dieu. Le désir de conquête porté par Tête d'Or est ici transformé en une volonté de colonisation du monde par l'art (comme Péladan), qui partage avec la science la faculté d'élucider le monde. La synthèse idéoréaliste effectuée par Saint-Pol-Roux débouche sur la conception d'un théâtre qui s'adresserait idéalement à l'ensemble de l'humanité pour lui démontrer sa grandeur, portée jusqu'à présent par les arts, comprise et dévoilée par le poète, en attendant d'être à tous.

Toutes placées d'une manière ou d'une autre sous le signe de Prométhée, ces dramaturgies ont pour point commun de chercher à dévoiler à l'homme sa part de divinité. Qu'elle soit constitutive de l'identité de l'homme – associée au feu de Lucifer, reconquise sur la religion chrétienne ou sise dans sa compétence linguistique – ou profondément autre mais néanmoins intérieure dans le cas de Claudel, la conscience du divin se révèle être la condition *sine qua non* de l'émancipation de l'homme, de l'exercice de sa liberté et de sa régénération.

Les deux grandes tendances du mouvement symboliste à l'égard du divin sont les suivantes : d'un côté la relation de l'homme au divin aboutit à une véritable intériorisation de Dieu, dont la présence se manifeste par la foi retrouvée ; de l'autre, cette relation aboutit à un véritable évangile à l'envers qui consacre la divinité de l'homme pleine et entière et signe la mort de Dieu. La position de l'homme par rapport à Dieu influence sa relation au monde. Si Dieu est intériorisé par la foi, c'est la structure d'appel qui l'emporte, créant au cœur de l'homme un vide nécessaire pour l'adoration, une sorte d'appel d'air. Si Dieu est littéralement remplacé par l'homme, c'est le monde qui appelle l'homme, afin que ce dernier le complète. Mis au service d'une confession particulière haussée par ses fidèles aux dimensions de l'universel, ou bien champ privilégié de la capacité créatrice de l'homme, le théâtre symboliste révèle la part de

divin de l'humanité. Il offre le spectacle de « la Divinité, qui jamais n'est que Soi », et fait de la « foi en chacun » le terreau des « humbles fondations de la Cité »⁴¹⁵.

Nous avons déjà pu constater que le symbolisme était incapable de penser le collectif autrement qu'en termes religieux. Ou bien l'alternative au monde réel proposé au sein de la fiction théâtrale est de l'ordre du religieux. La révolution mène alors à la restauration d'un ordre ancien structuré par la pensée religieuse. Ou bien la révolution est déplacée dans le domaine de l'art, exaltant la fiction comme arme corrosive et comme vecteur du divin face à une société du tout science et du tout matérialisme. L'art devient alors le substitut d'une religion nécessaire à la bonne marche de la société. Et quel plus beau temple l'art, ainsi haussé aux dimensions du religieux, pourrait-il avoir que le théâtre ? Le mouvement symboliste aspire à faire du théâtre le lieu de la révélation du mystère de l'homme, en s'appuyant sur le modèle grec. L'accès à ces vérités cachées apparaît comme la condition nécessaire à une régénération sociale qui chercherait à propager le processus révolutionnaire autrement que par le spectacle de révolutions fictives, en apprenant à l'homme, puis aux foules, le secret de sa grandeur.

⁴¹⁵ Stéphane Mallarmé. « Catholicisme ». In: *Œuvres Complètes II*. Bertrand Marchal (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 2003. P. 238-242.

3^{ème} PARTIE : DU SUJET A LA FOULE : LE
RÊVE SYMBOLISTE D'UN THÉÂTRE DE
L'ESSENCE

« Ce qu'on appelle de beau nom de spectacle, c'est une gloire, la folie héroïque de l'âme libérée déferlant son rêve authentique au promontoire lumineux de la rampe, où la foule se hérise en cris de reconnaissance vers ses fantômes »

Camille Mauclair,
Éleusis, causeries sur la cité intérieure

Introduction : la réconciliation dionysiaque

Charles Morice, dans *La Littérature de tout à l'heure*, définit ainsi la fiction idéale:

Hors du monde et non pas seulement des dates et des sites connus : voilà la loi constitutionnelle de toute fiction.

Hors du monde, mais point hors de l'humanité ni de la nature¹.

S'il est rare de trouver dans notre corpus « la représentation de la Cité parfaite, le tableau de ses mœurs, de ses institutions et de ses lois »², les pièces que nous avons jusqu'à présent étudiées proposent néanmoins une alternative fictionnelle à la société de leur temps en s'arrachant d'une manière ou d'une autre à l'historicité pour s'inscrire dans une perspective universelle. Nous avons constaté que ces pièces mettaient au cœur de leurs préoccupations la question de l'homme. La découverte du divin au cœur de l'homme passait jusqu'à présent par le mythe prométhéen, et donnait lieu à des héros aux dimensions colossales, héros de révolutions fictives épris de liberté. À côté de la figure du Titan se dresse un autre dieu dans les dramaturgies symbolistes. Le mythe de Dionysos relie les problématiques de la représentation du sujet et de l'assemblée théâtrale, autour de la question de la révélation et de l'épiphanie de l'être. La nature humaine apparaît alors comme le grand mystère à révéler. Nous retiendrons deux grands aspects de cet univers mythique : la question de l'un et du multiple et la conception dionysiaque d'un art théâtral à refonder entièrement³.

¹ Morice. *La Littérature de tout à l'heure*. Op. cit., p. 373.

² Marin. *Utopiques: jeux d'espaces*. Op. cit., p. 10.

³ En ce sens, les préoccupations symbolistes rejoignent la conception nietzschéenne du théâtre développée dans *La Naissance de la tragédie*. Dans son ouvrage sur le renouveau de la tragédie en France, Sylvie Humbert-Mougin souligne que les idées de Nietzsche ont pénétré en France par le biais de Schuré, et notamment de son ouvrage, *Le Drame musical*. Schuré emprunte à Nietzsche non seulement la théorie d'une opposition fondamentale entre l'apollinien et le dionysiaque, mais jusqu'à certaines images et métaphores secondaires, avant d'avouer tardivement sa dette. La diffusion des idées de Nietzsche ne semble cependant pas dépasser le cercle restreint des wagnériens, dont Dujardin par exemple fait indéniablement partie. Mais la similitude des développements autour de la question de l'unité et de la définition d'un art théâtral aux fonctions civiques et liturgiques essentielles est indéniable. Humbert-Mougin. *Dionysos revisité. Les Tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*. Op. cit., p. 137 et suiv.

A Dionysos est associé le destin de l'âme humaine. Le mythe de Dionysos Zagreus⁴ fait de l'âme humaine une parcelle du divin. De cette nature divine, Psyché retire la nostalgie de sa totalité et le regret de sa séparation. S'ensuit un état de disjonction et de morcellement à tous les niveaux, qui fait écho aux critiques symbolistes à l'égard du corps social disséminé en autant d'individualités. Le pari des dramaturgies de l'âme et du sujet est alors de dévoiler le mystère de l'intériorité humaine pour rendre à l'homme la conscience de son unité de soi à soi, de soi aux autres, et de soi au monde :

[...] dans cet évangile de l'harmonie universelle, chacun se sent non seulement uni, réconcilié, fondu avec son prochain, mais également Un, comme si le voile de Maya s'était déchiré et comme s'il ne faisait plus que flotter en lambeaux, devant le mystère de l'Un originel⁵.

Nietzsche impute à « l'état d'individuation »⁶ l'origine de la souffrance humaine. La convocation du mythe de Dionysos Zagreus permet de réduire, autour de la question de l'âme, les contradictions inhérentes à l'exploitation du mythe prométhéen, déjà atténuées par la substitution de l'art et de la croyance à la science. La représentation symboliste de l'intériorité prend le contre-pied de la psychologie naissante à la même époque, qui envisage la question de l'âme du point de vue de la science et de la rationalité⁷.

La représentation théâtrale de l'âme est motivée par le constat de son absence dans la société contemporaine, que la perspective psychologique ne résout pas aux yeux des symbolistes. Dissimulée sous les masques sociaux et les avatars historiques de l'individu, occultée par le bon droit de tout expliquer que s'arrogue le monde scientifique, l'âme est malade, étouffée par une appréhension uniquement sensible du réel, et souffre d'une invisibilité qui la condamne à l'oubli, dont la littérature naturaliste, qui « niait l'âme, bafouait tout spiritualisme »⁸, est pour les symbolistes le symptôme ou

⁴ Le corps de Dionysos, déchiré par les Titans, donne naissance aux âmes humaines qui sont ainsi condamnées au cycle des incarnations successives, aspirant éternellement à réintégrer le grand corps divin dont elles font partie.

⁵ Nietzsche. *La Naissance de la tragédie*. Op. cit., p. 37.

⁶ Id., p. 93.

⁷ La psychologie se constitue en tant que science à la fin du siècle. En 1882, Charcot obtient la première chaire de neurologie à la Salpêtrière. En 1889, se tient le premier congrès international de psychologie à Paris sous sa présidence. Les expériences de la Salpêtrière sur les névrosés et les hystériques ouvrent l'histoire de la psychologie en France. Science de l'individu, elle est également mise au service de la compréhension du collectif. Rappelons qu'en 1895, Le Bon publie *Psychologie des foules*, avec le succès que l'on connaît, dans lequel il propose une étude de l'âme collective, qui servira de fondement à l'idée nationaliste.

⁸ Retté. *Au Pays des lys noirs, souvenirs de jeunesse et d'âge mûr*. Op. cit., p. 1.

même la cause. L'homme, au sein du scientisme ambiant, n'est qu'une « fédération de cellules agglomérées par le hasard, mue exclusivement par ses instincts et ses appétits, secouée par des névroses, courbée sous les lois implacables d'un déterminisme sans commencement ni fin »⁹. En proposant le spectacle de l'âme ou celui du sujet, les symbolistes opposent à la représentation positiviste et naturaliste du monde une vision synthétique de l'humanité, dont le déterminisme n'est ni social, ni historique, mais mythique et archétypal. C'est ce que nous appellerons les dramaturgies de l'âme et du sujet. Tout le propos des symbolistes est de résorber l'écart entre le domaine de l'âme et du sujet d'une part et le public, le corps social dans son ensemble d'autre part. Les dramaturgies de Bois, Schuré et Dujardin proposent une représentation allégorique de l'âme humaine, par le biais d'une union syncrétique des traditions ésotériques et idéalistes grecques d'une part et la tradition chrétienne d'autre part. Les monodrames de Saint-Pol-Roux proposent une véritable spatialisation de la scène intérieure en éclatant les différentes instances du moi, pour mieux en relier l'essence à une grande âme unique, marque de la divinité de l'homme. La question de l'âme, essentielle dans l'univers théâtral et philosophique de Maeterlinck, lui pose néanmoins le problème strictement théâtral de sa représentation. Car voilà bien le grand paradoxe du théâtre symboliste. La mise en espace de la scène mentale est à la fois une véritable gageure et l'enjeu crucial du théâtre symboliste. Pourquoi ce théâtre de l'âme et du sujet, ce théâtre au thème le plus immatériel, le plus évanescent, est-il le plus monté à l'époque et le plus théorisé ? Les dramaturgies du sujet apparaissent comme le point d'aboutissement du questionnement symboliste sur l'individu et sa valeur.

La présence quasi systématique sur la scène de l'âme d'une voix décalée par rapport au spectacle amène une autre variation sur le thème du sujet. Le spectacle semble pris en charge par une subjectivité qui servirait, sur la scène ou dans le livre, de relais pour le spectateur, réel ou virtuel. Il s'agira de s'interroger sur la nature de cette voix singulière, et de voir en quoi elle apparaît comme le meilleur moyen de réconcilier subjectivisme et universalité. Dans la conception dionysiaque de la tragédie telle que Nietzsche la développe, « la tragédie est née du chœur tragique »¹⁰. Les formes tragiques primitives faisaient de la représentation de la tragédie une émanation de la parole du chœur, l'incarnation de ses visions. Ce n'est pas tant un chœur ici qu'une voix singulière qui marque le spectacle du sceau de sa subjectivité, tout en révélant les

⁹ Id., p. 1.

¹⁰ Nietzsche. *La Naissance de la tragédie*. Op. cit., p. 67.

constantes de la nature humaine, au sein d'un espace théâtral résolument affirmé comme fictionnel, par le fait même qu'il nous est littéralement raconté.

La médiation de ce regard paraît en dernière instance appartenir à une logique herméneutique, de l'ordre de la parole éducatrice, dans une perspective initiatique. L'échec relatif de ce théâtre à la scène, la diffusion restreinte des spectacles, qui se jouaient essentiellement dans de petits cénacles devant un public d'initiés, illustre la difficulté inhérente aux symbolistes de rencontrer un public qu'en l'état ils n'estiment guère. Pourtant, la question de la réception et du public est au centre des réflexions théâtrales symbolistes. Le décalage entre le projet d'un théâtre qui offrirait la révélation d'une unité essentielle à des spectateurs qui en tireraient la sensation d'une existence collective amène l'élaboration d'une fiction de la réception collective idéale. Le mouvement symboliste tente de résorber le morcellement social non plus en représentant une alternative fictionnelle à la cité, mais par la mise en fiction d'un théâtre idéalement replacé au cœur de la communauté civique, qui en refondrait l'unité. La notion d'enthousiasme, propre à la conception dionysiaque du théâtre, préside à l'élaboration d'une pensée de la réception idéale, qui serait à même de résorber toute une série de séparations et d'écarts, entre la nature de l'homme et son statut social, entre les différents individus qui constituent la communauté civique, entre le public et l'artiste.

Faute du public dont ils rêvent et des conditions de représentation qui assureraient la réception idéale de leurs pièces, les symbolistes mettent en fiction le processus théâtral en son entier, en exposant les modalités idéales du spectacle tel qu'ils le rêvent, dans le développement d'une véritable utopie théâtrale qui en penserait les conditions idéales de réalisation. Porteurs d'un souhait de théâtre capable de recréer une communauté autour du spectacle de son essence, ils exposent ainsi les conditions de possibilité et de réception d'un théâtre idéalement initiatique, qui s'adresserait à l'ensemble d'une société dont l'unité serait refondée autour de la fête théâtrale, et les différents éléments qui la composent régénérés au spectacle universel de la beauté. La réduction de l'écart entre le spectacle proposé et le public ne se ferait pas par la conformité de la représentation avec les attentes d'un type de public particulier, mais par l'exhaussement graduel du spectateur, à la fois d'un point de vue individuel, par la représentation du sujet pour en saisir l'exacte nature, et d'un point de vue collectif, puisque seule la constitution d'une communauté est à même d'engendrer complètement cet exhaussement.

Chapitre I : Psyché, les
« lointains intérieurs » et « les
voix indistinctes de l'homme »

Introduction

Mais depuis que l'Église, ne pouvant plus prouver son dogme primaire en face des objections de la science, s'y est enfermée comme dans une maison sans fenêtres, opposant la loi à la raison comme un commandement absolu et indiscutable ; depuis que la Science, enivrée de ses découvertes dans le monde physique, faisant abstraction du monde psychique et intellectuel, est devenue agnostique dans sa méthode, matérialiste dans ses principes comme dans sa fin ; depuis que la Philosophie, désorientée et impuissante entre les deux, a en quelque sorte abdiqué ses droits pour tomber dans un scepticisme transcendant, *une scission profonde s'est faite dans l'âme de la société comme dans celle des individus*¹¹.

L'objet d'investigation des dramaturgies de l'âme et du sujet est la nature humaine dans son essence. Elle apparaît pour les symbolistes comme essentielle, à une époque où le domaine de l'âme est à leurs yeux radicalement absent du monde contemporain. C'est en terme de « scission » que Schuré, Bois, Dujardin, Saint-Pol-Roux et Maeterlinck¹² pensent la question de la séparation, scission collective, « dans l'âme de la société », qui traduit cet état d'atomisation sociale déplorable à leurs yeux, et scission intime, entre le corps de l'homme, son individu social, et son individualité profonde, qu'il ne sait plus reconnaître. Dans les deux cas, c'est l'identité, envisagée du double point de vue individuel et collectif, qui s'en trouve ébranlée, devenue insaisissable à force d'être morcelée.

Aux développements de la psychologie naissante, le monde littéraire et artistique répond par une appréhension idéaliste de l'âme humaine. On ne compte plus les articles dans les petites revues qui traitent du problème de l'âme et de sa nature. On essaye même, pour faire le double jeu du positivisme et de l'idéalisme, de prouver scientifiquement la nature idéaliste de l'âme. Voici comment Pierre Valin rend compte dans *L'Ermitage* de l'ouvrage d'Antoine Cros, *Le Problème de l'âme* :

M. Cros pense que l'âme, puissance créatrice de rythmes et de formes, a pour domaine un atome, pour organe une courbe spirale logarithmique s'enroulant vers un centre asymptote sur laquelle chaque sensation s'inscrit comme les vibrations sonores s'inscrivent sur un phonographe ; qu'elle conserve, grâce à cette disposition, le souvenir intégral de toutes les impressions de ses existences passées, et peut, entre deux incarnations, de ses plus belles remémorations, se créer des paradis d'autant plus enchanteurs qu'elle a contemplé de plus magnifiques créations, ressenti de plus exquis sensations¹³.

¹¹ Edouard Schuré. *Les Grands Initiés, esquisse d'une histoire secrète des religions*. Paris: Presse Pocket, 1983. [1889]. P. 12. C'est moi qui souligne.

¹² Nous avons déjà rencontré cette notion de séparation dans la figure de la Princesse de *Tête d'Or*. Voir 2^{ème} partie, chapitre II.

¹³ Antoine Cros. « Les âmes, la force et la matière ». *L'Ermitage*. Août 1891. P. 449-458. P. 232-233.

Et voilà la réminiscence platonicienne mathématiquement prouvée. La question de l'âme est intimement liée au mouvement de renaissance idéaliste qui caractérise la fin du siècle, entre platonisme, occultisme de salon et ésotérisme de plus en plus en vogue. Son appréhension s'oppose chez les symbolistes à une démarche d'élucidation rationnelle et scientifique. La question de l'âme devient alors le sujet privilégié d'une pensée symbolique qui cherche une alternative à la pensée scientifique¹⁴.

A la question de l'âme s'adjoint celle du sujet, dont traitent par ailleurs les romans psychologiques qui fleurissent à la même époque, accusés de ne représenter qu'une « hypertrophie du moi » qui, « loin de signifier un retour aux profondeurs [...] mine à l'infini la figuration d'une éternelle image »¹⁵. Les dramaturgies de l'âme symbolistes rejettent cette perspective subjectiviste en cherchant à donner à voir une représentation modélisée, universelle, de l'intériorité humaine. L'élaboration d'une véritable scène mentale apparaît comme l'espace privilégié de

La mention du phonographe ne peut manquer de nous faire penser à *L'Ève Future* de Villiers de l'Isle-Adam, même si cette œuvre est antérieure à notre période. La description de son mécanisme, notamment de ses deux phonographes d'or qui servent à l'émission de sa voix (855) dévoilent une intériorité toute mécanique. Villiers décrit par contre l'âme de l'androïde comme le centre cinétique de la machine : « Le système vivant, intérieur, qui comprend l'Équilibre, la Démarche, la Voix, le Geste, les Sens, les Expressions-futures du visage, le Mouvement régulateur intime, ou, pour mieux dire, « l'Âme » » (908). Le personnage de Sowana, âme véritable de l'androïde, achève de prouver les préoccupations de Villiers à l'égard de la question de l'âme. Rappelons rapidement que Sowana est le moi véritable d'Annie Anderson lorsqu'elle est dans son sommeil magnétique (1005). Le fluide nerveux associé au fluide électrique qui permet à Sowana de s'incorporer dans l'androïde et de lui donner une dimension supérieure à celle de simple mécanique rejoint les travaux d'Antoine Cros sur l'âme. Voir Villiers de l'Isle-Adam. « *L'Ève Future* ».

¹⁴ Dans ses « Réflexions et propositions sur le vers français », Claudel propose « La parabole d'Animus et d'Anima : pour faire comprendre certaines poésies d'Arthur Rimbaud ». Nous mentionnons des extraits de ce texte en note, parce qu'il date de 1925, et est donc postérieur à notre période. Il rend cependant bien compte de cette opposition entre le domaine de l'âme et le domaine de la raison :

« Tout ne va pas bien dans le ménage d'Animus et d'Anima, l'esprit et l'âme. Le temps est loin, la lune de miel a été bientôt finie, pendant laquelle Anima avait le droit de parler tout à son aise et Animus l'écoutait avec ravissement. [...] Mais Animus ne s'est pas laissé longtemps réduire à cette position subalterne et bientôt il a révélé sa véritable nature, vaniteuse, pédantesque et tyrannique. Anima est une ignorante et une sotte, elle n'a jamais été à l'école, tandis qu'Animus sait un tas de choses, il a lu un tas de choses dans les livres, il s'est appris à parler avec un petit caillou dans la bouche, et maintenant, quand il parle, il parle si bien que tous ses amis disent qu'on ne peut parler mieux qu'il ne parle. On n'en finirait pas de l'écouter. Maintenant Anima n'a plus le droit de dire un mot. »

Mais un jour, Anima ne se satisfait plus non plus d'être réduite au silence. Animus l'entend chanter toute seule « derrière une porte fermée : une curieuse chanson, quelque chose qu'il ne connaissait pas, pas moyen de trouver les notes ou les paroles ou la clef : une étrange et merveilleuse chanson ». Mais Anima refuse de lui livrer cette chanson. « L'âme se tait dès que l'esprit la regarde ». Animus utilise alors la ruse pour surprendre la chanson d'Anima.

Cette parabole illustre tout à fait la volonté des symbolistes de faire entendre cette chanson de l'âme, étouffée à leurs yeux par la raison.

Claudel. *Œuvres en prose*. Op. cit., p. 27-28.

¹⁵ Schiano-Bennis. *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*. Op. cit., p. 356 et 411.

l'exploration de ces « lointains intérieurs »¹⁶ sis au cœur de chaque homme, qui ne doit rien au domaine de la psychologie.

La représentation de l'âme humaine pose évidemment le problème de son incarnation théâtrale. En voulant représenter l'humanité dégagée de toutes ses contingences sociales et historiques, « dans un espace débarrassé de l'histoire », le théâtre de l'âme opère une sorte de désincarnation héroïque, mettant en lieu et place du héros « des forces quintessenciées » : « Aucun pittoresque local ou historique, aucune caractérisation sociale, aucune concession à l'anecdote ne doivent brouiller ce champ de forces exemplaires », et ce afin d' « explorer les parcours immémoriaux de l'humanité » et de « vivre métaphoriquement les passions primordiales »¹⁷. Le théâtre de Dionysos va plus loin que celui de Prométhée en supprimant toute référence à l'histoire et toute concession au réel. Qu'elle se nomme Perséphone, Antonia ou l'Âme humaine chez Schuré, Dujardin ou Bois, qu'elle se manifeste comme un personnage multiple chez Saint-Pol-Roux, qu'elle s'incarne dans les fantômes, les voix ou les silences maeterlinckiens, Psyché s'inscrit toujours dans un lieu et un temps indéterminés ou symboliques au sein de la fiction, et surdéterminés hors de la fiction, c'est-à-dire dans l'espace théâtral. Le domaine de l'âme représenté au théâtre apparaît comme l'espace utopique d'une société qui n'a plus conscience de son identité profonde. Cette inconscience est le fait non seulement de l'individu, qui ne connaît plus son essentielle nature, mais également du collectif, incapable de fonder son unité sur la perception d'un invariant collectif enfoui sous les disparités sociales. La question de l'âme est traitée par nos auteurs selon ce double point de vue. Aux retrouvailles de l'âme et du corps en l'homme correspondent la révélation de l'existence d'une grande âme collective dont la conscience réunifierait le corps social.

Les dramaturgies de l'âme et du sujet ont pour point commun la représentation de l'intériorité humaine, qu'elle soit pensée sur le modèle de l'âme ou en termes d'instances de la personnalité. Jules Bois dans *Il ne faut pas mourir* et *Les Noces de Sathan*, Édouard Schuré dans *Les Mystères d'Éleusis* et Édouard Dujardin dans *La Légende d'Antonia*, proposent tous les trois une représentation de la psyché en l'incarnant dans un personnage. Saint-Pol-Roux, dans *Les Personnages de l'individu* et *L'Épilogue des saisons humaines*, rend compte de l'intériorité humaine par la représentation de ses différentes instances et des contradictions qui les travaillent. Ces

¹⁶ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. cit., p. 13.

¹⁷ Robert Abirached. « La crise de la représentation : le personnage, le monde et le moi ». In: *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, Tell, 1994. [1978]. P. 173-244. P. 182.

deux premiers modèles sont construits sur le mode allégorique. Maeterlinck interroge philosophiquement la question de l'âme humaine avant de se heurter au problème de l'incarnation théâtrale des manifestations de sa présence. En privilégiant le symbole plus que l'allégorie, il se heurte à toutes les contradictions inhérentes à l'incarnation de l'invisible. Dans tous les cas, il s'agit de révéler à l'humanité tout entière le mystère de sa véritable nature, en faisant de la scène le lieu d'un dévoilement intime et essentiel, propre à faciliter la compréhension de la nature humaine et de ses invariants.

A. L'odyssée de la psyché

Deux traditions théâtrales, caractérisées par la représentation du mystère, sont convoquées au chevet de l'âme, les mystères grecs et l'auto sacramental chrétien. Aux mystères grecs, Schuré, Bois et Dujardin empruntent la fonction initiatique et le principe de cyclicité de l'incarnation de l'âme humaine. A l'auto sacramental, ils empruntent les notions de péché et de rédemption, font de la loi d'amour propre à la tradition chrétienne le moyen de rompre avec la cyclicité de l'incarnation et nuancent l'aspect élitiste de l'initiation par une visée quasi éducatrice.

La représentation de l'âme associée à la problématique de la séparation ne peut manquer de faire penser au *Procès en séparation de l'Âme et du Corps* de Calderón. Les dramaturgies de l'âme offrent un certain nombre de similitudes avec cet auto sacramental au caractère indéniablement allégorique, servant un dessein éducatif et religieux. *Le Procès en séparation* représente le déroulement de la vie humaine, de la naissance à la mort, en représentant sur la scène les différentes instances qui accompagnent son parcours terrestre : le Corps, l'Âme, l'Entendement, la Mémoire, la Volonté, la Vie, le Péché et la Mort. Il est difficile d'imaginer distribution plus allégorique dans une perspective chrétienne. L'Âme apporte au corps Vie, Entendement, Mémoire et Volonté, en même temps que le Péché, « qui attend toujours au passage »¹⁸ sur lequel elle ne peut que trébucher avant d'entrer dans le corps. Le Corps n'apporte à l'Âme qu'emprisonnement, excès et sentiment de finitude. Si l'ennemi de l'Âme est le Péché, celui du Corps est la Mort. Tout l'argument de la pièce réside dans le refus de l'Âme humaine de rester dans un corps qui se laisse entraîner par la Volonté du mal et le Péché. Incapable de comprendre l'intérêt d'une vie de mortifications que l'Âme et l'Entendement cherchent à lui faire vivre, le Corps lui préfère la bonne chère et le plaisir, sous la conduite de sa Volonté soumise au Péché. Déçue de son union, l'Âme demande à Dieu sa séparation d'avec le Corps, qui meurt en expiant ses fautes, libérant l'Âme du Péché *in extremis*. Le procès est ajourné jusqu'au jugement dernier et n'implique dans un premier temps qu'une séparation momentanée dont la mort est le résultat.

¹⁸ Calderón de la Barca. *Le Grand théâtre du monde, suivi de Procès en séparation de l'âme et du corps*. P. 71.

Le théâtre de Bois, Dujardin et Schuré s'attache par tous les moyens à sceller de nouveau cette union malheureuse entre l'âme et le corps. Le mythe de Perséphone et Déméter, le recours au dionysiaque nietzschéen et la tradition initiatique héritée des Mystères d'Éleusis permettent de faire du voyage de l'âme une odyssee synthétique qui n'est pas absolument subordonnée à la tradition chrétienne. Schuré introduit le recours à la tradition ésotérique et aux mystères d'Éleusis pour arracher le voyage de l'âme aux catégories du bien et du mal. Bois cherche à célébrer de nouveau les noces de l'âme et du corps, tandis que Dujardin adoucit considérablement la faute originelle par la rédemption de la vie. Le recours à la tradition ésotérique permet également d'ouvrir la question de l'âme vers une perspective beaucoup plus collective que ne le permet la tradition chrétienne, faisant de l'âme individuelle une parcelle de l'âme collective à retrouver.

1. Le « drame initiateur » de Schuré

La réécriture du Mystère d'Éleusis par Édouard Schuré constitue non seulement le fondement de tout son théâtre mais également la matrice des dramaturgies de la psyché et le modèle du drame initiateur, placé sous le signe de Dionysos. Sa conception d'un « Théâtre de l'Âme » relève d'une démarche initiatique et dionysiaque qui font de sa réflexion le relais de la pensée nietzschéenne¹⁹.

En 1889, Édouard Schuré écrit *Les Grands initiés*, sous-titré « esquisse de l'histoire secrète des religions ». Il tente d'y démontrer, dans une perspective théosophique, la relation de continuité qui s'instaure entre les différentes religions, et plus particulièrement celle d'Orphée, de Platon et du Christ, respectivement liées aux mystères de Dionysos, d'Éleusis et de la Passion. Le voyage de l'écrivain à Éleusis en 1893 et les souvenirs qu'il en ramena laissent penser que le théâtre de l'âme en a été profondément empreint. Le texte qui reconstitue *Le Drame sacré d'Éleusis* paraît en 1898 dans *Les grands Sanctuaires d'Orient*, et marque en quelque sorte le point d'aboutissement de la réflexion de l'auteur sur le drame de l'âme. Les Mystères d'Éleusis constituent la matrice du théâtre de l'âme en général tout autant que le soubassement nécessaire à l'élaboration d'un « théâtre initiateur ».

¹⁹ Schuré est le seul de nos auteurs à avoir lu Nietzsche et à l'avoir étudié, comme le montre par exemple l'article qu'il écrit en 1895 dans *La Revue des deux mondes* : Schuré. « L'individualisme et l'anarchisme en littérature. Friedrich Nietzsche et sa philosophie ». Art. cit.

Les Mystères d'Éleusis ont pour fondement le mythe de Cérès et de Proserpine :

Le mythe de Cérès et de sa fille Proserpine forme le cœur du culte d'Éleusis... Comme une théorie brillante, toute l'initiation éleusinienne tourne et se développe autour de ce cercle lumineux. Or, dans son sens intime, ce mythe est la représentation symbolique de l'histoire de l'âme, de sa descente dans la matière, de ses souffrances dans les ténèbres et de l'oubli, puis de sa réascension et de son retour à la vie divine. – En d'autres termes, c'est le drame de la chute et de la rédemption sous sa forme hellénique²⁰.

Cérès et Proserpine, ou Déméter et Perséphone²¹, constituent, avec Dionysos, le creuset mythique de la dramaturgie initiatrice du drame d'Éleusis, qui relate le cycle de l'incarnation de l'âme. Cette dramaturgie est rattachée à une double tradition : par l'évocation du cycle de l'âme, chute dans la matière, souffrance dans le corps et ascension au ciel des idées, Schuré fait clairement allusion au schéma platonicien. Par la transposition de ce schéma dans la dynamique de la chute et de la rédemption, il inscrit l'épopée de l'âme dans une tradition chrétienne, rendant effectif le désir de « relier la révélation d'Éleusis à celle du Christ »²². Cette relation s'inscrit parfaitement dans les convictions théosophiques d'Édouard Schuré, que sa rencontre avec Steiner achèvera de convaincre²³.

Le recours au drame initiatique permet également de corriger l'effet du christianisme, néfaste pour Schuré, sur le domaine de l'âme. En augmentant « la vie intérieure de l'homme et sa soif des mystères de l'Infini, [le christianisme] l'a séparé de son Au-delà en fermant la porte de l'initiation »²⁴. Avant le christianisme, « L'au-delà était [...] plus ou moins visible à l'homme. Il lui parlait par les symboles de la religion et par un certain don de voyance alors répandu dans l'âme collective »²⁵. Le recours à la tradition mythique antique permet de remettre au jour le domaine de l'âme et de réactiver l'invisible que le christianisme a caché au cœur de l'homme par le principe de la foi individuelle. Mais l'âme n'a pas totalement disparu : « méprisée des puissances du

²⁰ Schuré. *Les Grands Initiés, esquisse d'une histoire secrète des religions*. Op. cit., p. 399

²¹ Schuré utilise indifféremment les deux terminologies grecque et romaine.

²² Édouard Schuré. *Le Rêve d'une vie*. Paris: Perrin, 1928. [2ème édition]. P. 173.

²³ La rencontre de Steiner et de Schuré est dans un premier temps médiatisée par Marie von Sivers, qui entretient une correspondance avec les deux hommes sans que ceux-ci entrent en contact. Les deux hommes se rencontrent en avril 1906 lors d'un cycle de conférences que Steiner donne à Paris. Leur collaboration se poursuivra jusqu'en 1916 et prendra la forme de rencontres fréquentes, mais aussi d'un travail en commun. Schuré par exemple traduit *Les Mystères antiques et le Mystère chrétien* de Steiner, et écrit en 1912 *L'Évolution divine – du Sphinx au Christ*, sorte de reprise des *Grands Initiés* éclairée par les enseignements de Steiner. Des divergences d'opinion sur les causes de la guerre entraînent la rupture entre Steiner et Schuré, jusqu'à ce qu'ils se retrouvent en 1922. Voir la préface de Christian Lazaridès in Édouard Schuré. *Théâtre choisi I: Le Drame sacré d'Éleusis*. Christian Lazaridès (éd.). Novalis: Montesson, 1993. [suivi de deux conférences de Rudolf Steiner]. P. 9-32.

²⁴ Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame d'Éleusis*. Op. cit., p. 115.

²⁵ Ibid.

jour, elle se réfugie dans les couches profondes de l'humanité. Proscrite de la conscience, elle règne dans les régions obscures du cœur »²⁶. Au théâtre de la rendre visible à nouveau, à Dionysos de reconquérir son domaine.

La reconstitution des mystères d'Éleusis est composée chez Schuré de la fusion de deux mythes, celui de Dionysos et celui de Déméter et Perséphone :

Le premier, venu de la Thrace et de l'initiation d'Orphée, est un mystère cosmogonique, c'est-à-dire qu'il raconte l'origine et la fin du monde. Le second, développé à Éleusis par les Eumolpides, est un mystère psychique, c'est-à-dire qu'il raconte l'histoire de l'âme humaine, de sa naissance, de sa mort et de sa résurrection, qui se partage entre la terre, l'enfer et le ciel²⁷.

Cette fusion du mystère cosmogonique et du mystère psychique assure, par l'alliance de Perséphone et de Dionysos, la liaison entre les destinées individuelles et le devenir du monde. C'est exactement le projet qu'assigne Schuré à sa reconstitution. Voici ce qu'il en dit dans *Le Rêve d'une vie* en 1928. Ses premières interrogations portent sur l'origine et la fin de l'âme humaine, d'où elle vient, où elle va, et quelle est sa relation « avec les puissances cosmiques qui travaillent derrière le chaos apparent de l'univers pour en faire une si magnifique harmonie »²⁸. Il ajoute ensuite la précision suivante :

Dans les ténèbres opaques où s'agite le matérialisme bruyant de notre siècle, il ne s'agit plus seulement de rétablir le lien entre le Visible et l'Invisible pour l'individu, mais de montrer l'action féconde de cet au-delà tout puissant sur toute l'histoire de l'humanité²⁹.

La reconstitution du voyage de l'âme permet certes de relier les domaines de l'apparence et de l'essence, mais également de trouver un sens au déroulement de l'histoire, démarche à l'œuvre dans *Les Enfants de Lucifer* et *La Sœur gardienne*³⁰.

Le Drame sacré d'Éleusis apparaît alors comme le soubassement de toute la conception théâtrale de Schuré. Le mythe auquel il se réfère prend diverses formes avant d'aboutir à celle du drame.

L'histoire de Perséphone et Dionysos est racontée dans *Les Grands initiés* par Orphée lui-même. Il est présenté comme étant le moment de l'histoire du monde lors duquel « le grand Démiurge fait le mélange de l'âme et du monde dans la coupe de la vie », qui provoque l'oubli du « divin séjour » et la descente « dans l'abîme douloureux

²⁶ Schuré. « Le Théâtre de l'âme ». Art. cit., p. 9.

²⁷ Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 276-77.

²⁸ Schuré. *Le Rêve d'une vie*. Op. cit., p. 28.

²⁹ Ibid.

³⁰ Voir le premier chapitre de la deuxième partie.

des générations »³¹. Dionysos, fils de Zeus, aperçoit sur la terre Perséphone et tombe en ravissement, à tel point qu'inconscient des dangers, il se fait déchirer par les Titans. De la fumée de son corps s'échappent « les âmes des hommes qui remontent vers le ciel »³². Sa résurrection ne dépend plus alors que de la foi que les initiés lui portent.

Dans le prologue du *Drame sacré d'Éleusis*, Schuré raconte une autre version du drame de Dionysos et Perséphone, devenus frère et sœur. Perséphone avait soif « d'errer et de souffrir pour se connaître et connaître l'immensité. L'abîme l'attirait »³³. La chute de Perséphone sur la terre représente l'incarnation de l'âme humaine. Dionysos, en allant chercher sa sœur, se fait déchirer par les Titans. Il devient alors Dionysos Zagreus, « le dieu morcelé par les éléments »³⁴. Les lamentations de sa sœur, attirée par le souvenir du ciel et lasse de « toutes les souillures et [de] tous les viols de son affreux séjour », le font renaître en Dionysos Eleuthéros, « souverain libérateur »³⁵. Le frère et la sœur se transforment ainsi en époux et épouse divine et Perséphone remonte « de sphère en sphère vers lui »³⁶.

Le drame en lui-même enfin, tel que reconstitué par Schuré, raconte l'histoire suivante : Perséphone, malgré les mises en garde de sa mère Déméter, est enlevée par Pluton, roi des Enfers, sous l'impulsion d'Eros. Folle de douleur, Déméter parcourt la terre entière pour retrouver sa fille et demande sur son chemin l'hospitalité dans la famille des Eumolpides. Elle charge Triptolème, le plus jeune fils, d'aller chercher sa fille aux Enfers. La vue de Triptolème, accompagné d'Hécate, provoque chez Perséphone le souvenir de son frère divin qu'elle invoque. Zeus et Déméter lui donnent de nouveau naissance et Dionysos délivre Perséphone des Enfers. Triptolème est chargé du culte d'Éleusis et devient le premier de ses initiés.

Les deux figures de Dionysos et Perséphone constituent de véritables archétypes dont on retrouve les avatars dans les couples héroïques de *La Sœur gardienne* et des *Enfants de Lucifer*. Anhistoriques, ils apparaissent comme « des constantes révélatrices, transposées périodiquement dans les fables, les contes, les récits imaginaires »³⁷. Dionysos représente « l'Esprit vivant, l'Homme parfait », « le Verbe ou l'esprit divin en travail dans l'univers », alors que Perséphone représente « l'âme intelligente et docile »,

³¹ Schuré. *Les Grands Initiés, esquisse d'une histoire secrète des religions*. Op. cit., p. 235.

³² Id., p. 236.

³³ Schuré. *Théâtre choisi I: Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 67.

³⁴ Id., p. 68.

³⁵ Id., p. 68-69.

³⁶ Id., p. 70.

³⁷ Mercier. *Edouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe*. Op. cit., p. 21.

« l'Âme typique ou l'humanité collective »³⁸. Leurs avatars se retrouvent à toutes les époques. Par le recours aux Archétypes, Schuré s'inscrit dans une démarche beaucoup plus platonicienne que chrétienne, puisque préexiste à tout homme et à toute femme un modèle unique, idéal. L'Homme et la Femme, s'ils partagent avec Adam et Eve des caractéristiques fondatrices et originelles, demeurent cependant immuables et sans taches. Le « grand secret du mystère [...] était que Dionysos et Perséphone, l'Esprit et l'Âme, le Désir et l'Amour, l'Homme et la Femme ne peuvent s'accomplir et se sauver que l'un par l'autre, avec l'aide de l'Initié, représenté par Triptolème »³⁹. L'alliance du Verbe divin créateur et de l'âme, indifféremment individuelle ou collective dans la pensée de Schuré, aboutit à la représentation archétypale de l'humanité au sein d'un théâtre dont la fonction est de témoigner de la renaissance de l'âme, que le retour de Dionysos annonce :

Sa venue à Éleusis annonçait la grande renaissance. Car il représentait l'esprit divin qui pénètre toute chose, le régénérateur des âmes, le médiateur entre la terre et le ciel⁴⁰.

La tendance du théâtre d'Édouard Schuré est donc beaucoup plus dionysiaque que chrétienne, et appelle la réconciliation du ciel et de la terre.

Schuré rejoint ici les conceptions nietzschéennes de la tragédie. Nietzsche oppose l'état d'unité propre à l'art dionysiaque et l'état « d'individuation » propre à la période apollinienne. Cette individuation apparaît comme « la source et l'origine de toute souffrance, comme une chose condamnable en soi »⁴¹. L'art apollinien cache l'horreur du monde et dissimule par la beauté de l'apparence la condition séparée de l'homme⁴². S'il est un remède nécessaire, il ne permet néanmoins pas de revenir à l'unité première. Seul l'art dionysiaque, exprimé par la doctrine des mystères, mène à « la connaissance fondamentale de l'unité de tout ce qui existe, la conception de l'individuation comme cause première du mal »⁴³. Cet art constitue alors l'« espérance joyeuse de pouvoir un jour abattre la frontière de l'individuation », le « pressentiment de l'unité restaurée »⁴⁴. La reconstitution du *Drame sacré d'Éleusis* fonde pour Schuré un art théâtral dont la fonction est de retrouver l'unité de l'âme collective. Par le recours

³⁸ Schuré. *Théâtre choisi I: Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 66 et 73-74.

³⁹ Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit, p. 281.

⁴⁰ Schuré. *Théâtre choisi I: Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 48.

⁴¹ Nietzsche. *La Naissance de la tragédie*. Op. cit., p. 84.

⁴² Ibid.

⁴³ Id., p. 93.

⁴⁴ Ibid.

à une démarche initiatique, il appelle les spectateurs à prendre conscience que le spectacle de Déméter et Perséphone n'est autre que la relation du voyage de leur propre âme. Le drame initiateur appelle ainsi à intérioriser le spectacle proposé dans les Mystères. La scène devient le lieu d'une représentation archétypale de l'intériorité, commune à tous les hommes. Elle représente alors une certaine forme d'inconscient collectif que le recours au mythe suggère.

Voici comment Hermès s'adresse au public dans la reconstitution du *Drame Sacré* :

HERMÈS : Ô, aspirants des Mystères, dont la vie est encore obscurcie par les fumées de la vie mauvaise, ceci est votre histoire. Gardez et méditez ce mot d'Empédocle : la génération est une destruction terrible qui fait passer les vivants dans les morts. Jadis vous avez vécu de la vraie vie, et puis, attirés par un charme, vous êtes tombés dans l'abîme terrestre, subjugués par le corps. Votre présent n'est qu'un songe fatal. Le passé, l'avenir, seuls existent vraiment. Apprenez à vous souvenir, apprenez à prévoir⁴⁵.

Hermès souligne bien la relation d'identité qui s'instaure entre le spectacle du voyage de l'âme humaine et le spectateur : « ceci est votre histoire ». Dans une perspective tout à fait platonicienne, le présent ne vaut rien, il n'est qu'un « songe fatal ». Il correspond ici à l'espace de la vie terrestre, « obscurci[...] par les fumées de la vie mauvaise », le moment de l'incarnation. Le théâtre initiateur est donc le moyen de s'arracher du présent décevant et illusoire, pour entrer dans une double dynamique de remémoration et de projection. Non seulement le drame initiateur permet de restaurer l'unité de soi à soi et de soi aux autres, mais également de rassembler les deux espaces disjoints du théâtre et du monde. Le théâtre est « le miroir magique de l'âme humaine en action et en devenir »⁴⁶. Le drame de la psyché, après avoir trouvé une incarnation mythique, s'intériorise de nouveau dans les spectateurs, afin de les régénérer de l'intérieur :

les initiés s'identifiaient peu à peu avec l'action. De simples spectateurs ils devenaient acteurs et reconnaissaient, à la fin, que le drame de Perséphone se passait en eux-mêmes⁴⁷.

De manière significative, les « mystes », c'est-à-dire les « spectateurs participant aux Mystères », font partie, dans la reconstitution de Schuré, de la liste des personnages⁴⁸.

Ainsi, la conception initiatique du théâtre de l'âme de Schuré ouvre sur une conception participative du théâtre. Les spectateurs font partie intégrante du spectacle et

⁴⁵ Schuré. *Les Grands Initiés, esquisse d'une histoire secrète des religions*. Op. cit., p. 406.

⁴⁶ Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 6.

⁴⁷ Schuré. *Théâtre choisi I: Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 55.

⁴⁸ Id., p. 74.

sont invités à y reconnaître la représentation des grands archétypes qui régissent l'humanité et à l'intérioriser afin de parvenir à un degré supérieur de connaissance. Cette connaissance de type ésotérique leur donne accès à la conscience de leur appartenance à un plan de réalité supérieur, qui les connecte au cosmos et au reste de l'humanité.

2. « Le drame ésotérique » de Bois

Le Drame sacré d'Éleusis de Schuré apparaît comme le modèle des *Noces de Sathan* de Jules Bois, paru en 1890 et réédité en 1892, accompagné d'une préface, « le symbolisme des *Noces de Sathan* et le drame ésotérique ». Elle fut jouée les 28 et 30 mars 1892 au Théâtre d'Application dans le cadre des soirées du Théâtre d'Art. Comme dans le drame de Schuré, la psyché chez Jules Bois est envisagée selon une double tradition, platonicienne et chrétienne, que l'équivalence entre « nostalgie de l'Idéal » et « Repentir »⁴⁹ met à jour dans la préface. Mais là où Schuré fait du christianisme le responsable de l'occultation du domaine de l'âme et de la perte de son unité collective, Bois ne voit d'autre cause à la maladie de l'âme que le siècle, et d'autre remède que le retour à l'amour chrétien. *Les Noces de Sathan* réfèrent à l'auto sacramental de Calderón, en l'inversant. Jules Bois place le voyage de l'âme sous le signe de la réconciliation et célèbre entre l'âme et la terre des *Noces* que le *Procès en séparation* avait dénouées.

La fonction de la dramaturgie de la psyché est de répondre aux « inquiétudes d'au-delà » qui ébranlent le siècle⁵⁰. Jules Bois pose la relation entre la dramaturgie de la psyché et l'époque contemporaine en terme d'opposition. Sa préface explique son projet dramatique que l'obscurité première de la pièce empêchait de dégager. Elle fait état de la nature réactive et comme inversée du projet dramaturgique, tout en justifiant l'écart entre le sujet de la pièce et l'idéologie contemporaine :

Évoquer les mystères de l'antiquité religieuse en plein scepticisme, pour ne pas dire en pleine corruption moderne, ce n'est pas, comme on pourrait le croire,

⁴⁹ Bois. « Le symbolisme des noces de Sathan et le drame ésotérique ». Art. cit., p. 4.

⁵⁰ Ibid.

Frantisek Deak fait du drame ésotérique « la remise en vigueur d'une situation universelle archétypale, et la reconstitution d'une réalité psychologique et sociale particulière ».

“the reenactment of a universal archetypal situation, and at the same time a reenactment of a specific psychological and social reality”. Deak. *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. Op. cit., p.128.

simple jeu de littérateur. [...] Ne serait-ce pas plutôt alternative de force, loi de réaction, et un peu comme le réveil d'une ancienne âme chaste qui, un matin d'orgie, éclot tout à coup aux sens du débauché ?⁵¹

En faisant du réveil de l'âme une « alternative de force », une « loi de réaction », et non un simple divertissement, Jules Bois fait de la représentation de l'âme une arme contre la société contemporaine, tout en inscrivant cet éveil dans une tradition plus large qui en garantit la portée universelle. Cette image de « l'âme chaste » qui se réveille un matin d'orgie ne peut manquer de faire penser à la scène du repas dans l'auto sacramental, lors de laquelle l'Âme quitte la table pour s'insurger contre la vie de débauche du Corps⁵².

Dans *Il ne faut pas mourir*, parue en 1891, le dialogue entre Psyché et l'Esprit trahit l'abattement initial de l'âme humaine, qui « veut mourir dans le sens absolu de n'être pas »⁵³. Ce désespoir n'a d'autre cause que le siècle :

Notre siècle n'est-il pas l'exemple de ce douloureux endurcissement, lui qui, par le dilettantisme, aboutit au nihilisme ? Acteur qui s'est complu à tous les rôles, il n'a foi en aucun⁵⁴.

Le siècle trouve également dans *Les Noces de Sathan* une représentation peu réjouissante. Ce petit dialogue met en scène la tentative de l'âme humaine de sauver Sathan du désespoir. Dans la préface, Jules Bois nous donne lui-même les clés de son drame. Le personnage de Sathan représente

l'Humanité palpitante d'inquiétude et de révolte, toute transfigurée par le prestige des pervers désirs, c'est l'Anarchie contemporaine avec sa foi brutale et son nihilisme de dilettante, c'est l'Ennuyé, c'est le Désabusé pour qui a été inventée cette épithète niaise de « fin de siècle »⁵⁵.

Tout y est dans cette description, de l'inquiétude métaphysique à la révolte sociale sous le signe de l'anarchie, le tout accompagné d'un ennui profond. La présentation de Sathan en début de pièce illustre parfaitement cette posture : « Las de [son] rôle absurde de démon », sachant tout, puisque « rien n'a plus pour [son] regard lointain / de mystère »⁵⁶, Sathan ressent l'insatisfaction faustienne⁵⁷. Ce n'est donc pas, comme chez

⁵¹ Ibid.

⁵² Calderón de la Barca. *Le Grand théâtre du monde, suivi de Procès en séparation de l'âme et du corps*. Op. cit., p. 90 et suiv.

⁵³ Jules Bois. *Il ne faut pas mourir, dialogue*. Paris: Librairie de l'Art Indépendant, 1891. P. 21.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Bois. « Le symbolisme des noces de Sathan et le drame ésotérique ». Art. cit., p. 10.

⁵⁶ Id., p. 13-14.

⁵⁷ Rapprochement que la venue de Méphistophélès, plus tard dans la pièce, confirme. Par ailleurs, la figure synthétique de Sathan recoupe ici celle des héros villiériens ou claudéliens, dotée d'un savoir immense dont la vanité déclenche le souci d'une autre voie. L'ouverture de cette pièce fait fortement penser aux lamentations de Cébès à l'ouverture de *Tête d'Or*, accablé par la lassitude de vivre.

Schuré, le christianisme qui amenuise le domaine de l'âme, mais l'époque elle-même. De manière significative, Sathan est sauvé de l'ennui et du nihilisme par ses retrouvailles avec Psyché.

Jules Bois fait des noces de Pluton et de Perséphone - transposés ici en Sathan⁵⁸ et Psyché - le sujet de son drame, qu'il place sous les auspices de Platon, de Pythagore et de l'Évangile selon Saint Jean. Opérant une synthèse entre « les diverses sectes philosophiques qui émettent nos énergies »⁵⁹, Bois les réunit sous le signe de l'amour, grâce auquel Psyché rédime Sathan. La perspective de Bois diffère ici encore sensiblement de la démarche de Schuré. L'union syncrétique entre le mystère chrétien et le mystère initiatique est beaucoup plus profonde chez Bois, parce que le recours au christianisme inscrit le mythe de l'incarnation de l'âme humaine dans une linéarité temporelle, dont le modèle est la Providence et le terme le Jugement Dernier. La cyclicité propre à la représentation platonicienne du voyage de l'âme provoque chez l'homme « un découragement immense » puisqu'à cause d'elle « nous ne serions jamais totalement damnés ou sauvés »⁶⁰. Le constat est identique dans la glose de *Il ne faut pas mourir* :

L'âme a évolué d'après des lois fixes : le règne de l'instinct d'abord, assimilable à la domination des premières races barbares ; puis l'effort de la pensée consciente, hélas ! égoïste, aboutissant ainsi que les civilisations uniquement de science à une corruption intense et froide.

Après la dissolution, l'influx violent des sèves neuves, le réveil des instincts refoûlés, la purification sauvage. C'est le recommencement du cycle, l'invasion des barbares⁶¹.

Ce n'est qu'avec l'intervention du Dieu chrétien que l'âme humaine sort de son accablante cyclicité. Ainsi, Jules Bois ne regrette pas « qu'il ait disparu, le temple des Bonnes Déesses. Depuis l'avènement du Christ sur la croix, il n'exprimait plus que vérité partielle, il était le passé »⁶². L'aspect linéaire du temps chrétien gomme la cyclicité désespérante du cycle platonicien de l'âme. Jules Bois convoque ainsi explicitement la double tradition chrétienne et ésotérique, et résout le tout de la manière suivante :

⁵⁸ Bois précise dans sa préface que ce Sathan est « indépendant de la Tradition Kabbalistique et Catholique » (3). En ce sens, il se rapproche du Lucifer de Schuré.

⁵⁹ Bois. « Le symbolisme des noces de Sathan et le drame ésotérique ». Art. cit., p. 8.

⁶⁰ Id. p. 7.

⁶¹ Bois. *Il ne faut pas mourir, dialogue*. Op. cit., p. 21.

⁶² Bois. « Le symbolisme des noces de Sathan et le drame ésotérique ». Art. cit., p. 7.

A Éleusis encore, l'âme humaine tourne sur ses propres pas comme un cheval de cirque, sans jamais apercevoir d'issue à sa course aveugle et entêtée. Au Théâtre d'Art, l'amour a résolu l'insoluble. Psyché, la Perséphone d'autrefois, mais régénérée et réunie à Dieu, tombe dans les bras convulsifs de Pluton-Sathan pour le sauver par sa caresse qui est une amoureuse rédemption.

La loi de l'amour et du salut radical prime désormais, en les condensant et en les dépassant, la loi de l'involution et de l'évolution que la lame du Tarot immobilise⁶³.

Perséphone ne cherche pas à fuir Pluton en ne sauvant qu'elle-même. L'union de Psyché et Sathan correspond à « l'union de la religion mystique avec les instincts de révolution héroïque et de colère dans la paix lumineuse de la croix »⁶⁴.

Tout le parcours dramatique de Sathan est le symbole du parcours de l'homme résistant au divin. Transporté d'amour pour Psyché, il cherche d'abord à l'entraîner dans la matière, « au fond des mornes villes » (30). La révolte de Sathan résiste longtemps à l'amour de Psyché, dans une perspective prométhéenne. Dieu est encore le dieu des « Normes », Dieu de « justice avant d'être pardon » (33), qui forme une « prison pour l'homme ». C'est par l'amour, attribut du christianisme, que Psyché fait renaître Sathan qui se dresse alors « ainsi qu'un victorieux Jésus » (34). Incarnant à la fois « l'Homme et la Vie et la Mort », « la Révolte inquiète » et le « fulgurant Remords », il se dirige vers « le doux rachat », qui en fait le « Jésus d'un autre âge », « amoureux, plus fier et moins divin », mais « rédempteur plus que l'autre » parce qu'il a « méprisé toute innocence », et qu'il a, par son péché, pu atteindre au « repentir sublime et découragé » (35)⁶⁵. L'incarnation est nécessaire, et seul « le terrestre creuset de la souffrance »

⁶³ Id., p. 8.

⁶⁴ Id., p. 10.

⁶⁵ La nécessité de passer par l'épreuve pour atteindre la rédemption est également présente dans *La Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard. Voici comment le Chœur d'anges s'adresse à la jeune fille :

« Enfant, les cieus songés, blancs de lys et de vierges
Plus blêmes que la cire odorante des cierges,
Et les jardins semés d'étoiles, les sommets
D'hermine chaste et de candeurs impolluées
Mirés aux lacs où vont les cygnes des nuées,
Enfant, les cieus songés seraient clos à jamais.

Arrière, le troupeau neigeux d'immaculées !
Vers l'amoncellement des glaces reculées,
Les rouges Kéroubim vous repoussent du seuil
Eblouissant : les crins de votre âpre cilice
Vous sont une moelleuse et royale pelisse ;
Votre virginité n'est ivre que d'orgueil. » (4).

La rédemption ne peut venir que de l'épreuve, et la préservation de l'innocence sur la terre ne conduit pas au salut. Il faut l'épreuve de l'amour et de la chair, incarnée ici par les « caresses incestueuses et brutales » (5) de son père, pour que la jeune fille atteigne la sublimation du désir avec sa rencontre avec le Poète-Roi.

Pierre Quillard. *La Fille aux mains coupées, mystère*. Paris: Alcan-Lévy, 1886.

permet d'atteindre la puissance. Si « dieu commence l'homme, [...] l'homme lui-même se finit »⁶⁶. La rencontre de Sathan et de l'Âme réhabilite en quelque sorte la vie incarnée, pour peu que l'homme soit en accord avec son principe divin, et non en opposition.

Comme dans la reconstitution de Schuré, le spectacle de l'âme humaine passe par la mise en scène d'archétypes. Dans ses « notes nouvelles sur le drame ésotérique », Jules Bois fait du drame ésotérique l'incarnation « des types primordiaux de notre espèce et du monde »⁶⁷, dont le spectateur doit prendre conscience. Le recours aux personnages mythiques marque l'opposition entre le théâtre contemporain et le « drame ésotérique » qui s'appuie sur « un sens véritable et sûr » issu du « symbolisme ésotérique »⁶⁸. Le poète s'y efface derrière le mythe, « la part impersonnelle devient très grande »⁶⁹. Préposé à la représentation d'archétypes, le poète ne peut plus parler en son nom. La caution de la tradition place ses paroles dans « le prolongement dans l'infini des immortelles vérités »⁷⁰ que les archétypes mythiques incarnent :

Je soutiens que Dionysos, que Pluton, que Perséphone, que Déméter, que Sathan lui-même sont des réalités beaucoup plus puissantes et beaucoup plus poignantes que le plus réaliste des personnages d'une comédie ou d'un drame contemporains, s'ils sont compris selon la Doctrine Occulte, car dès lors ils représentent les forces premières de l'homme et du monde, les grandes impulsions vivifiantes sorties de la terre ou du ciel. En ceci le drame ésotérique est platonicien, car pour lui, l'homme typique, la femme parfaite ont préexisté réellement à l'homme déchu et à la femme incomplète de nos jours ; c'est l'Adam et l'Ève primitifs qui *existent* véritablement et non pas leurs images modernes affaiblies, - ombres de caverne ou de coulisse⁷¹.

La filiation idéaliste est évidente, par le fait que le drame ésotérique évoque des modèles archétypaux qui ne sont plus incarnés totalement dans le monde, mais existent dans ce qui s'apparente à un ciel des idées. Mais contrairement au syncrétisme de Schuré, la filiation archétypale prend une teinte chrétienne, par l'évocation du couple biblique originel. La référence à la « caverne » platonicienne associée à la « coulisse » est en outre extrêmement éclairante sur la conception théâtrale de Bois. Si les coulisses du théâtre sont associées à la caverne de Platon, symbole de l'illusion du monde par opposition à la vérité des idées pures, le théâtre devient alors le lieu de la vérité sur

⁶⁶ Jules Bois. « Cahiers de psychologie ésotérique ». *L'Ermitage*. Janvier 1892. P. 134-140.

⁶⁷ Bois. « Notes nouvelles sur le drame ésotérique ». Art. cit., p. 83.

⁶⁸ Bois. « Le symbolisme des noces de Sathan et le drame ésotérique ». Art. cit., p. 10.

⁶⁹ Id., p. 11.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Bois. « Notes nouvelles sur le drame ésotérique ». Art. cit., p. 83. Souligné dans le texte.

l'être. Les coulisses, et par extension le monde, sont le lieu de l'illusion. Le théâtre ésotérique fait office de ciel des Idées pour le monde moderne.

En définissant l'esthétique de son drame comme « un naturalisme transcendant », qui ne doit rien à « une psychologie abstraite et nébuleuse », mais s'apparente beaucoup plus à une « biologie », « où l'âme étreint le corps, où la matière et l'esprit, la Nature et Dieu sont liés l'un à l'autre par ce grand baiser de la vie »⁷², Bois ne cherche pas tant à réconcilier naturalisme et symbolisme qu'à rendre compte de cette incarnation scénique paradoxale de ce qui apparaît comme le plus immatériel en l'homme. Il incarne dans des personnages archétypaux les luttes de l'homme et de son âme et matérialise ainsi sur la scène, à la manière de l'auto sacramental, le déchirement de l'homme entre sa nature terrestre et sa nature céleste. La dynamique désirante permet de concilier les deux traditions chrétienne et platonicienne et d'en montrer toutes les contradictions. L'homme aspire à la fois à l'incarnation et aux plaisirs terrestres autant qu'aux extases célestes. Ainsi, loin d'être « le fruit creux d'une réaction idéaliste, qui ne peut être que très artificielle »⁷³, le théâtre ésotérique possède une dimension charnelle. L'idée « s'habille de chair, [et] le sang coule dans ses personnages grandioses »⁷⁴. Cette particularité n'empêche pas, aux yeux de Bois, de faire un théâtre dynamique. Rien de plus théâtral en effet, rien

de plus dramatique, de plus « scénique », de plus intéressant en somme, que les grandes luttes de la Vie et de la Mort, de la Faute et de la Rédemption, du Mal et du Bien, lutte que le ciel reproduit dans ses astres, que la terre répète en ses saisons et que l'homme réalise dans son cœur !⁷⁵

La représentation des grandes luttes de l'humanité permet d'établir une jonction entre le cosmique et le divin, comme dans le théâtre de Schuré.

Rejeté dans un avenir non encore advenu et illustré par ses pièces, le drame ésotérique s'inscrit dans un rêve de communion théâtrale. En opposant deux types de théâtre, « la scène de Melpomène » qui « incarne les plus égoïstes instincts intérieurs, ceux qui meuvent le plus souvent la triste foule humaine » et qui « règn[e] sans conteste sur les planches modernes », et celui de Dionysos, Bois expose clairement l'opposition entre le théâtre tel qu'il existe, et tel qu'il le rêve : « le théâtre du mauvais Bacchus n'est donc pas le seul théâtre ; il y a encore le théâtre d'Hermès ou de l'éclatant Dionysos »⁷⁶,

⁷² Id., p. 82-83.

⁷³ Id., p. 83.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Bois. « Le symbolisme des noces de Sathan et le drame ésotérique ». Art. cit., p. 4.

fondé sur la nécessité de retrouver une communauté. La nécessité d'une « foi nouvelle » engendre celle d'une nouvelle représentation théâtrale, placée sous le signe de l'initiation, qui n'est plus personnelle, mais qui cherche à être collective :

Son salut ne lui suffit pas. Il aura trouvé celui de ses frères. Ses noces avec Psyché, c'est-à-dire l'union de la religion mystique avec les instincts de révolution héroïque et de colère dans la paix lumineuse de la croix en font le prophète de la rénovation prochaine et le Messie, celui qui a su se lever dans les nuages du péché comme le soleil sort de la prison du matinal crépuscule⁷⁷.

Il n'est pas anodin de constater que cette préface a été ajoutée lors de la seconde édition du texte en 1892 et coïncide avec la représentation de la pièce par le Théâtre d'Art, sans qu'il soit possible de dire si elle la précède ou la suit. Elle montre néanmoins un souci de clarifier le propos, que ce soit dans le but de lui faire passer la rampe plus facilement ou parce que la réception le nécessitait, souci corroboré par l'adjonction dans le texte d'un personnage coryphée, Hermès, qui guide la vision du spectateur, afin de faciliter sa réception.

Le drame ésotérique constitue l'utopie d'un théâtre de « communion entre les acteurs et les spectateurs » formant une communauté d'initiés : « la foule des mystes »⁷⁸. Jules Bois fait du drame ésotérique le vecteur d'une esthétique de la participation, au même titre que le drame initiateur de Schuré :

Prenons les *Mystères d'Éleusis* : Voilà Perséphone, l'âme collective, qui cueille le Narcisse sur le conseil d'Eros et qui, ainsi, fait tomber dans le royaume de Pluton, c'est-à-dire sur la terre ténébreuse, vous, moi, l'acteur qui joue, le spectateur qui écoute, le critique qui prend des notes [...] ⁷⁹.

Le spectacle de la chute de l'âme dans la matière inclut non seulement les acteurs qui incarnent le drame de l'âme, mais également l'ensemble des spectateurs. Comme Schuré, Bois en appelle à une conception initiatrice du théâtre, qui induit la participation pleine et entière du public au spectacle de l'âme, mais adopte une dynamique inverse. Ici, il ne s'agit pas pour le spectateur d'intérioriser la vision qui lui est proposée, mais de se laisser littéralement « aspirer » par le spectacle.

Dans la « préface »⁸⁰ de *La Porte héroïque du ciel*, Bois propose une relecture a posteriori de l'ensemble de son œuvre, qu'il inscrit dans une logique initiatique, faisant

⁷⁷ Id., p. 10.

⁷⁸ Bois. « Notes nouvelles sur le drame ésotérique ». Art. cit., p. 84.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ C'est la dédicace à Antoine de la Rouchefoucauld, illustrateur de la première édition, qui en fait office.

de ses « brefs et cycliques poèmes » l'équivalent des « collègues initiatiques »⁸¹ aujourd'hui disparus. Le théâtre est posé comme le lieu d'une vérité essentielle. Puisque la logique initiatique se caractérise par des révélations progressives, Bois relit son parcours théâtral dans cette perspective :

Dans *Il ne faut pas mourir*, j'ai dit le découragement de nos âmes et la compassion infinie de notre seigneur qui enflammera ce découragement ; dans *Les Noces de Sathan*, le mal, vaincu et purifié par sa lassitude et son excès, se courba devant la révélation nouvelle apportée par la Femme ; *La Porte héroïque du ciel* fixe l'effroyable chemin où le poète, nouveau messie, entraînera avec lui ses pairs hésitants et les foules réveillées⁸².

Jules Bois reconstruit dans sa préface la cohérence et surtout la progression de son œuvre, qui amène le public à la compréhension, comme dans un processus initiatique. Il replace ses trois œuvres dans une logique révélatrice, ce qui lui permet ensuite d'introduire la figure du poète comme le légitime révélateur de la vérité du monde, opposé aux courants artistiques du XIX^e siècle. Les parnassiens sont les premières victimes de la vindicte du dramaturge, enfermés dans le culte du moi et « des rythmes précieux et hautains ». Suivent une série de critiques qui reprennent les étapes initiatiques que le poète traversera à l'intérieur même de la pièce : les « faux prophètes », enfermés dans « l'égoïsme », « le culte unique du moi », « la Tour solitaire »⁸³, trouveront un écho dans les tentations que le mage propose au poète. La préface prévient toute critique de type subjectiviste dont le mouvement souffrait au début de la décennie pour tenter d'ouvrir la réception des œuvres par l'affirmation de son universalité et de la prise en compte du monde. Cette ouverture passe par une modification du rôle du poète, qui d'initié devient « Sauveur »⁸⁴. Comme dans *Les Noces de Sathan*, Bois martèle dans sa préface la nécessité d'une perspective collective, seule justification à la forme dramatique de son œuvre, faisant du poète le dépositaire de la vérité de l'homme.

⁸¹ Bois. « Dédicace à Antoine de La Rochefoucauld ». Art. cit., p. 11.

⁸² Id., p. 11.

⁸³ Id., p. 12.

⁸⁴ Id., p. 15.

3. « La tragédie éternelle de l'humanité »⁸⁵

Dans *La Légende d'Antonia*, paru et joué entre 1891 et 1893, Édouard Dujardin, prend également pour sujet l'épopée de l'âme humaine. La vocation de son théâtre est « d'évoquer [l'âme humaine] et de la faire apparaître »⁸⁶. Antonia représente l'âme humaine, comme le prologue le dit explicitement au début du troisième volet de la trilogie :

Ainsi va, ainsi demeure,
Ainsi pleure
En chacune de toutes les âmes,
Toi l'idéale et la réelle, toi la femme,
Afin que chaque destinée
se reflète en ta destinée. (184)

Un rapport d'identité est établi entre le protagoniste féminin et l'âme humaine. L'opposition entre l'époque contemporaine et le domaine de l'âme fait partie, comme chez Jules Bois, des thématiques soulevées par Dujardin. L'appel du prologue introduit cette opposition entre « le poids mortel / Du contingent et de l'irréel » et le domaine de l'âme qui apparaît comme le domaine de la permanence : « Parmi l'âge qui vainement s'effeuille, / N'est-ce pas que l'âme parfois se recueille ? » (181-82). La trilogie rend compte de « l'envol / de l'âme au-delà de l'apparence par le symbole » (181). La réception de la pièce nécessite la prise en compte de cette différence entre l'homme dans le monde et l'homme face au spectacle de son intériorité.

Comme les deux précédents drames, la pièce de Dujardin s'inspire à la fois de la légende matricielle de Perséphone et Dionysos et du couple originel de la religion chrétienne. Les deux traditions sont enchevêtrées tout au long de la trilogie, pour rendre compte du parcours de l'âme humaine dans un schéma de chute et de rédemption.

Les cycles de l'incarnation

Dans le premier volet intitulé *Antonia*, la femme / âme aspire initialement au ciel des idées sous l'impulsion d'Éros que l'Amant incarne, dans un décor de paradis terrestre d'avant la chute. A la scène 2 de l'acte II, la rencontre nocturne entre l'Amant

⁸⁵ Knowles. *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*. Op. cit., p. 103.

⁸⁶ Édouard Dujardin. *Antonia, Légende dramatique*. Paris: Mercure de France, 1899. *Antonia* [1891]; *Le Chevalier du passé* [1892]; *La Fin d'Antonia* [1893]. P. 184. Le prologue de *La Fin d'Antonia* est reproduit en annexe.

et l'Amante perturbe la linéarité temporelle par un mélange du passé, du présent et de l'avenir, qui aboutit à l'établissement d'une cyclicité :

Tout vient, tout advient, tout revient...
Rien
Ne meurt dans l'océan des jours anciens. (50)

L'avènement du souvenir (« le souvenir se lève ») enclenche une parole de prophétie. La femme / âme se souvient, au même titre que l'âme platonicienne, au même titre que Perséphone ou que l'Âme de Calderón, de l'Infini d'où elle vient :

De mes yeux éblouis
Je vis
l'Infini.

Déploiement vertigineux de l'horizon,
Rayonnement sans fond,

Autour de moi c'était l'immensité,
Le rêve illimité,

L'inaccessible,
L'impossible,

L'inconnu,
Le songe éperdu,
L'absolu...

Et vers là-haut, et vers là-bas,
Nubile, je tendais les bras ! (52-53)

Animée d'un désir insatiable, comme beaucoup de héros symbolistes, la femme / Âme est « condamnée / au désir inexaucé » et au « vouloir sans fin » d'un « ciel fabuleux » qui apparaît comme inatteignable, de par « le désir originel » qui constitue « l'état éternel » de la femme (53-54). A partir de là, le schéma platonicien mis en place est doublé du schéma chrétien, par la mention du péché originel. L'Amant parle des « temps préhistoriques » où « la première femme » lui est apparue, et rend compte du péché originel de la manière suivante : parce que l'homme a « vers les cieux [...] levé les yeux » (56), Dieu le punit par la femme, qui cumule ainsi deux rôles en apparence contradictoires permettant la synthèse des deux traditions. Femme, elle représente la condition charnelle et désirante de l'homme, pensée en terme de châtiment et de faute que le personnage tentateur de Pâris incarne. Âme, elle incarne les aspirations spirituelles de l'humanité, jugées trop hautes par le chœur des vieillards :

Oh ! détournez vos regards,

Arrêtez le char,
Abandonnez la route des rêves épars,
Acceptez le monde et d'y être heureux quelque part ! (29)

La synthèse s'effectue également, comme dans les autres dramaturgies, par la dynamique du désir que la description de l'Amante par l'Amant illustre :

Jeune fille,
Quand les pupilles
D'étincelles et de douceurs brillent,

Quand les paupières
Battent dans l'air
Comme des ailes éphémères,

Quand en les mains,
Courent ces tressaillements divins,

Quand les cheveux
Encadrent les yeux, de ces replis soyeux,
De ces reflets mystérieux,

Jeune femme,
C'est l'âme
Qui s'exclame. (24)

L'atmosphère mystique est ici clairement exprimée par le mélange de l'érotisme et de l'amour de Dieu. La faute de la femme avec le Berger Pâris à la fin de l'acte II signe l'incarnation de l'âme humaine dans la chair et enclenche le paradigme de la perte de l'unité, non sans relation avec le mythe de Dionysos Zagreus :

Mon esprit dans les collines
Se dissémine
Et des reflets les plus insaisissables s'illumine... (67)

Chutant dans la matière par l'intermédiaire du berger Pâris, l'Âme voit disparaître, comme dans la légende de Perséphone et Dionysos, son double masculin.

Le deuxième volet, *Le Chevalier du passé*, représente Antonia en Courtisane, dans un univers de fards et de simulacres, Marie-Madeleine chrétienne tout autant que Circé antique. Ce second moment de l'épopée d'Antonia est le moment de l'incarnation dans un monde marqué du sceau de l'illusion, dont les différents degrés compliquent l'interprétation. La chute dans la matière équivaut dans la perspective platonicienne à une chute dans le monde de l'illusion et du mensonge. Mais la critique de l'illusion du réel se double de la critique de l'illusion artistique. Le chœur des Floramyès qui entoure Antonia prône la fascination par l'artifice : « nous sommes tout ce qui fascine les yeux » disent-elles (112), au service de « l'Art, [qui] seul, règne parmi les choses et sur les

êtres » (114). L'artifice permet la fuite dans une illusion qui voile encore plus la fausseté du monde réel, une illusion au carré. Le monde réel est illusion, et l'art ne fait que redoubler cette fausseté parce qu'il est l'image éloignée de deux degrés de la réalité des idées pures. Cette représentation de l'art est également toute platonicienne. « La divine illusion » (115) permet de s'échapper encore plus loin dans le rêve, dans « l'espoir de l'oubli, / l'espoir du présent aboli » (115), souveraine d'un « pays de fable » (132).

Ce n'est que par le songe, vécu comme le moment de la réminiscence, que peut se dévoiler « la suprême réalité » (141). L'Amant apparaît en songe à l'Amante, mais il ne la reconnaît pas sous les voiles de l'apparence :

Je vois son front, je vois ses yeux,
Je vois cet être merveilleux,
Mais, sous la croissante clarté du jour qui ne déçoit pas,
Elle, elle, je ne la vois pas. (151)
[...]
La femme est devenue la prostituée. (153)

Au réveil, la femme prend conscience de son aveuglement. L'appel à l'Époux prend les accents de l'appel de Perséphone à Dionysos :

Maître !
Garde, reprends, sauve mon être !
Ah ! Que tu tardes à paraître !
Ne vois-tu pas que je suis seule,
Que le délaissement pis que la mort me tient en un linceul,
Que toute chose m'est comme si elle n'était point,
Que de toi j'ai besoin ?
Vois ! L'isolement m'opprime ;
Je suis femme et je meurs de détresse ;
Si j'ai péché, tu sais,
C'est que j'étais seule à jamais ;
[...]
Accours !
Ô mon époux, mon seul asile, mon seul recours,
Toi celui à qui j'appartiens !
Toi, toi celui qui m'appartient !
Viens ! (173)

La prise de conscience de l'illusion de sa vie enclenche chez Antonia le désir du dépouillement et de l'errance. Elle renonce à ses « trésors », « richesses / qui [la] faisaient toute semblable aux déesses », « parures funestes », ravalés au rang de « misérables splendeurs » (175), pour devenir La Pénitente.

Le troisième volet intitulé *La Fin d'Antonia*, s'ouvre, après le prologue, sur le personnage de la mendicante : retirée « aux bornes de l'humanité » (195), au-delà du

monde des vivants, son « âme a dépouillé le vêtement des apparences superflues » (195). Le début développe la thématique de la désincarnation et du renoncement : « rien de l'humanité, / Ne vaut que l'âme y demeure arrêtée » (206). Mais la rencontre avec le Berger renverse la posture idéaliste de renoncement au monde qui était adoptée par Antonia. Refusant de « dire à la vie vivante adieu », rejetant dans la « Chimère », la « Folie » et le « Sacrilège », « le rêve » dans lequel se complaît la femme (215), celui-ci clame la pérennité de la vie non par la cyclicité, mais par le principe de génération :

La vie ne meurt jamais ;
Rien, rien, rien, rien
Ne périt dans la nuit éphémère qui un instant nous tient,
Et la vie immortelle sans finir revient. (215)

Le renoncement au monde n'est donc qu'une étape du parcours initiatique de l'âme humaine. Alors même que la vie s'incarne de nouveau en Antonia par son union avec le Berger, celle-ci continue de s'en défendre :

Non, je ne veux pas,
Je ne me souviens pas,
Je ne sais pas,
Cela n'est pas.
Le monde ne m'est plus,
Le désir ne m'est plus,
L'humanité ne m'est plus ;
J'ai délaissé la terre,
Je suis la solitaire,
Je suis la renonciatrice. (224)

Mais le pouvoir des mots ne suffit pas face au pouvoir de l'incarnation qui constitue le nouveau mystère, seul capable de la « rejeter sur la terre » (235). La mort lui est refusée, et tout le dernier acte prend la forme de ce que Sophie Lucet appelle une « nativité profane, qui [vient] clore curieusement le morceau de catéchisme existentiel et métaphysique inventé par Dujardin pour évoquer la vie de l'âme et ses contradictions »⁸⁷. Comme *La Forêt bruissante*, *La Légende d'Antonia* propose un évangile de la vie, face aux renoncements idéalistes. Tout, dans la scène finale, rappelle la nativité du Christ. Les bûcherons portent le nom des rois mages, et Melchior salue la femme sur l'air du « je vous salue Marie » :

Femme, je vous salue,
Vous conçues

⁸⁷ Lucet. « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du 19ème siècle ». Op. cit., p. 408.

Dans le péché originel
Et sous le poids des fatalités éternelles.
Car aujourd'hui
Vous voici,
O mère des races,
Vous voici toute pleine de grâce,
Et le salut est avec vous,
Vous qui portez la vie en vous. (256)

Néanmoins, nous ne partageons pas l'avis de Mireille Losco lorsqu'elle dit qu'Antonia engendre le Christ⁸⁸. Il nous semble au contraire intéressant de retenir cette idée de « nativité profane », dans le sens où nous restons au cœur de l'humanité, bien que Dujardin ne délivre pas celle-ci, comme l'avait fait Retté, du péché originel. Le message de cette naissance annoncée ne nous apparaît pas tant comme l'avènement du fils de Dieu sur terre que comme l'illustration de la condition humaine, même si les accents chrétiens sont indéniables. La souffrance de la vie terrestre est évoquée comme la condition de la vie morale, puisque « aimer et souffrir c'est la loi » (258). Peut-être pourrait-on y voir la naissance de l'homme nouveau enfin conscient de sa nature.

De la mauvaise réception à la réception idéale

Si la perspective adoptée apparaît de prime abord exclusivement individuelle, la convocation de deux procédés théâtraux, le chœur et le prologue, qui opèrent traditionnellement un point de contact entre la scène et le public, permet d'ouvrir le drame à une problématique plus collective, et de faire entrer *La Légende d'Antonia* dans un processus d'initiation fondée sur l'identification.

Le chœur des bourgeois illustre dans le premier volet de la trilogie la réception d'un public non averti face aux pérégrinations de l'âme humaine. Il joue le rôle de cet « homme ordinaire »⁸⁹ dont parle Nietzsche à propos des chœurs d'Euripide, ou bien pour Péladan « l'honnête homme de notre grand siècle », « la conscience moyenne », « l'humanité générale » :

bon sans héroïsme, détestant le crime, pitoyable devant les infortunes et surtout raisonnable, il ressemble à ces figures à peine pittoresques qu'on place auprès d'un monument pour aider à percevoir sa proportion⁹⁰.

⁸⁸ Losco. « La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste ». Op. cit. p. 168.

⁸⁹ Nietzsche. *La Naissance de la tragédie*. Op. cit., p. 98.

⁹⁰ Péladan. « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) ». Art. cit., p. 305.

Le chœur des bourgeois ouvre le premier volet de la trilogie et prend en charge l'exposition de la situation initiale, dynamisée par le dialogue qui s'instaure entre les parties du chœur. La première caractéristique de ce chœur est qu'il incarne le bon sens, fonction qui correspond à la définition qu'en propose Péladan. Ses considérations sur le mariage et l'éducation des jeunes gens placent ses propos dans l'idéologie bourgeoise de l'époque. Face au couple de héros caractérisé par l'idéalisme, le chœur représente le public moyen et se met délibérément du côté de la terre :

Nous n'avons pas couru le ciel des chimères,
Nous n'avons pas quitté la terre,
Nous avons craint le tonnerre
Et nous sommes restés où vécurent nos pères. (14)

Ainsi, Dujardin ouvre sa pièce par la représentation d'un spectateur « normal », qui n'appartient pas à une logique idéaliste. A la scène 3 de l'acte I, après le premier duo d'amour entre l'Amant et l'Amante, la parole chorale évolue par l'intermédiaire de la figure du Vieillard, qui met en voix l'alternative qui s'ouvre au couple :

Vous voici donc arrivés
A l'heure des fatalités.

Vous avez touché la frontière ;
Le monde est derrière ;

Devant, voici les cimes ;
Ici, c'est le porche sublime.

Vous pouvez aller en avant,
Vous entrez dans l'inconnu béant,
Et la terre s'embrumera des vapeurs du couchant.

Oh ! détournez vos regards,
Arrêtez le char,
Abandonnez la route des rêves épars,
Acceptez le monde et d'y être heureux quelque part
Vous venez de connaître une heure
De tranquille, de pur et suave bonheur ; (29)

La voix indique ici le carrefour, le point de passage (« le porche ») auquel est arrivé le couple, par l'opposition spatiale entre « derrière » et « en avant ». Une fois que le couple décide de se tourner vers l'idéalité, il incombe de nouveau au chœur des bourgeois de représenter la réaction du spectateur lambda : « Vous portez vos yeux / Trop haut vers les cieux » (32).

Le procédé est exactement le même à l'acte III. Sur scène coexistent deux univers, représentés par deux couples, l'un qui célèbre ses noces et est placé du côté de

la vie, l'autre à l'agonie⁹¹. Le chœur se réjouit des noces du premier couple, en des termes dont la trivialité tranche avec le reste du lexique de la pièce :

La petite déesse
N'est pas une pauvre ;

Et lui, le gas,
Il a ses deux bras,
Il travaillera.

Bon espoir et courage,
Jeune ménage !

Le Seigneur vous aidera.
Hourrah ! (78)

Les valeurs du travail et de la richesse sont exaltées, en une configuration conventionnelle qui place la dot de la fille en des mains capables de la faire fructifier, le tout cautionné par une religion complice et terre-à-terre. Face à cela, le couple de l'Amant et de l'Amante suscite les plus vives incompréhensions, manifestées par le questionnement inquiet du chœur, qui ne peut que se réfugier dans la forme rassurante du pardon chrétien, que les répons signalent :

1^{ER} GROUPE :
Quel est ce front
Moribond
A qui l'affre de la tombe fait cet air profond ?

2^{EME} GROUPE :
Quelle est celle
Non moins blanche et non moins solennelle,
A qui le souci fait ces fixes prunelles ?

1^{ER} GROUPE :
Paix à ceux

2^{EME} GROUPE :
Qui vont souffrant sous les cieux !

1^{ER} GROUPE :
Quel est cet exilé
Natif des climats ignorés

Qui meurt de n'avoir pu rentrer
Aux natales contrées ?

2^{EME} GROUPE :

⁹¹ Un procédé identique est à l'œuvre à la fin d'*Axël*. La scène du suicide des amants trouve un contrepoint dans les noces joyeuses de Luisa et Ukko, célébrées par le chœur des bûcherons. Voir Villiers de l'Isle-Adam. *Axël*. Op. cit., p. 676-77.

Quelle est cette étrangère
Dont le visage garde la pâleur amère
De lointaines traversées sur de ténébreuses mers ?

1^{ER} GROUPE :
Paix à ceux

2^{EME} GROUPE :
Qui pleurent sous les cieux !

1^{ER} GROUPE :
Quel est-il,
L'agonisant juvénile,

Qui succombe aux soifs infinies,
Aux désirs jamais accomplis ?

2^{EME} GROUPE :
Oh ! cette sœur, est-ce un ange
Dont l'aile a frôlé quelque fange,

Et qui s'en revient
Par les calvaires anciens ? (78-79)

De ce questionnement que nous nous sommes permis de citer longuement, il est possible de tirer toute la perplexité d'un public non averti face à la pièce qui se déroule sous leurs yeux. Tout désigne les héros symbolistes : la mort, la radicale étrangeté, le désir sans fond et sans objet, le lien qui les unit, la nature étrange et fraternelle de leur amour. Tout les oppose également à l'autre couple. La forme interrogative introduit la perplexité de ce personnage collectif représentatif de l'incompréhension face aux thématiques idéalistes du théâtre symboliste.

Face à cette choralité qui incarne la norme, le prologue placé au début du troisième volet, donne par contre les clés de lecture et de réception du drame⁹². L'adresse au public permet de réduire l'écart esthétique et idéologique entre le spectacle et l'audience. Le prologue sera donc défini comme une parole d'ouverture, faite pour poser les présupposés et les intentions idéologiques et esthétiques de l'œuvre à venir. Parole de l'entre-deux, entre la scène et la salle, le prologue jette aussi un pont entre la fiction et le réel, et met en place un double courant d'influences : il permet d'actualiser la fiction dans le monde qui lui est contemporain, c'est-à-dire de relier le spectacle proposé à une problématique esthétique ou idéologique en rapport avec l'époque ; il pose l'univers fictionnel par rapport au monde réel comme efficace, en dotant l'œuvre théâtrale d'une fonction performative.

⁹² Les préfaces de Saint-Pol-Roux, Bois et Schuré que nous avons déjà rencontrées s'inscrivent dans cette même volonté d'élucidation du sens de l'œuvre.

Le prologue de *La Fin d'Antonia* est ambigu, car il occupe une place intermédiaire entre prologue et épilogue, Dujardin ayant jugé nécessaire d'ouvrir le troisième volet de sa trilogie par un prologue qui du coup agit rétroactivement sur les deux premiers volets déjà représentés. Il apparaît comme une tentative de la part de Dujardin d'intéresser un public qui n'a pas forcément compris les deux premiers volets de la pièce, dont la réception ne fut pas celle attendue. Les trois volets de la trilogie ont été joués sur trois années, de 1891 à 1893⁹³ et n'ont été édités ensemble qu'en 1899. Il est raisonnable de penser soit qu'Édouard Dujardin a écrit sa trilogie au fur et à mesure, soit qu'il a au moins eu la possibilité de retoucher ses pièces, puisque celles-ci n'étaient de toute manière pas éditées. Le prologue remplit dans ce cas une fonction de glose au regard de la trilogie, on pourrait presque dire de correctif par rapport à ce qui en a déjà été dit, afin de recentrer un propos mal interprété. Il partage avec le prologue de Polti la mise en lumière d'un schéma de rédemption⁹⁴. Il s'en différencie par le fait qu'il ne se situe pas du tout dans l'invective, encore moins dans l'instauration d'une distance, mais dans la tentative de créer entre le public et la pièce représentée un rapport d'identité, sous la forme d'un miroir intérieur qui extérioriserait les pérégrinations de l'âme humaine, que les servitudes contemporaines dissimulent.

Le prologue est pris en charge par le personnage du poète, et a d'ailleurs été dit par Dujardin lui-même lors de l'unique représentation du 14 juin 1893 au Vaudeville. Contrairement au prologue de Polti, celui de Dujardin cherche la bienveillance du public :

Oh ! Si la voix est faible, ayez,
Ayez cette sainte pitié
Qu'on a pour les prières non exaucées. (182)

Les critiques à l'égard des représentations d'*Antonia* et du *Chevalier du passé* ne sont pas mauvaises en soi dans les revues. La tentative est jugée par Alfred Vallette au *Mercure de France* comme « intéressante », contrastant avec les spectacles « rudimentaires » proposés au public. Ce qui est par contre souligné, c'est l'idée que « le grand public, celui qui va au théâtre pour se distraire et non pour penser, n'affluera jamais aux représentations symbolistes »⁹⁵. Le prologue de Dujardin apparaît comme une tentative d'élargir le public, en offrant une explication liminaire pour en faciliter la

⁹³ *Antonia* est représentée le 20 avril 1891 au Théâtre d'Application, *Le Chevalier du passé* au Théâtre Moderne le 17 juin 1892 et *La Fin d'Antonia* le 14 juin 1893 au Vaudeville.

⁹⁴ Voir le troisième chapitre de la deuxième partie.

⁹⁵ Alfred Vallette. « Chronique ». *Le Mercure de France*. Juin 1891. P. 362-363.

compréhension. Le choix de la salle du Vaudeville et la gratuité de la représentation de *La Fin d'Antonia* relèvent de cette tentative.

La fonction principale du prologue est d'instaurer un rapport d'identité entre le public et le spectacle qui lui est proposé dans une conception initiatique du théâtre, rejoignant les démarches de Bois et Schuré. Le prologue demande au public d'intérioriser le spectacle, de se « livrer au songe intérieur » (181), alors que lui-même assigne au théâtre la mission « d'évoquer l'âme et de la faire apparaître », de « parler à l'être » dans ses caractéristiques les plus essentielles et les plus profondes. La voix du prologue est décalée par rapport au spectacle proposé. Voix du poète, elle donne donc la parole à l'auteur du texte, et fait de la pièce une création de sa subjectivité artiste. Mais comme dans le cas de Bois, elle se présente dans un rapport d'identité avec le public, porteuse d'un inconscient collectif : « Je suis celui / Qui n'est qu'un peu de votre esprit » (Ibid.). La structure restrictive sert à instaurer une position d'humilité par rapport au public, dans le but de capter la bienveillance de ce dernier. Mais elle sert surtout à mettre en avant l'idée que le poète ne dit rien d'autre qu'une vérité universelle, dont il n'est que le dépositaire. L'épopée de l'âme apparaît alors non comme le fruit d'une subjectivité, mais comme l'exposé d'une vérité absolue.

Le rapport que le poète veut instaurer entre la scène et la salle est un rapport d'intériorisation et d'absorption complète, que la thématique de « l'heure d'oubli », commune au prologue de Polti, vient illustrer. Le poème et la foule, le spectacle et les spectateurs, ne sont pas distincts les uns des autres :

O foule, le poème
C'est votre idée qui surgit de vous-même ;
C'est votre conscience
Qui désespérément aspire à l'existence ;
C'est l'envol
De l'âme au-delà de l'apparence par le symbole :
C'est l'âme
Qui vers soi-même clame...
Et ce n'est rien, sinon,
Quand le cœur interroge une parole qui répond. (182)

Le spectacle est présenté comme une scène intérieure, extériorisée pour les besoins de la compréhension, et la distance entre la scène et la salle apparaît alors comme une distance artificiellement instaurée, dans un souci presque pédagogique. Le miroir tendu reflète les profondeurs de l'homme, et non celui de la société et des querelles littéraires

qui s'y déroulent⁹⁶. Le spectacle serait alors le moyen de combler le vide existentiel dont souffre la fin du siècle, et la réponse à ces mystérieux appels. La notion de réponse permet de faire pleinement, même si silencieusement, participer le spectateur au spectacle, clairement désigné comme le miroir dans lequel doivent se reconnaître les spectateurs, faisant office de révélation sublimée. L'odyssée d'Antonia apparaît alors comme le cri informulé d'un public qui chercherait un moyen de combler ce vide métaphysique :

Face à face parler à l'être ;
Evoquer l'âme et la faire apparaître ;
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 yeux... (183)

Ainsi, un mouvement d'indifférenciation s'effectue entre l'espace scénique et l'espace réel, par la prise en compte de cette relation d'identité. La voix prologale s'érige en véritable voix intérieure, et l'espace scénique s'intériorise en un dialogue au cœur de l'homme⁹⁷. Il est le lieu de l'incarnation de l'invisible intériorité humaine, la part immatérielle de l'homme, sa « conscience, / qui désespérément aspire à l'existence ». L'incarnation scénique permet d'extérioriser quelque chose de l'ordre de l'intériorité et la séparation scène / salle ne vaut que pour être dépassée par la prise de conscience de l'unité du spectacle et du spectateur, du domaine de l'âme représenté par le théâtre et de celui du corps représenté par la société. Seule la réconciliation des deux rend possible l'actualisation d'un théâtre capable de rendre compte du domaine immatériel de l'âme.

Le prologue se termine par une adresse au public, exhorté à poursuivre le même chemin qu'Antonia, dans une logique initiatique :

Et vous, que vos pas suivent,
Que vos songeries vivent
En familières sœurs, en sœurs naïves,
Ces chemins qu'elle a passés,

⁹⁶ En ce sens, il se différencie de la démarche de Beaubourg, qui tendait au public du Théâtre de l'Œuvre le reflet des querelles littéraires de l'époque. Voir Beaubourg. *L'Image, pièce en trois actes*. Op. cit., et notamment l'acte II.

⁹⁷ Comme si Dujardin proposait une version théâtrale du monologue intérieur romanesque qu'il propose dans *Les Lauriers sont coupés*. Edouard Dujardin. *Les Lauriers sont coupés*. Paris: Librairie de la Revue Indépendante, 1888.

Ces cœurs qu'elle a traversés,
Ce rêve où sa floraison spirituelle s'est posée. (182)

Ainsi, la réussite du poète n'est pas tant l'acquisition d'un renom, puisque celui-ci se présente à la foule sans nom, (« nul nom n'existe ici » (181)), que la propagation d'un écho, depuis l'individualité du poète jusqu'au collectif de la foule, qui devient alors caisse de résonance :

La gloire
N'est pas la stérile victoire
De marquer son nom sur les pages de quelque histoire.
Mais sentir ce frémissement
Que pendant un instant
L'humanité
Au fond des cœurs a remué ;
Eveiller un écho
Des désirs, des joies, des renouveaux,
Des souffrances,
des pâles espérances
Qui roulent
En incessante houle
Au fond obscur de la foule ; (182)

La gloire du poète réside dans le fait d'instaurer cette communion entre la foule et le poème, et de réduire l'écart qui sépare le spectacle du spectateur. La vocation du poème dramatique de Dujardin est « d'émouvoir l'âme du spectateur, en lui faisant entendre l'expression de ses propres aspirations »⁹⁸.

Le lieu théâtral est enfin présenté par Dujardin comme le domaine exclusif de l'âme. L'ambiguïté du système déictique au début du troisième volet du triptyque est à ce titre éclairante. Des voix hors-scène assignent à la mendicante le lieu de son exil :

C'est ici l'asile
Des âmes en exil.

Ici c'est le refuge
des âmes du monde transfuges.

C'est la retraite
des âmes inquiètes.

C'est le mystère
Hors la vie et hors la terre. (219)

L'espace théâtral devient alors clairement non seulement le lieu de « retraite » et d'« asile » de l'âme, dans un monde qui ne lui laisse pas la place qu'elle devrait avoir. Il

⁹⁸ Lucet. « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du 19ème siècle ». Op. cit., p. 402.

est désigné comme le lieu de la fiction, « hors la vie et hors la terre », dans laquelle il est possible de faire advenir le « mystère ». La représentation de celui-ci sur la scène engendre la réunion possible de ces deux mondes disjoints. La scène est un lieu transitoire, le point d'attache entre des mondes radicalement étrangers, le monde de l'âme et celui de son incarnation, jonction dont la particularité de l'art théâtral lui-même rend compte et que le prologue, dans cet espace de l'entre-deux, opère. A l'heure de la dernière épreuve, Antonia désigne bien au public « l'heure [...], et le lieu du mystère », faisant du théâtre le « site et temps d'au-delà » (224). Le chœur des voix de la montagne invite le public à emprunter le même cheminement qu'Antonia :

1^{ER} GROUPE :

Vous,
Cœurs lassés des désirs fous,
Cœurs lassés, venez à nous !
[...]
Princes abolis, rois abdiqués, héros dissous,
A genoux, ô vous, à genoux !

2^{EME} GROUPE :

Passants de l'humanité qui s'exilent,
C'est ici la montagne d'asile.
[...]
Pensées à jamais inquiètes,
Voici les purs sommets de la retraite.

Voyageurs de la vie et de la terre,
Ici s'ouvre le ciel et la magie du mystère. (219-220).

Ainsi, le spectateur est appelé à opérer par la vision un travail de désincarnation, suggéré par le procédé vocal du chœur. La désincarnation du chœur interdit la fascination de l'image pour entrer dans la conscience de soi. Le public est appelé non pas à sortir de lui-même par un travail de projection sur la scène, mais bien à rentrer en lui-même.

Ainsi, l'œuvre d'art offre aux spectateurs, non « une frivole distraction », mais bien « une révélation religieuse de la Réalité transcendante », face à une communauté qui serait idéalement « de Voyants »⁹⁹. En arrachant les spectateurs à la vie quotidienne pour la contemplation de leur vie intérieure, Dujardin leur offre « la jouissance d'une vie plus complète, créée »¹⁰⁰, et la fiction peut alors véritablement être le lieu d'une révélation intime, si tant est que soit instaurée la relation identitaire entre la scène et la salle. L'idée du prologue de Dujardin est bien de mettre la foule dans des conditions de

⁹⁹ Dujardin. « Bayreuth ». Art. cit., p. 136.

¹⁰⁰ Dujardin. « Les œuvres théoriques de Richard Wagner ». Art. cit., p. 70.

réception idéale, afin qu'elle reçoive le spectacle non comme une fiction hétérogène à sa condition, mais comme la représentation décalée, sublimée, synthétisée, de sa grandeur oubliée et de son essence. La position particulière du prologue, dans l'entre-deux entre la scène et la salle, excentré de la fiction dramatique et séparé de la salle à qui elle tend un miroir plus ou moins flatteur, atténue la distance entre le monde réel et la fiction. Ce n'est pas un hasard si Dujardin, lors de la représentation d'*Antonia*, a placé aux premiers rangs du public toute une rangée de belles femmes soigneusement parées, pour créer un « environnement théâtral » à sa pièce, qui en permet l'extension « en dehors du théâtre »¹⁰¹, redoublant l'effet de miroir souhaité.

Le spectacle de l'âme humaine permet de synthétiser la « loi de la totalité sensationnelle qu'est la vie », qu'il définit ainsi :

– l'être tend à croître dans son être ; et cette tendance, tantôt elle se nomme tendance à la perfection, tantôt désir du salut, tantôt progrès ; c'est la montée vers l'idéal, la recherche de l'absolu, le besoin de l'assouvissement, la complétude des fonctions ; encore, l'entrée en Dieu, l'absorption en l'infini, l'effacement en le néant ; encore, la suprême sagesse, l'ataraxie ; et cet éternel formellement, l'aspiration à l'idéal ; la nommerons-nous encore le désir de l'accomplissement¹⁰².

Seuls l'idéal et sa représentation sont capables de synthétiser les différents éléments de la vie sensible, et de combler ce « désir de l'accomplissement » propre à chaque homme.

B. Saint-Pol-Roux : la dispersion de l'intime

1. « Le Monologue ou drame avec Soi, futur »¹⁰³

Différente est la perspective de Saint-Pol-Roux dans ses deux monodrames, *Les Personnages de l'individu* et *L'Épilogue des saisons humaines*, parus en 1893 et 1894. Associés dans la forme aux dramaturgies de l'âme de Bois, Schuré et Dujardin par leur esthétique clairement allégorique et leur exploration de l'intériorité humaine, les

¹⁰¹ Deak. *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. Op. cit., p. 115.

“Dujardin again attempted to create a theatrical environment that extended outside of theater”. Frantisek Deak renvoie à ce propos à un théâtre d'architecture théâtrale du XVIII^e siècle d'Etienne-Louis Boullée : « C'est en effet par la réunion et l'assemblage du beau sexe, disposé de manière à tenir lieu de bas-relief à mon architecture, que je crois être assuré d'avoir donné à mon tableau l'empreinte et le caractère de la grâce ».

¹⁰² Dujardin. « Considérations sur l'art wagnérien ». Art. cit., p. 182.

¹⁰³ Stéphane Mallarmé. « Hamlet et Fortimbras ». *La Revue blanche*. 15 juillet 1896. P. 96-103.

monodrames en diffèrent cependant par le fait qu'ils ne se placent ni dans une perspective chrétienne, ni dans une perspective clairement ésotérique ou mythique. Le divin y apparaît, comme dans *La Dame à la faux*, comme une prérogative de l'humanité : c'est l'existence même de l'homme qui prouve l'existence de Dieu, pour peu que l'homme prenne conscience de son appartenance à l'humanité.

Saint-Pol-Roux voudrait rendre compte de l'essence de la nature humaine non par le recours au mythe, mais, comme le fera Maeterlinck, au cœur de la vie « voisine et simple »¹⁰⁴. La figure héroïque est dévaluée dans ce qu'elle a d'exceptionnel : « héros, vous n'êtes pas autres que ces fermiers à grosse bedaine défendant à coup d'épouvantail leur carré de pois chiches !... »¹⁰⁵. Au contraire, la vie de tous les jours

est assaillie de potentialités latentes, d'embryons impatients d'aboutir, de passions secrètes, de résultats à l'état de veille, de progrès individuels et sociaux en expectative : valeurs occultes à évoquer de l'ombre au bénéfice du savoir humain ; désirs à exprimer des âmes pour, réalisées, les joindre à l'actif moral de la société ; joliesse abstraites à extraire des abîmes pour la parure des temps ; silences à transposer en grappes musicales sur la treille de l'universelle symphonie¹⁰⁶.

Le potentiel humain est, comme dans toutes les dramaturgies de l'âme, envisagé sous un double aspect individuel et collectif. Saint-Pol-Roux représente l'humanité en butte à une séparation qui signe la perte effective de l'unité. En lieu et place de l'âme déchirée entre ses désirs terrestres et ses mystiques aspirations, Saint-Pol-Roux propose la représentation d'un personnage à la fois intrinsèquement éclaté et fondamentalement séparé des autres et du monde. En s'appuyant « plus sur l'intrasubjectivité que sur une relation interpersonnelle »¹⁰⁷, il spatialise sur scène la représentation de l'intériorité humaine. Loin d'enfermer le spectateur dans une subjectivité auctoriale ou héroïque, le monodrame propose au contraire le spectacle d'une réalité de l'humain qu'il tente de modéliser¹⁰⁸, compensant l'éclatement du personnage par la mise en scène de son monologue à plusieurs voix dans l'espace clos de la scène.

¹⁰⁴ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. cit., p. 13.

¹⁰⁵ Saint-Pol-Roux. « L'Épilogue des saisons humaines ». In: *Le Tragique dans l'homme, Monodrames I*. Jacques Goorma (éd.). Mortemart: Rougerie, 1983. [1893]. P. 49-119. Saint-Pol-Roux. *L'Épilogue des Saisons humaines*. Op. cit., p. 64-65.

¹⁰⁶ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. cit., p. 13.

¹⁰⁷ Sarrazac. « L'intime et le cosmique: théâtre du moi, théâtre du monde ». Op. cit., p. 26.

¹⁰⁸ Nous ne partageons pas l'idée que l'écriture scénique du monodrame, parce qu'elle prend pour sujet un personnage qui se raconte sous différentes modalités, se débarrasse chez Saint-Pol-Roux « de toute allégeance à l'objectivité ou au réalisme ». Il nous paraît au contraire que cette dissection de l'intériorité humaine tend vers l'objectivité, dans le sens de la recherche d'une vérité sur l'homme. Voir *Lexique du drame contemporain*. Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette, et al. (éd.). Paris: Circé / poche, 2005. Article « monodrame ».

L'extériorisation de la subjectivité échappe par cette prétention à l'universel, à ce « symbolisme exaspéré » qui pourrait aboutir au « nombrilisme et à l'épidémique mécanisme »¹⁰⁹. L'universalisme passe paradoxalement par ce que l'on pourrait prendre pour le comble du subjectivisme. Saint-Pol-Roux ne se place pas ici dans la perspective de la *Dame à la faux* pour défendre la subjectivité créatrice, mais au cœur même de l'intériorité de l'homme ordinaire. Les deux monodrames se déroulent explicitement à l'intérieur d'un crâne, exposant le conflit interne d'un protagoniste dont l'identité sociale importe peu. Dans l'avertissement aux *Saisons humaines*, Saint-Pol-Roux fait du Prince Lorédan en train de mourir le support pittoresque du réel sujet de la pièce : « la vie péripétuelle d'un homme »¹¹⁰ (51). Il explique clairement que « le décor de ce tableau à deux seuls véritables personnages (le Prince et l'Ecuyer) serait l'intérieur d'un immense crâne plutôt que la salle d'une Tour », et le drame serait « l'autopsie en quelque sorte de son délire », le « spectacle idéoplastique des phantasmes du Prince Lorédan » (51-52). Ainsi, « l'action capitale n'a [...] lieu qu'en le cerveau de celui-ci » (52). Tous les personnages de la liste au début de la pièce, qu'ils soient singuliers (Geneviève, Gisèle, Viviane, Lucrèce, Harold, Tintagelus, Spiridion), collectifs (les Aïeux de la tapisserie, les héritiers, les familiers, les années de Lorédan) ou synthétiques (l'Esprit de l'Amante, la voix de Judas), ne sont que les incarnations extériorisées des souvenirs de Lorédan, quand ce ne sont pas ses doubles (princes du printemps, de l'été et de l'automne, les trois pages de la mémoire). *Les Personnages de l'individu* prend pour sujet, comme son titre l'indique, la lutte interne à chaque individu entre ses différentes instances, plus particulièrement entre ce qu'il fut et ce qu'il sera. Mais c'est bien l'histoire d'un « seul individu, dont les autres *personae dramatis* figurent effectivement les reflets divers et partiels »¹¹¹. La rencontre du Vieillard et du Jeune Homme sur le pont au-dessus du « torrent tragique et profond », du « scabreux miroir qui passe »¹¹² (21), n'est que la rencontre de l'homme avec lui-même, confronté à ses avatars, au commencement et au terme de la vie. Cette rencontre suscite l'apparition de sa synthèse, sous la forme du Fantôme. Le tragique de la condition humaine est ainsi intériorisé à l'extrême.

¹⁰⁹ Saint-Pol-Roux. « De l'art magnifique ». Art. cit., p. 19.

¹¹⁰ Saint-Pol-Roux. *L'Épilogue des saisons humaines*. Op. cit.

¹¹¹ Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Op. cit., p. 173.

¹¹² Saint-Pol-Roux. *Les Personnages de l'individu*. In: *Le Tragique dans l'homme, Monodrames I*. Jacques Goorma (éd.). Mortemart: Rougerie, 1983. [1894]. P. 9-47. Les deux pièces étant éditées dans le même volume, nous adoptons le même procédé que pour les autres pièces du corpus, avec les références de pages entre parenthèses.

La représentation de ces instances du moi se fait systématiquement au moment de la mort du protagoniste insaisissable puisque représenté de manière fragmentée. Les différentes instances du moi sont là pour « jouer leur disparition », pour assister, « à la faveur d'un ultime dédoublement au carrousel de toute [leur] existence »¹¹³. Ce n'est qu'au moment de la mort, ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle « l'œil du cyclone », que l'on peut « retracer avec le plus de pertinence, sous la perspective la plus large et la plus juste, le cours de l'existence »¹¹⁴. C'est donc l'instant de la mort, associé à l'espace théâtral, qui permet la meilleure représentation de l'intériorité humaine. Cet espace-temps particulier devient alors le cadre de l'expression de l'intériorité humaine et des luttes qui l'ébranlent. Il ne s'agit plus de représenter l'essence humaine dans une perspective archétypale, dans laquelle le héros serait une représentation du prototype de la grandeur et des contradictions de l'humanité, mais dans une perspective plus intérieure, qui spatialise d'une autre manière les luttes intimes de l'homme avec lui-même.

Il serait hasardeux de tenter une lecture freudienne de cette spatialisation du moi, éclaté en différentes topiques, ne serait-ce que parce que les théories psychanalytiques ont peu de chance d'être connues par Saint-Pol-Roux. Même si la topique freudienne était dans l'air, ce « personnage divisé »¹¹⁵ ne doit rien aux distinctions freudiennes entre le moi, le ça et le surmoi (théorisées qui plus est dans les années 1920). Les considérations du Jeune Homme et du Vieillard, ou bien du Prince Lorédan au seuil de la mort, ne sont pas traitées comme des névroses à combattre, mais comme des éléments constitutifs de la nature humaine. L'intériorité humaine pour Freud est le vecteur d'un déterminisme aliénant pour l'humain, alors que l'intériorité envisagée par Saint-Pol-Roux est un principe profondément libérateur.

Cette distinction majeure permet de distinguer les monodrames de Saint-Pol-Roux d'avec les drames de Rachilde, à commencer par *Madame la Mort*, représenté en 1891, avec lequel on a beaucoup comparé les monodrames. Comme dans *Les Personnages de l'individu*, Rachilde situe tout le deuxième acte de la pièce à l'intérieur d'un crâne, celui de Dartigny¹¹⁶, faisant apparaître « les ressorts de l'âme [...] sous le

¹¹³ Sarrazac. « L'intime et le cosmique: théâtre du moi, théâtre du monde ». Op. cit., p. 34 et 123.

¹¹⁴ Id., p. 124.

¹¹⁵ Id., p. 33.

¹¹⁶ Rappelons que le drame relate l'histoire de Paul Dartigny qui, déçu de la vie, décide de se suicider avec un cigare empoisonné, qu'il fume à la fin de l'acte I. Tout l'acte II se passe à l'intérieur de son crâne et met en scène la lutte du héros entre la vie et la mort. Le troisième acte représente la mort de Dartigny sur scène et les réactions de ses proches. Voir Rachilde. *Théâtre: Madame la Mort, Le Vendeur de soleil, La Voix du sang*. Paris: A. Savine, 1891.

scalpel du dissecteur, hors le corps et hors l'espace »¹¹⁷. Ce « drame cérébral » tient plus de la représentation à la loupe d'une névrose individuelle que de la tentative de livrer au spectateur un modèle. Il enferme le spectateur dans une subjectivité particulière dont il dissèque les obsessions. La grande différence entre les monodrames et le drame de Rachilde, c'est que Saint-Pol-Roux projette sur la scène la multiplicité de la personne humaine alors que Rachilde projette ses obsessions, par la représentation de ses névroses. Dans *L'Araignée de Cristal*, elle met en scène un personnage nommé « l'épouvanté » en butte à ses hallucinations visuelles. Le personnage y développe une phobie pour les miroirs, dans lesquels il voit des araignées de cristal lui manger le cerveau, projetant ses craintes inconscientes dans la réalité. Dans *Le Char d'Apollon* et *La Poupée transparente*, les personnages principaux, c'est-à-dire le poète et la mère, sont tous les deux en dialogue avec des individus qui ne sont que le produit de leur imagination, des hologrammes de leurs obsessions. L'objet de leur névrose, l'enfant pour la mère et les personnages de ses poèmes pour le poète, reste invisible au spectateur. Seule *Madame la Mort*, opérant une plongée à l'intérieur du crâne, propose une représentation de l'intérieur du personnage, entouré des tentations de la mort et de la vie. Mais là aussi la projection est névrotique et s'apparente beaucoup plus au versant scientifique de la médecine psychologique en vigueur, qu'au versant symbolique que Saint-Pol-Roux explore. Les névroses des personnages chez Rachilde prennent ici figure humaine ou animale, et rendent compte d'obsessions personnelles. Ce sont de « fines études de névrosés »¹¹⁸, que l'on rapprocherait plus volontiers des exposés de la Salpêtrière et d'une esthétique naturaliste mâtinée de fantastique que des drames de l'âme.

La tâche que Saint-Pol-Roux s'assigne est autre, et au particularisme des névroses individuelles se substitue la tentative de proposer au sein de l'espace théâtral une représentation de l'humain en dehors de tout particularisme et de tout déterminisme. Seule compte l'exploration de la nature humaine, dans sa forme la plus pure. S'opposant au théâtre de son époque, il insiste sur la transformation du statut des personnages :

Ainsi les personnages ne seront plus des pitoyables cas, de misérables accidents, mais des expansions grandioses, des types premiers, des étalons, des puissances. Chacune de leurs paroles émouvra le monde entier, chacun de leurs actes ébranlera les lyres curieuses du public. Ils seront de clarté, grâce à leurs

¹¹⁷ Chronique théâtrale de *L'Ermitage* d'avril 1891.

¹¹⁸ Knowles. *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*. Op. cit., p. 333.

racines à même la vérité générale ; à travers eux on lira comme à travers un épiderme de cristal¹¹⁹.

En proposant dans son théâtre la représentation du « choc tragique du Transitoire et du Permanent »¹²⁰, Saint-Pol-Roux cherche à représenter une « humanité prolongée ». Mais il ne propose pas de l'humanité une vision mythique démesurément grande de l'homme idéal, mais une vision universalisable d'une autre manière, par la modélisation de l'intériorité humaine. Les personnages évoluent dans un milieu historiquement nul, seule compte la temporalité de l'instant. Par l'élaboration de ce « type premier », les personnages se rapprochent des archétypes précédemment étudiés¹²¹, capables d'éveiller un écho universel dans l'âme des spectateurs, parce qu'elles renvoient à l'essence de l'humanité. Mais plutôt qu'un archétype de l'âme, Saint-Pol-Roux nous propose ici une représentation des structures fondamentales de l'intériorité.

Reprenant les problématiques du cycle de l'âme, Saint-Pol-Roux reproche à l'homme de « s'être fait homme », de s'être incarné et donc « désuniversalisé »¹²². Les monodrames désincarnent alors la figure héroïque pour l'extraire de tout milieu, pour la sortir du monde réel, afin d'en proposer une étude sans alliage. Le principe énergétique et l'implication dans l'histoire et dans le temps sont ici mis en sommeil, par la représentation d'une « perte progressive de l'énergie du moi – jusqu'à ce que l'acceptation de son propre morcellement permette [à l'homme], [...] de réinvestir le cosmos et de reprendre le monde à sa charge »¹²³. Cette « entropie » passagère qui s'oppose à l'énergie des héros prométhéens trouve son illustration dans une dramaturgie statique marquée du sceau de l'allégorie.

Dans *Les Personnages de l'individu*, l'allégorie est rendue nécessaire par l'impossible matérialisation de l'essence de l'homme. Ecartelés entre les Heures de Joie et les Heures de Peine, le Jeune Homme et le Vieillard ne sont que les émanations sensibles au sein du réel d'une essence qui ne peut s'incarner, symbolisée fort explicitement par le Fantôme : « je suis l'idée dont vous êtes les apparences » (33). Ainsi, les personnages du Vieillard et du Jeune Homme ne sont qu'un pis-aller, pour approcher au plus près l'essence de l'homme, dont le caractère insaisissable est souligné

¹¹⁹ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. cit., p. 15.

¹²⁰ Id., p. 12.

¹²¹ L'image du cristal fait écho à celui d'Élisabeth dans *La Révolte*. La transparence du modèle, sa pureté et sa capacité de réfraction rappellent ce double minéral de l'individualité telle que rêvée dans toute son intégrité par Villiers. Mais le cristal est ici utilisé non pas pour ses propriétés incorruptibles et monolithiques, mais plutôt pour sa réfraction et la multiplicité de ses facettes.

¹²² Saint-Pol-Roux. « Petit traité de déshumanisme ». In: *De l'art magnifique, suivi de Réponses et de Petit traité de déshumanisme*. Limoges: Rougerie, 1978. [1913]. P. 86-98. P. 88.

¹²³ Sarrazac. « L'intime et le cosmique: théâtre du moi, théâtre du monde ». Op. cit., p. 81.

par son incarnation fantomatique. Dans *L'Épilogue des saisons humaines*, la forme allégorique est encore plus claire. La liste des personnages évoquée plus haut rend compte à elle seule de cette esthétique allégorique. Le parcours dramatique des représentations des amis et des amantes illustre également le recours à cette figure. Lorsque s'ouvre sous les yeux de Lorédan par l'action des Pages de la Mémoire le spectacle du souvenir encadré par la fenêtre, la « Vallée de [sa] Vie » (70), ce spectacle est clairement désigné comme une allégorie de sa vie : les vignes représentent « des femmes aux virides atours parées de jais, d'escarboucles et d'or », et les treilles « des hommes chargés des dépouilles d'autrui » (71). De ces « hiéroglyphes » (70), les Pages de la Mémoire tirent une signification, les femmes sont « fausses comme toutes les amantes » et les hommes « fourbes comme tous les amis » (71). Telle est la première figuration du passé de Lorédan : « ce vignoble est le vignoble du passé soudainement disparu » (72). Cette représentation se joue sur le mode de la sur-représentation. Le tableau du passé regardé par Lorédan est doublement encadré pour le spectateur : dans « la baie de la fenêtre » et dans l'espace scénique. La transformation de la vallée en champs de tombes marque la vanité de la vie et des inimitiés humaines face à la mort, mais permet également de passer à l'incarnation allégorique du passé, qui prolonge la vision initiale. De contemplative, la mémoire de Lorédan devient créatrice, ressuscitant l'apparence corporelle de ses trois âges, de ses trois amantes, et de ses trois ennemis. Synthèse inconsciente de lui-même au moment de la mort, Lorédan accède cependant, par le travail de la mémoire, à la synthèse de sa vie, faisant jaillir des trois amantes « L'esprit de l'Amante » et des trois ennemis « la voix de Judas » (112). Ces personnages synthétiques qui couronnent le travail de l'allégorie ont la même fonction que le fantôme des *Personnages*. Au lieu de relier cependant les deux faces d'un même homme, ils relient l'humanité tout entière à son idée, puisque tel est le propos des *Saisons* :

Ces amantes sont trois variations de l'Amante proprement dite [...]. Le point de départ est dans un tableau féérique du prologue des SAISONS HUMAINES. [...] Les Statues symboliques du Grand Calvaire sur les marches duquel Geneviève est morte de l'abandon de Lorédan, les Statues s'animent et s'étirent lassées d'avoir, d'un crépuscule à l'autre, figuré à l'usage des passants. Jésus descend vers Geneviève éteinte et, voulant punir Lorédan d'avoir dédaigné la joie pacifique, il ordonne au Judas et à la Magdeleine de suivre le Prince à travers la Vie afin d'incarner, elle toutes ses amantes, lui tous ses amis. [...] Les trois amantes successives sont interprétées dans le corps du drame par la titulaire du personnage de Magdeleine. Autre interprétation dans l'épilogue où ladite titulaire n'assume que le rôle de l'esprit de l'amante. (92)

L'épilogue des Saisons Humaines fait initialement partie d'un cycle, *Les Saisons Humaines*, jamais écrit par Saint-Pol-Roux. Le traitement allégorique des amantes montre cependant parfaitement comment le personnage se fait la représentation d'une idée universelle¹²⁴, dont le fait de faire jouer les différents personnages par la même actrice rend compte.

2. Abstraction de la forme monodramatique

En 1886, Edmond Picard, chef de file du symbolisme belge, accompagnait son drame intitulé *Le Juré*¹²⁵ de la définition de cette nouvelle forme qu'il avait inventée. Forme dramatique « qui nous sauverait peut-être de l'ennui des conférences en même temps qu'il délivrerait la littérature dramatique des entraves qui la paralysent »¹²⁶, le monodrame est fait à la fois dans un souci démonstratif et d'innovation dramatique. Edmond Picard souligne la nécessité de faire appel à une nouvelle forme de théâtre capable de rendre compte dramatiquement de la condition humaine. Cette forme contente également l'aspect démonstratif du théâtre symboliste.

La fonction démonstrative et abstraite du discours exprime à la fois l'unicité de la nature humaine en faisant des dialogues de faux dialogues, et la visée explicative de ce théâtre à l'égard de son public. *Les Personnages de l'individu* s'apparente le plus à une forme de dialogue philosophique. Cette pièce met en présence deux personnages, essentiellement divisés pour définir la condition humaine, mais artificiellement opposés pour servir finalement la démonstration d'une même idée, le but de la pièce étant leur réconciliation finale. La dualité apparaît ainsi à la fois comme une forme et comme un thème essentiels à la représentation du problème posé. Le dialogue entre le Jeune Homme et le Vieillard est composé d'une succession de questions / réponses qui aboutit à un premier constat, celui de la dualité de l'homme. A partir de ce constat, le dialogue se déroule de la manière suivante :

¹²⁴ La figure de l'Amante renvoie également à l'héroïne de Dujardin.

¹²⁵ Paul Aron nous rappelle dans son article qu'Edmond Picard a forgé ce terme de « monodrame » pour expliquer sa tentative théâtrale intitulée *Le Juré*, qui relate les interrogations intimes d'un juré à propos de la culpabilité d'un accusé. Paul Aron. « Mimodrame et monodrame : deux formes méconnues de la crise du théâtre ». In: *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*. Jean-Pierre Sarrazac (éd.). Louvain La Neuve: Etudes Théâtrales, Actes du colloque organisé à Paris du 10 au 12 décembre 1998, 1999. P. 178-191.

¹²⁶ Id., p. 180.

LE JEUNE HOMME : A vous entendre, l'homme serait double : à la fois ce qu'il fut et ce qu'il sera.

LE VIEILLARD : Cette perpétuelle navette d'extrêmes constituerait alors la vie d'un être : une série d'échanges entre les regrets et les désirs que sépare la massive réalité.

LE JEUNE HOMME : S'il en est ainsi, quand vivons-nous donc le présent ?

LE VIEILLARD : Le présent ?... Un doute immédiat me suggère que les heures vécues par nous ne seraient que ses tangentes.

LE JEUNE HOMME : Eh ! quoi, serions-nous donc les stupides hôtes de l'imprécision ?

LE VIEILLARD : Le présent doit être un faix au-dessus de nos moyens, puisque ce que j'ai cru lui jusqu'ici, et qui n'en serait que la caricature, m'a terriblement pesé. (29)

Tout indique dans le style du dialogue un travail réflexif à deux voix : le questionnement, qu'il soit moteur du dialogue ou interne à la réplique même, le conditionnel qui marque la spéculation, associé au présent qui indique les conclusions, et les connecteurs logiques qui marquent le raisonnement. Ce n'est que lorsque le fantôme est sur le point d'apparaître, annoncé par « un frôlement étrange » (30), que le dialogisme apparent prend la forme du monologisme réel qui le sous-tend, d'abord par un dialogue parfaitement complémentaire pendant lequel la tension dialogique est remplacée par la similitude des arguments, rendue ici par le connecteur logique qui introduit également les trois répliques et le parallélisme de construction :

LE JEUNE HOMME : En effet, la monotonie fatigue.

LE VIEILLARD : Une larme opiniâtre irrite la prune.

LE JEUNE HOMME : Un rire tenace énerve la mâchoire. (29-30)

Puis par le passage au monologue, pris en charge par le Vieillard, écrit dans un style on ne peut plus démonstratif, qui tend à l'abstraction philosophique au détriment de la dynamique et de l'incarnation dramatique. Nous n'en citerons que le début pour illustrer cette logique démonstrative :

Ecoute. La stabilité se présente à moi comme la nature humaine. Rôle que l'être n'accepte qu'avec enthousiaste orgueil que jeté son dernier soupir, le rôle de statue. Sa devise : varier. Fait-il soleil, on invoque la nuit ; est-ce la paix, on réclame la guerre. Se sentir rivé à une chaîne de fer ou bien de roses, voici le mal ; s'en libérer à tout prix, même au prix du bonheur, voilà le bien. Tout plutôt que de s'entendre vivre, l'être redoutant l'araignée qui tisse le linceul dans le coffre de son horloge intime, aussi cherche-t-il à se désertier lui-même. (30)

L'impératif de départ ouvre l'attention à la fois du Jeune Homme mais surtout du spectateur. Il annonce une réplique conclusive. Les formes infinitives et impersonnelles des verbes placent ce discours hors de tout temps déterminé. Les substantifs accompagnés d'articles définis mettent le discours du Vieillard dans une perspective

universelle. Les questions rhétoriques et les constructions antithétiques ajoutent à la démonstration. Les présentatifs et les connecteurs logiques nous font entrer dans le domaine de l'argumentation.

Dans *L'Épilogue des saisons humaines*, la visée du discours démonstratif n'est pas tant de démontrer l'unité intérieure de l'homme que sa connexion avec les autres hommes. Comme il ne s'agit pas de démontrer l'unité de deux personnages qui ne seraient qu'un seul et même individu, la logique dialogique est abandonnée au profit de la logique monologique plus classique. En un long monologue, Lorédan exprime la cohésion de l'humanité :

J'y songe, l'on ne chérit son fils que parce qu'il est nous-même plus chargé de fleurs, l'on estime son père que parce qu'il est nous-même plus chargé de fruits. Eh ! Peut-être à risquer une sonde plus longue, les hommes sont-ils un Seul-Homme indéfiniment répercuté : intarissable écho de lumière dans une torrentielle grotte de soleil !... Tous les hommes seraient alors les reflets épars du Seul-Homme, et chacun de nous un geste de l'acteur premier ?... Maintenant ce Seul-Homme, pourquoi ne serait-il pas Dieu – oui Dieu ! – mais un Dieu moins Dieu que Dieu, un Dieu d'essence pas exclusivement métaphysique, un Etre au front d'absence mais au pied de présence, fait de lignes et d'infini, de fautes et de qualités, de chêne et de roseau ?... S'il en est ainsi, Charité de l'évangile, tu n'es qu'un inceste légitime, ou Narcisse est ton nom. En effet, aimer signifie s'admirer dans les yeux du prochain. (83)

Il joue ici le jeu des questions rhétoriques et du conditionnel pour émettre des hypothèses et faire avancer son argumentation, tout en multipliant les connecteurs logiques. Les formes impersonnelles et l'utilisation du présent marquent comme dans *Les Personnages* la portée universelle du discours.

Lorsque Joseph Danan reproche au « symbolisme allégorique » et à « l'emphase verbale » des monodrames d'« étouffer l'intime »¹²⁷, il part du principe qu'il est difficile pour l'homme de se reconnaître dans un discours à visée universelle, et donc complexe, et une figuration allégorique qui incarne beaucoup trop nettement ce qui n'est jamais que suggéré ou perçu en l'homme. Néanmoins, l'extériorisation de l'intime par l'allégorie permet non seulement à l'homme de prendre conscience de son éclatement puis de son unité à travers les diverses instances de son moi que le « héros » symbolise, mais également des connexions qui s'établissent entre lui et le monde.

¹²⁷ Joseph Danan. « La mise en scène du moi ». In: *Le Théâtre de la Pensée*. Rouen: Editions Médiannes, Villégiature / essais, 1995. P. 75-119. P. 98-99.

3. Schizophrénie spatio-temporelle

Le personnage chez Saint-Pol-Roux est doublement schismatique, au niveau cosmique et au niveau intime. Cette fracture l'empêche de voir, c'est la leçon de *La Dame à la faux*, autre chose que « les écailles » du monde sensible, et lui fait négliger « la perle mystérieuse »¹²⁸ qui est en lui. La spatialisation de la nature humaine permet d'en marquer l'éclatement, dont il s'agit de prendre conscience et qu'il faut résorber, alors que la question de la temporalité de l'instant présent permet d'en saisir l'unicité originelle.

L'un et le multiple

L'argumentaire de Saint-Pol-Roux sur la nature humaine apparaît comme la synthèse des réflexions sur l'âme. Soumis aux contingences de l'espace et du temps, dont le déterminisme voile la nature supérieure, l'homme est, dans *Les Personnages*, un « dieu déchu » « par sa faute », car il « n'eut pas le caractère de rester dieu » (36-37), c'est-à-dire de cultiver sa capacité à s'abstraire du monde sensible. Émanation de l'être supérieur qui est pure essence, il est « une épidémie des dieux » et son existence est « un schisme du ciel » faisant du monde sensible « ce carnaval d'ombres peintes » (35-36). En ce sens, il rejoint la perspective dionysiaque des drames de l'âme. La double appartenance de l'homme aux mondes sensible et intelligible est vécue sur le mode exclusif alors que les deux composantes devraient être complémentaires. Les deux personnages au début de la pièce sont de « sonores contraires susceptibles de résoudre une harmonie silencieuse dont le mystère [leur] échappe » (28).

L'impossible perception de l'unité humaine est incarnée par le fantôme et symbolisée par l'axe et le fil. « Tels ce cavalier au recto et ce cheval au verso d'une même image qu'un enfant unifie en imprimant avec son souffle un virement rapide à l'image à laquelle tient lieu d'axe un fil » (29), les deux personnages sont essentiellement séparés, tout en étant liés par un axe à jamais hors de portée de leur perception. L'axe est à la fois le principe séparateur des deux natures de l'homme et le lieu de son essence, qui « stagne, vierge, entre les Heures de Peine et les Heures de Joie, tel un essentiel danseur de corde entre deux néants tentateurs » (34). Diverti de la

¹²⁸ Saint-Pol-Roux. *La Dame à la faux*. Op. cit., p. 34.

contemplation de soi, il s'extériorise en « deux poids de balancier » (Ibid.), dont l'équilibre est maintenu par un perpétuel va-et-vient entre désir et insatisfaction. Ainsi, le cycle d'incarnation de l'homme est symbolisé dans cette pièce par les deux extrêmes de la vie, la jeunesse et la vieillesse, qui marquent toutes les deux la dispersion de l'être dans le monde sensible au détriment de son essence.

Dans une perspective tout à fait platonicienne, à chaque foi que l'être gagne « quelque valeur sensible », il perd « toute vertu spirituelle » (Ibid.). L'homme est un Dieu formé d'une « trinité dont n'existe, à vrai dire, que la substance médiale, substance flétrie mais en laquelle ne permane pas moins un souvenir de perfection » (Ibid.). C'est cette essence dont le monde sensible le détourne. Le cycle perpétuel du désir le met en situation d'exil par rapport à lui-même. La devise de l'homme est « varier » (30), afin de « se désertier lui-même ». S'ensuit l'image singulière d'un exode intime pendant lequel l'homme, par sa projection dans le monde sensible, se retrouve être une coquille vide :

Observez-les s'aliéner jusqu'à devenir leurs propres exilés. On les rencontre loin de leurs foyers respectifs, dans les orientes et les occidents incompatibles de la servitude, rarement au cœur de la libre lumière, c'est-à-dire en eux-mêmes. Pourtant, *chaque individu est une considérable patrie dépassant en étendue toutes les patries du globe réunies*. Ah ! s'il savait apprécier, comme on le trouverait sans cesse le front dans ses mains et les yeux tournés vers son âme ? Mais demeurer sa propre synthèse l'effraie, la concentration l'épouvante, il n'ose s'assumer, se revendiquer, célébrer son authenticité. (37)¹²⁹

De manière tout à fait symbolique, ce discours est pris en charge par le Fantôme, qui représente à la fois la présence essentielle de l'homme et en marque en même temps l'absence¹³⁰. L'homme de Saint-Pol-Roux refuse de s'arrêter pour « s'entendre vivre » (30) par-delà les bruits du monde. Cette course perpétuelle, illusoire, lui permet de ne pas se confronter à la mort et à la finitude :

Vivre le présent équivaut à prendre conscience de soi, en un mot à analyser sa statue ; la crainte agissant, dès lors on s'enquiert d'ailes pour s'émanciper du piédestal vers ailleurs. On brûle d'aller, de se dépenser, de s'éparpiller, de se désagréger, de baigner son image variée dans le ruisseau qui passe, de rôder loin de sa certitude, bref, de ne point s'apercevoir que l'on est arrêté, que l'on s'enracine, fût-ce dans les jardins de Sémiramis, car immobile on se croirait défunt et le minuscule gazouillis de nos idées dans notre crâne serait pris pour un grouillement de vers internes. (30-31)

¹²⁹ souligné dans le texte.

¹³⁰ L'incarnation fantomatique d'une présence sur la scène par le biais d'un personnage qui n'a pas de substance propre se retrouve dans la marionnette de Maeterlinck. Voir le point suivant de ce chapitre.

La peur de l'introspection et de sa propre grandeur est une constante des dramaturgies de l'âme. L'homme s'excentre littéralement de son espace intime, pour fuir une angoissante concentration.

Cette peur est également traduite, en termes temporels, par un refus de coïncider avec le moment présent. La double incarnation de l'individu dans *Les Personnages* représente l'homme comme étant « à la fois ce qu'il fut et ce qu'il sera » (29). Le présent apparaît très vite comme inatteignable : « le présent ? ... Un doute immédiat me suggère que les heures vécues par nous ne seraient que ses tangentes », et les hommes demeurent les « stupides hôtes de l'imprécision » (29). Si l'homme dans le monde réel hante « de périssables annexes », son essence « habite cette banquise détachée de l'éternité, - le présent », qui « n'appartient qu'aux idées » (34). Le présent n'est pas une donnée du monde sensible. Il s'incarne de manière fantomatique dans le spectre qui surgit entre les deux individus. L'homme ne perçoit de sa vie qu'une succession d'instant. Cela est très clairement exprimé dans *L'Épilogue* puisque le Prince Lorédan se perçoit successivement dans les trois âges de sa vie, comme étant ses « anciens Moi-Même ravivés » (79).

Ainsi, les hommes apparaissent dans *Les Personnages* comme « les ombres visibles d'un fantôme invisible » (35), c'est-à-dire comme les reflets dans le monde d'une grandeur humaine qu'ils n'arrivent plus à atteindre. Occupés par le spectacle variant de leur individualité, ils sont inconscients non seulement de leur propre essence, mais également de la communauté des hommes.

Dans *L'Épilogue des saisons humaines*, Lorédan, à la vision des trois Princes qui incarnent ses trois âges, reconstitue non seulement sa propre unité à travers les âges au moment de l'agonie, mais prend également conscience que les hommes sont « un Seul-Homme indéfiniment répercuté », « les reflets épars du Seul-Homme », « un geste de l'acteur premier » (83), dont il serait alors possible de donner une représentation synthétique et universelle, pour peu qu'il soit détaché des contingences de l'espace et du temps. Cette abolition des catégories de la pensée humaine qui en constituent à la fois le cadre nécessaire et la limite, permettrait de faire de ce « Seul-Homme » l'incarnation même de Dieu,

[...] mais un Dieu moins Dieu que Dieu, un Dieu d'essence pas exclusivement métaphysique, un Etre au front d'absence mais au pied de présence, fait de lignes et d'infini, de fautes et de qualités, de chêne et de roseau... (Ibid.)

L'évolution du lexique guide la lecture vers le terme du raisonnement, qui passe de la multiplicité de « tous les hommes », au constat de leur unité (« Un Seul-Homme »), forme de leur divinité (« Dieu »). Défini par sa double appartenance qui en fait le Dieu de l'univers, capable d'appréhender à la fois le monde sensible et le monde intelligible, l'homme réuni peut prétendre à la divinité. La fin du raisonnement est logiquement feuerbachienne, et Dieu, « notre créateur », devient « en conséquence notre créature », la création imaginaire « de l'atelier que supportent nos épaules » (85). L'existence de Dieu est le fait de l'imagination débordante de l'humanité qui, trop engluée dans le monde sensible, est obligée de projeter dans le monde des idées sa part de toute puissance et de divinité. Dieu c'est « l'Homme exposant son Chef-d'œuvre » (Ibid.). L'homme n'arrive pas à s'appréhender comme chef-d'œuvre et projette ainsi sa nature divine dans un être qu'il exile au ciel. Saint-Pol-Roux inverse alors littéralement les catégories de la perception. Ce que les hommes prennent pour « l'essence », c'est-à-dire Dieu, n'est en fait que « la fumée de l'apparence », puisque « le Démon se compose de tous les hommes à la fois » (Ibid.). C'est l'homme qui, du bas de son monde sensible, projette l'image de sa propre perfection au ciel de sa grandeur. La divinité de l'homme aboutit logiquement à la vacuité du ciel, angoissante à l'heure de l'agonie : « Si j'allais trouver le grand trou - vide ! et le trésor ! – imaginaire ! » (Ibid.). L'homme ne peut atteindre le divin que par la constitution d'une communauté.

La mort : le non lieu et l'instant

La création d'une divinité, comme la dispersion dans le monde sensible, fait partie des stratagèmes de l'homme pour se distraire de la mort. Dieu, et l'imaginaire de l'au-delà qui l'accompagne, est placé au rang des « bien jolies folies » (85). Terrorisé par l'idée de sa propre finitude, l'homme fait tout pour la dissimuler à son regard. La mort apparaît alors comme le moment de la vérité, pendant lequel l'homme prend conscience de sa fin tout en s'abstrayant du monde sensible qui le limite, par la perception du présent¹³¹. Envisagée comme un passage, elle est le lieu et le temps de la réappropriation de l'essence humaine.

Dans *L'Épilogue*, les « chœurs divers » ont pour but de « suggérer l'imprécise atmosphère régnant entre le monde réel et le monde spirituel, l'ici-bas et l'au-delà, et de naturaliser [...] l'action mitoyenne de l'Agonie » (52). L'allégorie permet de nouveau

¹³¹ La mort a exactement la même fonction dans *La Dame à la falx*.

de faire le lien entre le monde sensible et le monde intelligible. Comme le monde réel nous cache la vérité des essences, faisant du séjour terrestre « les tumultueux tréteaux d'une farce brève »¹³², « le cimetière joli de l'énigmatique beauté » (67), le passage par la mort permet la clairvoyance au-delà des apparences sensibles : « Notre regard nous est un bandeau flamboyant, - aussi fermer les yeux à jamais, mourir, c'est avoir du génie soudainement et pour toujours !... » (68). Dans *Les Personnages*, lorsque le Jeune Homme reproche au fantôme de les « avoir exilés loin de la salubre gravité » (36), ce dernier répond confusément qu'il a été attiré par « le scandale extérieur », qui lui a voilé l'« intérieure vie » (36). Comme dans *La Dame*, Saint-Pol-Roux inverse finalement les valeurs de la mort et de la vie :

Dans la patrie sublime point de temps, point d'espace, ni lois ni servitudes ; on y voit s'épanouir l'inconditionnelle liberté... C'est la vie ! ... En ce domaine abstrait le geste est aboli, tous gardent le calme grandiose des idoles parce que sans appétits et sans vicissitudes et parce que nulle forme ne vous vient heurter de son passage ; on y jouit de l'immuable souveraineté... C'est la vie !... Plus de joie, plus de douleur, jamais personne n'y pleure et jamais personne n'y sourit : on y savoure l'immarcessible [sic] beauté... C'est la vie !... Tout est en soi, soi est en tout, au royaume des Idées ; on y règne dans sa plénitude l'incommensurable divinité... (46)

La mort est le lieu symbolique dans lequel l'homme coïncide avec lui-même, cette « patrie sublime », « ce domaine abstrait » qui lui permet de mettre un terme à son insatisfaction, et de retrouver la plénitude de soi avec soi et de soi avec le monde. La syntaxe particulière de la dernière phrase fait le lien entre l'espace que le pronom « y » désigne, le collectif et l'individuel mis en relation par le pronom impersonnel sujet « on » et le possessif « sa », et la divinité retrouvée de l'homme. Lieu indéterminé, placé dans un ailleurs de l'ordre de l'abstraction, l'espace de la possession de soi est placé symboliquement entre deux mondes, comme un interstice entre deux états.

En se réappropriant un espace authentique, l'homme est également capable par la mort d'appréhender ce présent qui lui échappait. Puisque « le présent n'appartient qu'aux idées » (33), la conquête de cet espace abstrait est la condition sine qua non de la perception du présent. La mort est le moment pendant lequel s'affirme l'éternité de l'instant¹³³. Elle n'est pas une tombée dans le néant, mais un juste retour à la perception de l'infini : « Au sein de l'indéfini domaine cosmique, l'instant propose à l'individu la

¹³² Expression qui ne peut manquer de faire penser au *Grand Théâtre du monde* de Calderón.

¹³³ Maurice Got. *Théâtre et symbolisme : recherche sur l'essence et la signification de l'art symboliste*. Paris: Le Cercle du Livre, 1955. P. 228.

complète réalisation de l'infini, la vivante éternité »¹³⁴. L'homme réalise l'infini à l'instant même de sa disparition, comme le montre le saut dans le torrent dans *Les Personnages* (46), parce que cette disparition symbolise la délivrance du monde sensible. Il est bien entendu que ces pièces ne sont en aucun cas une apologie du suicide. L'instant de la mort apparaît comme la métaphore de la prise de conscience par l'homme de son unité, le moment de l'abolition nécessaire de l'espace et du temps. La preuve en est des analogies effectuées dans les deux pièces, entre le travail de la mémoire et celui de la mort dans *L'Épilogue*, et entre l'instant de la mort et la prise de conscience de l'unité dans *Les Personnages*.

Dans *L'Épilogue*, « en ses loisirs de mémoire », l'homme est « une anticipée copie du mort futur » (84). C'est par le travail de la mémoire, donc sur le passé, que Lorédan retrouve son unité : « Prince et Pages, baignés par les rais de lune suivent la même Vision et donnent l'impression d'un personnage unique : queue de paon faisant la roue ! » (71). L'immortalité n'est que « l'inépuisable provision d'un passé de mortalité » (84), c'est-à-dire une forme de synthèse. Ainsi, si l'éternité n'est perceptible que « grâce à la posthume sieste du mortel », le « Permanent devient le fils du Transitoire » (85) et l'homme est maître et créateur de sa propre éternité. *L'Épilogue* explore ainsi la puissance de réminiscence de l'imagination humaine, alors que *La Dame à la faux* en explorait les capacités fictionnelles. Dans les deux cas, la puissance de l'esprit humain permet de lutter contre le travail délétère de la mort et de ressaisir dans l'instant ce qui constitue l'unité du personnage. La mémoire est ici envisagée comme une fiction personnelle qui constitue la cohérence de l'individu, par l'appréhension de sa temporalité intime.

Dans *Les Personnages*, la reconquête de l'instant présent passe non par l'exercice de mémoire mais « par l'examen de conscience » (38). Elle aboutit à la « fête de l'unité » et l'avènement de Psyché « dans sa jeunesse immortelle » (Ibid.). La perte de l'unité du personnage est un défaut de conscience : « la seule vie digne d'être vécue » est « celle de la conscience », c'est-à-dire celle d'un « esprit replié sur lui-même et qui s'écoule comme on écoute la mer immense dans un coquillage appliqué contre l'oreille » (35). A cette seule condition il est possible de renouer avec sa propre divinité, dont l'homme n'a pas connaissance, enfermé dans une « crise de dissipation, l'inconscience » (Ibid.). A la dispersion répond la concentration nécessaire d'un point de vue spatial et temporel. « Rester clos en soi », pour opérer « le progressif retour de

¹³⁴ Id., p. 243.

l'humanité à son principe de merveille » (37), voilà le processus de rédemption que Saint-Pol-Roux propose à l'humanité coupable de dissoudre sa valeur dans l'exclusive contemplation du monde sensible.

Que l'incarnation de l'homme soit évoquée en terme d'« hérésie » ou de « perdition » (Ibid.) ne fait pas de Saint-Pol-Roux le défenseur d'une vie occulte de l'âme en dehors de ses cycles d'incarnation. Lu à un second degré, le dénigrement de l'incarnation marque la nécessité pour l'homme de prendre en considération la double appartenance qui en fait « son chef-d'œuvre incarné » (38). Si l'homme est capable d'appréhender de lui-même et en évitant le piège de la schizophrénie cette double appartenance, les poètes, « ces faiseurs de diamants avec les morbides fanges d'alentour », n'auront plus lieu d'être et l'humanité rentrera « dans le rang divin de l'universelle égalité », « le schisme ayant cessé » (Ibid.). Tant que l'humanité n'aura pas réussi à réunir les deux sphères de son champ d'action, il lui faudra des poètes pour lui démontrer sa grandeur.

4. La scène intérieure

« Délocalisation » et conquête de soi

La réflexion de Saint-Pol-Roux opère une superposition significative de l'espace théâtral et de l'espace intime, scène servant finalement de contenant, de périmètre, face à la dispersion du moi. Dans une dynamique analogue à celle des héros de conquête et dans une perspective formelle qui lie l'individu et l'espace, l'intériorité humaine est pensée en terme d'espace à reconquérir et à unifier dans la perception de l'instant. Cette perspective fait du lieu théâtral l'espace adéquat à l'appréhension de soi autant que la métaphore de l'espace à conquérir. Si, selon la définition de l'Art Magnifique, « la forme est le rayonnement de l'essence », la forme théâtrale se doit alors de rendre compte précisément de l'essence qu'elle cherche à représenter, c'est-à-dire celle de l'homme, « l'être [...] à travers l'orchestration de ses phénomènes »¹³⁵. Si « *chaque individu est une considérable patrie dépassant en étendue toutes les patries du globe réunies* »¹³⁶, si « les merveilles enfouies dans les ténèbres du monde couvent aussi dans

¹³⁵ Saint-Pol-Roux. « De l'art magnifique ». Art. cit., p. 10.

¹³⁶ Saint-Pol-Roux. *Les Personnages de l'individu*. Op. cit., p. 37. Souligné dans le texte.

l'homme, microcosme de chair »¹³⁷, si l'univers est un « grain de sable auprès de la grandiose basilique épanouie dans le cerveau même d'un enfant »¹³⁸, la réduction théâtrale permet d'en appréhender l'étendue et d'en représenter la puissance. L'humanité est le véritable terrain d'investigation, elle « demeure le *centre* où tout converge et d'où tout rayonne », et c'est à l'art d'explorer « les lointains, à proximité, sinon intérieurs »¹³⁹.

Le but du théâtre de Saint-Pol-Roux est donc bien la conquête de soi plus que la conquête du monde. La connaissance de soi passe par un processus de « délocalisation », qui rattache une nouvelle fois la question du lieu à celle de l'identité :

se délocaliser pour se localiser en mieux, chez soi, dans le pays neuf ressortissant à tout être, et proclamer notre vérité propre dans ce pays vierge où rien ne poussait, mais où notre levée fera croître une vie magnifique, vêtue de lignes et mue d'ondes adéquates, activée de notre substance et de notre âme, et peuplée d'Idées-les nôtres¹⁴⁰.

La métaphore spatiale est la traduction de cette nécessaire abstraction ou projection de soi. Elle renvoie, par la mention de « ce pays vierge où rien ne poussait », au principe utopique. L'espace théâtral apparaît comme le lieu d'implantation de cette délocalisation. Il s'agit véritablement de dévoiler à l'homme, enfermé dans la contingence, la vérité alternative de son essence.

Ce principe de délocalisation est mis en scène dans *L'Épilogue*. Nous avons vu que tous les personnages de l'action dramatique étaient suscités par les visions du Prince. Le page, lorsqu'il revient pour assister à la fin de son maître, ne voit aucun des « personnages de la grand'salle de [sa] pensée » (115). Dès que le Prince meurt, « incontinent [...] tous les personnages de [sa] vision [...] se sont évaporés » (117). Les projections des personnages proposent à Lorédan la mise à distance nécessaire pour appréhender l'unité de sa vie. Les pages de la mémoire sont là pour « traduire les hiéroglyphes » (70) dont Lorédan a perdu le sens. Le paysage qu'ils lui proposent dans un premier temps, encadré dans la fenêtre, permet cette prise de distance, au moment de la mort, et la mise en place d'un autre point de vue sur le moi, extérieur et capable de commenter l'intime, capable de « s'éloigner de soi et se juger en étranger » (78). La concentration que met en place la représentation permet d'enclencher le travail de

¹³⁷ Saint-Pol-Roux. « De l'art magnifique ». Art. cit., p. 13.

¹³⁸ Saint-Pol-Roux. *L'Épilogue des saisons humaines*. Op. cit., p. 68.

¹³⁹ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. cit., p. 13.

¹⁴⁰ Saint-Pol-Roux. « L'Idéoréalisme ». In: *De l'art magnifique, suivi de Réponses et de Petit traité de déshumanisme*. Limoges: Rougerie, 1978. [?]. P. 63-70. P. 70.

recomposition et d'appréhension de soi, le regard rétrospectif permettant, nous l'avons vu, d'atteindre à l'unité de l'être. La conquête de ce point de vue externe sur l'intériorité constitue un des enjeux majeurs de ce théâtre.

Le point de vue externe

La représentation de l'homme doit atteindre le niveau de « l'Incarnation, l'expression agissante et parlante d'une Idée ». En « réalisant un type éternel », l'homme se « grandira sous l'effort intérieur de cette force qu'il incarnera »¹⁴¹. Le but du théâtre est alors non de « livrer au spectateur des vérités partielles et des certitudes fragiles », mais d'exposer « une Vérité universelle, en qui chacun de nous pourra se reconnaître et prendre conscience de lui-même »¹⁴². Superposant exactement l'espace scénique et l'espace intime, Saint-Pol-Roux explore le lien le plus radical que le théâtre symboliste propose entre la représentation de l'individu et sa spatialisation dans les limites de la scène, et tend aux spectateurs un miroir intérieur, la possibilité de s'appréhender. A la différence de Dujardin, ce miroir interne est vierge de toute visée eschatologique et reste dans une perspective purement ontologique.

Dans *Le Théâtre de la pensée*, Joseph Danan glose Lacan de la manière suivante : « Le sujet est personne. Il est décomposé, morcelé. Et il se bloque, il est aspiré par l'image, à la fois trompeuse et réalisée de l'autre, ou aussi bien sa propre image spéculaire »¹⁴³. L'autre étant ici évacué de la scène, c'est bien un face-à-face intime qui se joue dans les pièces de Saint-Pol-Roux, face-à-face qui permet d'instaurer dans l'optique d'une représentation un face-à-face de l'homme avec lui-même, rejouant théâtralement, si l'on nous permet cet anachronisme, le stade du miroir, permettant à l'homme de se saisir de soi et de ses mécanismes, indépendamment de tout déterminisme du milieu.

L'Épilogue des saisons humaines s'achève sur la vision de « deux miroirs, jetés çà et là, [qui] mettent sur les dalles deux grands yeux de somnambules » (119). Si le monodrame est construit selon Jacques Goorma autour d'un « héros central » que la « théorie des miroirs » fait entrer dans la problématique du « Même qui se propage à travers les innombrables variations de son identité, il est bien comme nous l'avons vu

¹⁴¹ Saint-Pol-Roux. « Autour de la conférence de Camille Mauclair sur Maurice Maeterlinck ». *Le Mercure de France*. Mai-août 1892. P. 156-162. P. 160.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Danan. « La mise en scène du moi ». Op. cit., p. 23.

« l'espace initiatique d'une révélation », au sein duquel l'« identité [...] se reconnaît à travers la diversité de ses manifestations, voire de ses personnages, dans une émancipation progressive »¹⁴⁴. Si chaque individu n'est qu'une partie du « Seul-Homme », que toute réciprocité ne se résout qu'en un immense narcissisme, puisqu'« aimer signifie s'admirer dans les yeux du prochain », le collectif se résout par l'existence d'une individualité colossale : « une famille, une race, une nation, seraient [...] le résultat de la coquetterie d'un Seul qui se regarde en un prisme-plusieurs, et la guerre une simple collision de miroirs »¹⁴⁵. En représentant le même en face du même, Saint-Pol-Roux place le spectateur en position d'altérité par rapport à lui-même, tout en soulignant la relation d'identité entre le spectacle proposé et l'essence de l'homme.

Dans l'article « monodrame » du *Lexique du Drame contemporain*, le point de vue subjectif, intime, est défini comme ne pouvant « sans doute jamais l'être complètement »,

le théâtre étant le lieu où, si proche que l'on soit de l'intériorité, celle-ci se donne à appréhender, malgré tout et dans le même temps, de l'extérieur (à la différence du monologue intérieur romanesque), le lieu donc où la focalisation interne ne peut être totale – la seule psyché en laquelle tout finalement converge étant celle du spectateur¹⁴⁶.

La représentation de l'individu dans l'espace subjectif qu'est devenu la scène est dirigée vers le public, et le théâtre devient alors le ciel des idées dans lequel l'âme avertie du spectateur peut contempler sa propre image. Les monodrames offrent au spectateur une place pour le moins originale. En mettant en scène un « personnage divisé », qui rend compte de la perte d'unicité de l'homme, Saint-Pol-Roux propose au spectateur de se placer à la fois au-dedans et en-dehors de lui-même. Au-dedans puisque lui est proposé le spectacle de sa division intérieure et de son unité essentielle, en-dehors puisqu'il ne peut s'en rendre compte que s'il réussit à prendre du champ par rapport à lui-même. Le mécanisme utopique est encore une fois à l'œuvre ici. Mais le théâtre, au lieu de proposer une construction sociale à l'appréciation du spectateur et en regard de la société correspondante, retourne l'homme pour en montrer la mécanique interne, comme alternative essentielle à l'existence circonstancielle que mène le spectateur hors du théâtre. Le spectacle de l'intériorité permet de

¹⁴⁴ Jacques Goorma. « Postface ». In: *Le Tragique dans l'homme, Monodrames II*. Mortemart: Editions Rougeries, 1984. P. 129-147. P. 143-145.

¹⁴⁵ Saint-Pol-Roux. *L'Épilogue des saisons humaines*. Op. cit., p. 83.

¹⁴⁶ *Lexique du drame contemporain*. Op. cit., p. 125.

délivrer l'humanité jusqu'ici parquée dans les barrières de son insuffisance et de ses conventions, et la projeter ou la ramasser selon la nécessité d'analyse ou d'exploration, ce qui permettra au poète de traduire l'étendue des individualités par les ramifications émanant d'elles et par les attaches lui arrivant de tout et participant à tout, panthéisme sans lequel l'œuvre n'est que parcelle d'œuvre et le poème qu'un air de bravoure joué sur le suranné piston des vieilles habitudes !¹⁴⁷

La représentation de l'intériorité humaine s'inscrit dans une logique de libération propre à l'ensemble du théâtre symboliste et révélateur d'une perspective initiatique. En prenant conscience de l'unité de son être et de l'union de son individualité avec un collectif qui le dépasse, le héros anonyme de Saint-Pol-Roux, de la même manière que les archétypes de Schuré, Bois et Dujardin, offre au spectateur la possibilité de résorber l'état de scission entre lui-même, son âme ou son intériorité, le monde et les autres, pour atteindre la conscience de sa grandeur et de son unité.

C. « Les voix indistinctes de l'homme »

Et c'est ainsi que j'écoute, avec une attention et un recueillement de plus en plus profond, toutes les voix indistinctes de l'homme. Je me sens attiré, avant tout, par les gestes inconscients de l'être, qui passent leurs mains lumineuses à travers les créneaux de cette enceinte d'artifice où nous sommes enfermés. Je voudrais étudier tout ce qui est informulé dans une existence, tout ce qui n'a pas d'expression dans la mort ou dans la vie, tout ce qui cherche une voix dans un cœur¹⁴⁸.

En 1896, Maeterlinck publie « Le Réveil de l'âme », exprimant dans ces essais la nécessité d'explorer le domaine de l'âme humaine. Il publie la même année *Aglavaine et Sélysette* qui apparaît comme l'illustration théâtrale de son changement de perspective artistique et éthique. La complexité de sa pensée sur la question de l'âme est due à deux éléments, l'un biographique et l'autre terminologique.

Tous les commentateurs s'accordent à faire de sa rencontre avec Georgette Leblanc, en janvier 1895, un tournant majeur de sa vie. Sa conception de l'homme en est profondément modifiée et ses essais autant que son théâtre subissent une transformation, sinon radicale, du moins fort conséquente. Le personnage d'Aglavaine est inspiré de Georgette. Tous les personnages témoignent d'une sensibilité exacerbée aux manifestations de l'âme. Très bavarde, beaucoup moins marquée par l'omniprésence de la mort et les déambulations aveugles de l'humanité incarnée dans

¹⁴⁷ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. cit., p. 14.

¹⁴⁸ Maurice Maeterlinck. « Confession d'un poète ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. [1890]. P. 453-456. P. 456.

les personnages, cette pièce sert de prétexte à une dissertation sur l'âme, sur trame mélodramatique¹⁴⁹.

La complexité de la question de l'âme tient également à sa triple définition. L'ensemble des essais de Maeterlinck, sur la période 1890-1902, rend compte d'une fluctuation des termes et des concepts, dont la difficulté majeure réside dans la définition ambiguë de l'âme humaine : l'âme est le siège des forces inconscientes de l'homme, relevant du domaine de la psychologie, une entité collective, et ce que l'on pourrait appeler une certaine forme de surmoi que Maeterlinck nomme, à la suite de Novalis, le « moi transcendantal »¹⁵⁰. Ces deux dernières acceptions relèvent du domaine plus proprement spirituel. Loin d'être exclusives, ces trois définitions, par leur indifférenciation dans certains écrits, ne facilitent cependant pas l'étude de la question de l'âme chez Maeterlinck.

Cette question est abordée chez l'auteur belge de manière beaucoup plus optimiste que dans l'ensemble du mouvement symboliste. Maeterlinck estime « que le domaine de l'âme s'étend chaque jour davantage », et que « nous approchons d'une période spirituelle », qui n'est pas sans précédent dans l'humanité :

Il y a dans l'histoire un certain nombre de périodes analogues, où l'âme, obéissant à des lois inconnues, remonte, pour ainsi dire, à la surface de l'humanité et manifeste plus directement son existence et sa puissance. Cette existence et cette puissance se révèlent de mille manières inattendues et diverses. Il semble qu'en ces moments l'humanité ait été sur le point de soulever un peu le lourd fardeau de la matière. Il y règne une sorte de soulagement spirituel¹⁵¹.

Le retour de l'âme humaine sur la terre signe une forme de victoire sur la matière et sur le monde sensible. S'« il y a vraiment des siècles où l'âme se rendort et où personne ne s'en inquiète plus », en cette fin de siècle « elle fait de grands efforts », et « se manifeste partout de manière anormale, impérieuse et pressante »¹⁵². Le renouveau de l'occultisme, les « puissances occultes », l'émergence « du magnétisme, de la télépathie, de la lévitation, des propriétés insoupçonnées de la matière radiante et de mille autres phénomènes qui ébranlent les sciences officielles »¹⁵³, ne sont que la partie visible des

¹⁴⁹ Méléandre et Sélysette, mari et femme, accueillent dans leur château Aglavaine, veuve du frère de Sélysette. Méléandre et Aglavaine s'aiment, mais refusent d'écarter Sélysette au profit de cet amour irrépressible. Mais Sélysette meurt en tombant du haut de la tour du château, sans qu'on sache réellement si elle se suicide ou non.

¹⁵⁰ Maurice Maeterlinck. « Emerson ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. [1896]. P. 316-323. P. 316.

¹⁵¹ Maurice Maeterlinck. « Le réveil de l'âme ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. [1896]. P. 305-310. P. 305.

¹⁵² Id., p. 306.

¹⁵³ Id., p. 307.

« immenses efforts » que fait l'âme pour s'éveiller. Voici venu le temps de l'« affranchissement spirituel » de l'humanité, doté de toute la force d'un « ultimatum »¹⁵⁴. Le règne du « sublime positif »¹⁵⁵ touche à sa fin, pour laisser place à l'émergence d'un sublime, non pas subjectif, mais du sujet, que seuls le creux, l'absence et le silence expriment, en une dialectique qui joue avec les modalités de l'incarnation et de la suggestion.

1. L'ethos tragique et mystérieux de l'homme

« *Le tragique quotidien* » contre celui « *des grandes aventures* »¹⁵⁶

La condition humaine chez Maeterlinck est marquée du sceau du tragique, sans pour autant que ce tragique soit de l'ordre d'une confrontation avec le divin ou avec un ordre politique au sens large qui chercherait à étouffer sa singularité. Dieu existe chez Maeterlinck, sans qu'on sache bien de quel dieu il s'agit, quoique le titre de son recueil d'essais, *Le Trésor des Humbles*, nous évoque la religion chrétienne, religion de l'humilité par excellence. Cependant, nulle trace de sacrifice dans sa philosophie, nulle trace de péché originel ou de faute à effacer. Nulle idée prométhéenne de révolte face à un Dieu qui limiterait la divinité de l'homme. Cette nouvelle conception du tragique s'accompagne d'un triple rejet : du mythe, du héros et de la tragédie comme genre.

Aux références mythiques et héroïques, Maeterlinck préfère, comme Saint-Pol-Roux, soit les univers du conte et de la légende soit le quotidien. Nous ne revenons pas sur les sources des pièces de Maeterlinck qui ont donné lieu à de nombreuses études¹⁵⁷. Notons cependant que le recours au conte permet de s'inscrire contre la représentation réaliste au théâtre et d'opposer à cette représentation un univers sinon magique du moins fortement teinté de merveilleux et d'étrangeté, dans lequel les personnages sont

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Maurice Maeterlinck. « Le Tragique quotidien ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. [1896]. P. 487-494. P. 487.

¹⁵⁷ Voir à ce titre par exemple : Paul Gorceix. « De *La Princesse Maleine* à *La Princesse Isabelle*, essai sur le théâtre de Maeterlinck ». In: *Œuvres II, Théâtre I*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. P. 3-76. Également : Lucet. « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du 19ème siècle ». Op. cit., et notamment la première partie : « Féeries fin de siècle : merveilles et moralités », p. 30-192.

détachés de toute appartenance à un milieu naturaliste, tout en étant fortement liés à leur environnement, par l'indifférenciation qui règne dans ces formes entre l'homme et la nature. Ce n'est donc pas par le recours à un passé mythique que Maeterlinck abstrait ses personnages du réalisme, mais par le recours à un univers teinté du merveilleux populaire des contes de fées.

A côté de cet univers de légende, d'autres pièces mettent en scène un univers du quotidien, dans lequel les héros sont les figures d'une humble humanité : *Intérieur* et *L'Intruse* représentent un moment de vie familiale, lorsque la mort fait son entrée dans l'intimité et la confiance d'un foyer. Les protagonistes ne sont pas désignés autrement que par leur lien de parenté. *Les Aveugles* représente un groupe d'aveugles confrontés à la mort de leur guide et à la solitude. Rien, dans les personnages du moins, ne convoque un univers mythique peuplé de grandes figures héroïques. Même la figure de l'aveugle qui pourrait rappeler Œdipe ou Tirésias est éclatée en plusieurs personnages qui interdisent l'identification. Tout au plus pourrait-on voir dans les réminiscences shakespeariennes un clin d'œil aux figures héroïques qui constituaient le modèle antérieur, notamment dans *La Princesse Maleine*¹⁵⁸.

En refusant le mythe, Maeterlinck refuse également de retracer des destinées exceptionnelles. La sagesse humaine consiste justement à ne pas attendre après ces « événements étranges et merveilleux », « l'occasion d'un acte surhumain », tout simplement parce « qu'on existe dans tous les actes humains ». Les grands événements de la vie, l'amour, l'amitié et la mort, ne doivent pas apparaître « parés d'ornements imaginaires », « entourés de coïncidences et de présages prodigieux », ils doivent être accueillis par l'homme « dans leur simplicité et leur nudité réelles »¹⁵⁹. Maeterlinck rejette le modèle du conquérant, du révolutionnaire ou de la sainte, comme de « puérides illusions » :

On se convainc enfin qu'on peut trouver l'équivalent de l'héroïsme et de tout ce qui constitue au yeux des faibles, des inconscients et des inquiets, le sublime et l'exceptionnel, dans l'existence bravement et complètement acceptée. On ne se croit plus le fils unique et préféré de l'univers ; mais on augmente sa conscience, on éclaire son sourire et sa sérénité de tout ce qu'on enlève à son orgueil.

Quand nous sommes arrivés à ce point, les aventures miraculeuses d'une sainte Thérèse ou d'un Jean de la Croix, l'extase des mystiques, les incidents surnaturels des amours légendaires, l'étoile d'un Alexandre ou d'un Napoléon, nous paraissent de bien puérides illusions, comparés à la bonne et sainte loyauté

¹⁵⁸ Ainsi par exemple, le début de *La Princesse Maleine* rappelle fortement la scène des veilleurs dans *Hamlet*. La reine Anne rappelle les noires héroïnes de Shakespeare, et notamment lady Macbeth.

¹⁵⁹ Maurice Maeterlinck. « La Sagesse et la Destinée ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. [1898]. P. 195-207. P. 206.

d'une sagesse humaine et sincère, qui ne songe pas à s'élever au-dessus des hommes pour éprouver ce qu'ils n'éprouvent pas, mais sait trouver dans ce que tous éprouveront toujours, ce qui est nécessaire pour élargir le cœur et la pensée¹⁶⁰.

Point n'est besoin de sentiments exacerbés et surhumains, d'un sentiment d'élection ou d'un orgueil démesuré pour atteindre la grandeur. Pour lui, ces figures héroïques sont « des images abstraites, très grandes mais presque indistinctes », dans lesquelles « l'homme ne [se] reconnaît pas encore »¹⁶¹. Il n'y a rien de surhumain dans ces « somnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible »¹⁶² qui peuplent ses pièces, ni dans ces figures quotidiennes réunies autour d'une table, enveloppées du pressentiment de la mort. Le domaine de l'âme appartient à tous. L'âme est « le trésor des humbles ».

Le rejet du mythe s'accompagne enfin du rejet de la tragédie, dans laquelle Maeterlinck ne voit pas « l'atmosphère véritable de l'âme ». « L'atmosphère de divinité et de fatalité »¹⁶³ qui y règne ne permet pas l'expression de l'âme humaine. L'exacerbation des passions personnelles voile les liens cosmiques entre l'homme et l'univers. Ce qu'il sauve de la tragédie, c'est le fait qu'elle donne à voir « l'existence supérieure de l'homme »¹⁶⁴. Rejeter le genre de la tragédie ne signifie pas pour autant renoncer au tragique. Au « tragique des grandes aventures », qu'il définit comme « la lutte déterminée d'un être contre un être, [...] d'un désir contre un autre désir ou [...] l'éternel combat de la passion et du pouvoir »¹⁶⁵, il substitue le « tragique du quotidien », qui se déroule au sein de « l'humble et inévitable réalité quotidienne »¹⁶⁶, « bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable », qui rend compte de « ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre »¹⁶⁷ et d'angoissant dans le fait de mourir. La vie même permet l'exercice d'un héroïsme caractérisé par l'humilité de l'humain : « ce n'est pas en voulant être autre chose qu'un homme qu'on devient un homme véritable »¹⁶⁸.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Maeterlinck. « Emerson ». Art. cit., p. 316.

¹⁶² Maurice Maeterlinck. « Préface au Théâtre de 1901 ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'âme, poésie et essais*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. P. 495-503. P. 495.

¹⁶³ Maeterlinck. « Le Tragique quotidien ». Art. cit., p. 492.

¹⁶⁴ Id., p. 491.

¹⁶⁵ Id., p. 487.

¹⁶⁶ Maurice Maeterlinck. « La vie profonde ». In: *Œuvres I, Le réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. [1896]. P. 324-333. P. 324.

¹⁶⁷ Maeterlinck. « Le Tragique quotidien ». Art. cit., p. 487.

¹⁶⁸ Maeterlinck. « La Sagesse et la Destinée ». Art. cit., p. 206.

La fatalité associée à la condition tragique de l'homme n'est ni de l'ordre du politique, ni de l'ordre du religieux. Elle n'est plus externe mais « intérieure »¹⁶⁹, rejoignant la perspective de Saint-Pol-Roux. Le tragique est une caractéristique interne et essentielle à l'homme. Dans sa *Préface* au théâtre de 1901, Maeterlinck décrit ses personnages comme « en proie à des forces [...] inconnues », « d'énormes puissances, invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions, mais que l'esprit du drame suppose malveillantes »¹⁷⁰. Face à cela, « des destinées innocentes, mais involontairement ennemies, s'y nouent et s'y dénouent pour la ruine de tous », menées par des « jeux cruels et inflexibles que l'amour et la mort promènent parmi les vivants »¹⁷¹. Cette « sorte d'injustice sournoise »¹⁷² annule toute notion de faute et de châtement et interdit toute conception antique ou chrétienne de la tragédie, dans laquelle le héros est soumis à une fatalité que quelqu'un, par une faute initiale, a mise en marche. Dans ces forces inconnues,

[...] on y trouve l'idée du Dieu chrétien, mêlée à celle de la fatalité antique, refoulée dans la nuit impénétrable de la nature, et, de là, se plaisant à guetter, à déconcerter, à assombrir les projets, les pensées, les sentiments et l'humble félicité des hommes¹⁷³.

La nature de cet inconnu devient alors plus difficile à cerner, « depuis que nous n'admettons plus *a priori* l'intervention divine dans les actions humaines »¹⁷⁴. Aux deux images du Dieu chrétien et de la fatalité antique, Maeterlinck mêle « la nuit impénétrable de la nature », humaine ajouterions-nous, véritable vecteur du tragique. Le tragique de la condition humaine découle de deux caractéristiques essentielles de l'homme : sa nature mortelle et le mystère de son âme. Comme dans les dramaturgies de la psyché, l'essence de l'humanité est appréhendée par le moment de la mort et l'étude de l'intériorité humaine.

*La mort comme réponse « au problème de l'existence »*¹⁷⁵

¹⁶⁹ Paul Gorceix. « Introduction sur le théâtre ». In: *Œuvres I, Le réveil de l'âme, poésie et essais*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. P. 437-450. P. 440.

¹⁷⁰ Maeterlinck. « Préface au Théâtre de 1901 ». Art. cit., p. 496.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Id.

¹⁷⁴ Id., p. 502.

¹⁷⁵ Id., p. 496.

L'inconnu qui travaille les pièces de Maeterlinck « prend le plus souvent la forme de la mort, [dont] la présence infinie, ténébreuse, hypocritement active [...] remplit tous les interstices du poème »¹⁷⁶. Force aveugle, la mort est « assimilée à un destin inéluctable aussi bien qu'universel », « un *fatum*, nourrissant un sentiment tragique sans tragédie »¹⁷⁷. La mort, ce sont des bruits dans *L'Intruse*, une énorme reine dans *La Mort de Tintagiles*, une procession en marche dans *Intérieur*, un cadavre de prêtre et des pas dans la neige dans *Les Aveugles*. Mais plus qu'un personnage, c'est surtout une force capable d'envahir l'espace des vivants.

Dans *Intérieur*, la mort, ou plutôt le malheur, son avatar, se rapproche de plus en plus de l'espace familial jusqu'à s'y introduire, sans qu'il soit possible de l'arrêter :

[...] le malheur grandit depuis plus de deux heures. Ils ne peuvent l'empêcher de grandir ; et ceux-là qui l'apportent, ne peuvent plus l'arrêter... Il est leur maître aussi et il faut qu'ils le servent... Il a son but et il suit son chemin... Il est infatigable et il n'a qu'une idée.... Il faut qu'ils lui prêtent leurs forces. Ils sont tristes, mais ils viennent... Ils ont pitié, mais ils doivent avancer...¹⁷⁸ (512)

Le dispositif scénique particulier de la pièce scinde l'espace scénique en deux espaces, celui de la vie, espace immobile dans la maison, et celui de la mort, espace en mouvement qui vient envahir, malgré la clôture de la maison, l'espace de vie.

Dans *Les Aveugles*, la mort vient de tous côtés. Elle est au milieu des aveugles : « il y a quelque chose entre nous » (287) ; elle vient du ciel : « C'est au-dessus de nous » (299), « Quelque chose passe encore sous le ciel ! » (303), « cela vient d'en haut » (305) ; ce « bruit que [l'on] ne comprend pas » (321) finit par se résoudre en « bruit de pas très lent » (323) qui « s'arrêtent au milieu de nous » (325). Ce travail rend compte de l'impossible clôture de l'espace humain face à l'inéluctabilité de la mort. Le travail de la mort est ainsi envisagé en terme d'envahissement d'espace. La superposition de la question de l'espace et de la question de l'identité permet de faire de la représentation de la mort un véritable questionnement sur l'être. Comme dans les monodrames de Saint-Pol-Roux, c'est le moment de la mort qui permet le surgissement de ces questions.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Philippe Ivernel. « De Georg Lukacs à Peter Szondi et de Peter Szondi à Bertolt Brecht, aperçus théoriques ». In: *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*. Jean-Pierre Sarrazac (éd.). Louvain la Neuve: Etudes Théâtrales, Actes du colloque organisé à Paris du 10 au 12 décembre 1998, 1999. P. 98-110. P. 100.

¹⁷⁸ Maurice Maeterlinck. *Œuvres II, Théâtre I*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. *La Princesse Maleine* [1889]; *L'intruse* [1890]; *Les Aveugles* [1890]; *Les sept Princesses* [1891]; *Pelléas et Mélisande* [1892]; *Trois Petits Drames pour Marionnettes* [1894]; *Alladine et Palomides, Intérieur, La Mort de Tintagiles; Aglavaine et Sélysette* [1896]. Toutes les références de pages entre parenthèses viennent de cette édition.

Dans *Les Aveugles*, la question du lieu associée à l'identité est primordiale. L'action se passe dans une île, espace clos par excellence et lieu privilégié de la construction des utopies. « Au milieu » des aveugles, donc de la scène et symboliquement de l'île, en lieu et place du centre normatif et symbolique d'où partent les constructions utopiques, le prêtre, mort. Par trois fois, la question du lieu est posée, par le plus vieil aveugle d'abord : « Quelqu'un sait-il où nous sommes ? » (286) ; puis par le troisième aveugle né : « Il faudrait savoir où nous sommes ! » (296) ; enfin par la plus vieille aveugle : « Mon Dieu ! Mon Dieu ! dites-nous où nous sommes ! » (300). Lorsque le sixième aveugle déclare : « Je crois savoir où nous sommes » (Ibid.), il propose une explication proprement topographique qui, loin de mettre un terme à la conversation, la fait immédiatement rebondir sur la question de la provenance : « Quelqu'un sait-il par où nous sommes venus ? » ; puis de l'origine : « Quelqu'un de nous est-il né dans l'île ? », « vous savez bien que nous venons d'ailleurs », « de l'autre côté de la mer » (300-1). De cette discussion sur l'origine découle la question de l'identité, liée d'abord logiquement puis par contiguïté dans le dialogue à la question du lieu :

Nous ne nous sommes jamais vu les uns les autres. Nous nous interrogeons et nous nous répondons ; nous vivons ensemble, nous sommes toujours ensemble, mais nous ne savons pas ce que nous sommes ! [...] Nous n'avons jamais vu la maison où nous vivons, nous avons beau tâter les murs et les fenêtres ; nous ne savons pas où nous vivons !... (304)

L'aveuglement de l'homme est ici la marque de son ignorance de soi, des autres et du monde. L'enfant est « le seul qui puisse voir où nous sommes » (322). C'est lui qui fait le lien entre l'identité introuvable de l'homme et l'identité mystérieuse de la mort. L'arrivée de la mort appelle une dernière question, qui renvoie directement à la définition de l'homme : « Qui êtes-vous ? » (325).

Ainsi, la question de l'identité de l'homme et de la nature humaine se résout par un questionnement sur la nature de la mort, extériorisée pour les besoins de la scène en traces sensibles, mais dont le travail est tout intime. Si « Au problème de l'existence, il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement », « à peindre cette faiblesse immense et inutile, on se rapproche le plus de la vérité dernière et radicale de notre être »¹⁷⁹. Maeterlinck fait de la mort une « grande vérité immobile »¹⁸⁰, dont l'existence n'est pas à démontrer, mais dont l'essence est aussi mystérieuse que l'intériorité de

¹⁷⁹ Maeterlinck. « Préface au Théâtre de 1901 ». Art. cit., p. 496-497.

¹⁸⁰ Id., p. 497.

l'homme, puisqu'elle rend la vie humaine inutile et absurde par son inéluctabilité. Maeterlinck n'estime-t-il pas que le voisinage de la mort permet de reconquérir « une partie inconnue et nécessaire de notre être »¹⁸¹ ? L'auteur ne cherche pas par l'omniprésence de la mort à servir une esthétique morbide, mais bien à montrer la réalité de la condition humaine et la profondeur de sa relation avec la plus indépassable de ses fatalités. En associant intimement dans *Les Aveugles* la question du lieu, de la mort et de l'identité, Maeterlinck ouvre un questionnement sur l'espace théâtral comme lieu de révélation intime pour le spectateur, de la même manière que dans les drames de l'âme. La scène est le lieu de mort, regardée par les vivants inquiets.

*La « fatalité intérieure »*¹⁸²

Une main qui ne nous appartient pas, frappe ainsi, par moments, aux portes secrètes de l'instinct ; - on dirait bien souvent les portes du destin, tant elles sont voisines¹⁸³.

Voici l'autre inconnu qui régit le destin de l'homme, c'est son intériorité même, ici représentée par « l'instinct », qui pose au cœur même de l'homme une altérité radicale, une essentielle schizophrénie. Cette fatalité est totalement intériorisée par les personnages. Aglavaine expose par exemple, au seuil du malheur qui va se jouer entre les trois protagonistes, cette conception interne du tragique :

[...] et le bonheur ou le malheur qui va nous arriver se décide en nous-mêmes, en ce moment peut-être... Mais personne ne peut le connaître... [...] Et c'est pour cela que je pleure, et c'est pour cela que je t'embrasse ainsi, afin de nous rapprocher toutes deux, autant qu'on peut le faire, de ce qui se décide au fond de nous... (585)

Les âmes des hommes « décident simplement tout au fond [d'eux]-mêmes... » (605) sans qu'ils en sachent rien, et sans qu'il soit possible de faire rien contre. Nous trouvons la même illustration de cette force interne irrépessible dans l'amour¹⁸⁴ qui lie Maleine à Hjalmar, Pelléas à Mélisande, Alladine à Palomides, ou Aglavaine à Méléandre. Ainsi,

¹⁸¹ Maurice Maeterlinck. « L'étoile ». In: *Le Trésor des humbles*. Bruxelles: Labor, Espace Nord, 1998. [1896]. P. 113-122. P. 118.

¹⁸² Maeterlinck. « La Sagesse et la Destinée ». Art. cit., p. 198.

¹⁸³ Maurice Maeterlinck. « Menus Propos - Le théâtre ». In: *Œuvres I, Le réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. [1890]. P. 457-463. P. 457.

¹⁸⁴ Sentiment qui, rappelons-le, est mis sur le même plan que le travail de la mort dans les destinées humaines : dans son théâtre, « des destinées innocentes, mais involontairement ennemies, s'y nouent et s'y dénouent, pour la ruine de tous, sous les regards attristés des plus sages, qui prévoient l'avenir mais ne peuvent rien changer aux jeux cruels et inflexibles que l'amour et la mort promènent parmi les vivants ». Maeterlinck. « Préface au Théâtre de 1901 ». Art. cit., p. 496.

l'homme a tort d'appeler « destin tout ce qui [le] limite »¹⁸⁵ quand, indépendamment de la mort, il est entièrement mené par un déterminisme intérieur. Par delà les trois forces qui mènent notre âme, « hérédité, volonté, [et] destinée », « notre étoile »¹⁸⁶ prend en dernière instance les décisions sans que nous puissions rien y faire. L'existence de cette « fatalité aperçue ab intra » est la condition d'impossibilité de « cultiver un moi sur lequel nous n'avons presque aucune influence »¹⁸⁷. C'est bien « dans notre vie inconsciente, - énorme, inépuisable, insondable et divine, - qu'il faut chercher l'explication de nos chances heureuses ou contraires »¹⁸⁸. Ces « puissances en nous-mêmes qui semblent d'accord avec les aventures », ces « ennemies dans nos âmes » renvoient donc à des forces internes à l'homme qui s'apparentent aux forces de l'inconscient et, « à demi-mots », nous abreuvent de « conseils indécis et moqueurs »¹⁸⁹.

L'expression dramatique de l'intériorité mystérieuse de l'homme passe par son extériorisation sous forme symbolique dans le monde sensible, plus précisément dans les éléments, et non par le biais d'une esthétique allégorique. Cette symbolisation cosmique de l'intériorité humaine n'est pas anodine, elle témoigne de l'unité invisible des forces de la nature et des forces intérieures de l'homme. L'âme humaine trouve dans sa connexion avec des forces universelles supérieures et incontrôlables la première cause de sa radicale étrangeté. La relation entre « une âme en elle-même » et « une immensité qui n'est jamais inactive »¹⁹⁰ est une thématique récurrente non seulement dans le théâtre de Maeterlinck mais également dans l'ensemble du théâtre symboliste. Schuré et Villiers¹⁹¹, Claudel¹⁹² dans une certaine mesure, ont également placé l'individu au cœur de forces cosmiques réactives. Dans *La Princesse Maleine*, Maeterlinck reprend ce procédé pour donner à son drame une valeur qui dépasse les

¹⁸⁵ Maeterlinck. « L'étoile ». Art. cit., p. 122.

¹⁸⁶ Id., p. 119.

¹⁸⁷ Id., p. 117 et 119.

¹⁸⁸ Maurice Maeterlinck. « Le Temple enseveli (extraits) ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. [1902]. P. 208-210. P. 208.

¹⁸⁹ Maeterlinck. « L'étoile ». Art. cit., p. 117.

Comme dans le cas de Saint-Pol-Roux, et même si *Le Trésor des Humbles* peut être interprété comme un essai de « représentation topographique de la vie intérieure », il est difficile d'en faire un équivalent de la topique freudienne, alors pourtant que l'aspect aliénant de ces profondeurs transparait beaucoup plus que dans les monodrames. Tout au plus peut-on y voir un pressentiment. Voir : Maurice Maeterlinck. *Le Trésor des humbles*. Marc Rombaud et Alberte Spinette (éd.). Bruxelles: Labor, Espace Nord, 1998. Préface de Marc Rombaud et lecture d'Alberte Spinette. P. 168-170.

¹⁹⁰ Maeterlinck. « Le Tragique quotidien ». Art. cit., p. 487.

¹⁹¹ Voir par exemple la scène du duel entre le commandeur et Axël dans « le monde tragique », ponctuée de coups de tonnerres, ou encore la scène finale des *Enfants de Lucifer* qui se déroule pendant une tempête, annonçant l'apocalypse de la Cité et la rédemption par la destruction des héros.

¹⁹² Voir notamment les métaphores de l'arbre, de l'eau ou de la terre.

relations interhumaines qui se jouent¹⁹³. Ces procédés ont déjà été étudiés, notamment par Mireille Losco, qui a montré comment on passe d'un « espace abstrait à un espace doté d'une nature »¹⁹⁴. Les espaces des pièces de Maeterlinck deviennent certes « intensément vivants » parce qu'ils sont définis par un invisible omniprésent et tout puissant, mais également parce qu'ils sont connectés à l'âme humaine et en épousent les mouvements.

Si les mystères du ciel et de la terre sont incommensurables, « c'est surtout en nous-mêmes qu'il y a plus de choses que n'en peuvent contenir toutes les philosophies »¹⁹⁵. La figuration cosmique de l'âme humaine à l'aide d'un élément naturel souligne le mystère radical que constitue l'intériorité pour soi. Le paradigme de l'eau apparaît comme la métaphore de la mystérieuse profondeur de l'âme humaine. L'eau n'est plus ici le symbole d'un désir intérieur que la présence de Dieu ne comble jamais comme chez Claudel, mais la représentation de ces forces inconnues qui installent un Autre au cœur du Soi. Les eaux stagnantes et mortifères des souterrains symbolisent la profondeur de l'intériorité humaine ainsi que sa relation intime avec la mort. L'eau stagnante des souterrains et des réservoirs établit depuis les racines de l'inconscient la relation de l'homme et de la mort. Le « petit lac souterrain » auprès duquel Golaud emmène son frère Pelléas, environné d'une « odeur mortelle », « une odeur de mort », « une odeur de tombeau » (409-10), les « réservoirs d'eau douce du château » de Sélysette qui sont « un endroit dangereux » (583), « l'endroit de la fièvre » (584), les souterrains plein d'eau dans lesquels Alladine et Palomides sont enfermés par Ablamore, font peser sur les drames l'omniprésence latente de la mort, associée aux désirs inconscients des protagonistes. L'eau stagnante renvoie à chaque fois à la tentation du meurtre et opère dans les profondeurs souterraines un « travail caché qu'on ne soupçonne pas » (410), de la même manière que les forces inconscientes au cœur de l'homme.

¹⁹³ Les exemples les plus frappants se situent dans *La Princesse Maleine*. La pièce s'ouvre sur l'apparition d'une comète qui « a l'air de verser du sang sur le château » (84) et qui annonce « la mort des princesses », une « pluie d'étoiles » qui donne la sensation que « le ciel pleure sur ces fiançailles » (84), présageant « de grands malheurs ». « Le ciel devient noir, et la lune est étrangement rouge » (86), au moment même où la bataille éclate à l'intérieur du château. La scène du meurtre de Maleine est construite sur le même schéma, « l'orage augmente » lorsque la Reine Anne et le Roi entrent dans la chambre de la Princesse, « la grêle crépite subitement contre les fenêtres » lors de l'étranglement, et « une fenêtre s'ouvre violemment sous un coup de vent » à l'annonce de la mort de la Princesse (182-83). L'eau du ciel n'est pas rédemptrice pour le roi, pour qui « il faudrait toute l'eau du déluge pour [le] baptiser », mais se fait accusatrice : « Le ciel entier écrase de la grêle sur ma tête ! Le ciel entier écrase des éclairs sur ma tête ! » (186), tandis que la reine l'exhorte à se protéger sous peine de se « faire foudroyer » et « lapider ».

¹⁹⁴ Losco. « La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste ». Op. cit., p. 113-132.

¹⁹⁵ Maurice Maeterlinck. « Ruysbroeck l'Admirable ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. [1889]. P. 265-289.

Si l'âme est le siège d'une radicale étrangeté au cœur de l'être, la confrontation de deux âmes ne fait qu'ajouter à ce vertigineux inconnu. Golaud trouve Mélisande au bord d'une fontaine, métaphore de l'insondable nature de la jeune fille. On ne sait « ni son âge, ni qui elle est, ni d'où elle vient » (379). Les yeux de Mélisande sont comparés à « l'eau claire des montagnes » dans laquelle se baignent « les anges du ciel ». Malgré la limpidité de ce regard, Golaud est « moins loin des grands secrets de l'autre monde que du plus petit secret de ces yeux » (426). Lorsqu'Aglaïne regarde au fond des yeux de Sélissette, elle est renvoyée à la fois au mystère insondable de la jeune fille, mais également à son propre mystère :

On a beau soutenir que notre âme s'y montre, lorsqu'on regarde on dirait qu'elle fuit... Et quand je plonge ainsi avec toutes mes craintes, que je n'ose pas dire, dans l'eau pure de tes yeux, il semble que c'est eux qui m'interrogent [...] (612)

La représentation de l'intériorité humaine n'a d'autre but que de renvoyer le spectateur à son propre questionnement en un jeu de réflexion que l'eau est à la fois capable de représenter et de réfléchir à l'infini. Alain Ollivier ne s'y est pas trompé lorsqu'en 2004 il a choisi pour sa mise en scène de *Pelléas et Mélisande* à Saint-Denis, une scénographie aquatique. L'ensemble de la scène est submergé par une fine pellicule d'eau. Seule l'avant-scène est au sec. Les acteurs évoluent sur cette nappe liquide. Celle-ci décuple l'espace et donne à la cage de scène déjà très vaste la sensation de l'infini par le jeu des reflets. Elle donne également au spectateur la sensation que les acteurs évoluent au-dessus d'un vide vertigineux dont les petites planches de bois sur lesquelles ils jouent semblent bien peu les protéger. Le lieu scénique est ainsi posé sur les profondeurs abyssales et mortifères de l'être humain, qui, telles un ciel inversé, en prennent l'insondable mystère.

Cette représentation psychologique de l'âme, associée à l'intimité essentielle de l'homme avec la mort, condamne ce dernier à n'être que le jouet de fatalités intérieures. Mais en donnant à l'âme une troisième acception, Maeterlinck infléchit sensiblement la notion de « tragique essentiel » pour en faire la condition de possibilité d'un « dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée », capable de nous faire « suivre les pas hésitants et douloureux d'un être qui s'approche ou s'éloigne de sa vérité, de sa

beauté ou de son Dieu »¹⁹⁶ (101). L'âme devient alors le médium nécessaire pour accéder à des vérités de l'ordre du transcendantal.

2. « Le chant mystérieux du dieu qui est en l'homme »¹⁹⁷

De l'aliénation à la libération

Dans la *Préface* en 1901, Maeterlinck déplore le fait de s'être laissé aller dans son premier théâtre à un pessimisme qui ne laisse guère de chance à la nature humaine. Qualifiant la mort de « vérité qui ne mène à rien »¹⁹⁸, réfutant en 1898 l'existence de la « fatalité intérieure »¹⁹⁹, il cherche à sortir de l'impasse du désespoir et opère un spectaculaire retournement concernant la nature de « cet inconnu qui nous entoure » :

Chantons durant des siècles la vanité de vivre et la force invincible du néant et de la mort, nous ferons passer sous nos yeux des tristesses qui deviendront plus monotones à mesure qu'elles se rapprocheront davantage de la dernière vérité. Essayons au contraire de varier l'apparence de l'inconnu qui nous entoure et d'y découvrir une raison nouvelle de vivre et de persévérer, nous y gagnerons du moins d'alterner nos tristesses en les mêlant d'espoirs qui s'éteignent et se rallument²⁰⁰.

Il reprend et complète cette réflexion en 1902 dans *L'Évolution du mystère*²⁰¹, qui marque dans son titre même les transformations que subit sa pensée, dont *Aglavaine et Sélysette* est la conséquence. Dans cette pièce, Maeterlinck veut « écarter la mort » pour qu'elle cède « une part de sa puissance » à « l'amour, à la sagesse ou au bonheur »²⁰². Dès 1894, Ygraine se révolte dans *La Mort de Tintagiles* contre la fatalité de la mort, marchant sur les pas titanesques de Tête d'Or. Face à « cette puissance que l'on ne comprend pas » (527), Ygraine estime au début de la pièce « qu'il est temps qu'on se lève à la fin », refusant de vivre perpétuellement « à l'ombre de sa tour » (532), comme l'avaient fait les protagonistes d'*Intérieur*, de *L'Intruse* et des *Aveugles*. Si la porte contre laquelle Ygraine s'acharne pour sauver son frère reste close, c'est que Maeterlinck refuse de substituer à l'angoisse de la mort l'existence consolante mais

¹⁹⁶ Maurice Maeterlinck. « A propos d'Éléusis ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. [1894]. P. 474-478. P. 475.

¹⁹⁷ Maeterlinck. « Préface au Théâtre de 1901 ». Art. cit., p. 498.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Maeterlinck. « La Sagesse et la Destinée ». Art. Cit., p. 198.

²⁰⁰ Maeterlinck. « Préface au Théâtre de 1901 ». Art. cit., p. 498.

²⁰¹ Maurice Maeterlinck. « L'Évolution du mystère ». In: *Œuvres I, Le réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. [1902]. P. 504-534.

²⁰² Maeterlinck. « Préface au Théâtre de 1901 ». Art. cit., p. 503.

aléatoire d'une autre vie. La porte n'est jamais passage dans son univers, contrairement aux drames portés par une logique initiatique. Si l'homme n'était pas limité par la mort, il serait dieu. La mort n'est donc pas escamotable. Mais Maeterlinck préfère prendre un pari sur la vie plutôt que d'asséner perpétuellement l'inéluctabilité de la mort :

Oui, c'est une vérité et, si l'on veut, c'est la plus vaste et la plus certaine des vérités, que notre vie n'est rien, que l'effort que nous faisons est dérisoire, que notre existence, que l'existence de notre planète n'est qu'un accident misérable dans l'histoire des mondes ; mais c'est une vérité aussi que notre vie et notre planète sont pour nous les phénomènes les plus importants, et même les seuls importants dans l'histoire des mondes. Laquelle est la plus vraie ?²⁰³

Sans trancher la question, il estime néanmoins que la seconde vérité « nous touche actuellement, immédiatement et incontestablement ». Voilà pourquoi « nous aurions tort de la sacrifier ou de la subordonner à une vérité étrangère »²⁰⁴.

En se plaçant délibérément du côté de l'optimisme, Maeterlinck propose également une autre définition de l'âme. Le postulat de l'existence d'un « être qui est notre moi véritable, notre moi premier-né, immémorial, illimité, universel, et probablement immortel » qui « ne se connaît encore qu'imparfaitement »²⁰⁵, sauve l'homme du désespoir. Cette nouvelle vision de l'humanité lui ouvre les voies de la réforme intérieure, et fait de l'inconnu qui l'habite une promesse plus qu'un danger. Dans *Aglavaine et Sélysette*, sans parvenir tout à fait à se débarrasser du désespoir inhérent à la condition humaine, Maeterlinck part cependant à la recherche de « ce personnage sublime », qui « manque presque toujours »²⁰⁶ à l'art et à la vie. Il instaure ainsi au cœur de l'homme une divinité inconnue de lui-même, qu'il se doit de redécouvrir. A la fatale divinité que son inconscient représente, se superpose l'idée d'une intériorité aux potentialités infinies. « Le moi véritable » est « un être inconscient », désigné par « les noms d'instinct, d'âme, d'inconscient, de subconscient, de mouvements réflexes, d'intuition, de pressentiment, etc. »²⁰⁷. C'est surtout un être qui « sait tout et peut tout », parce qu'il est débarrassé des « deux murailles formidables et illusives »²⁰⁸ que sont l'espace et le temps, bornes de notre intelligence. L'homme est porteur de quelque chose qui n'arrive pas à sa conscience, mais qui cependant conditionne en grande partie ses rapports avec le moi et le monde, Ce moi primordial

²⁰³ Maeterlinck. « L'Évolution du mystère ». Art. cit., p. 511.

²⁰⁴ Id., p. 510.

²⁰⁵ Maeterlinck. « Le Temple enseveli (extraits) ». Art. cit., p. 208.

²⁰⁶ Maeterlinck. « Préface au Théâtre de 1901 ». Art. cit., p. 502.

²⁰⁷ Maeterlinck. « Le Temple enseveli (extraits) ». Art. cit., p. 208.

²⁰⁸ Ibid. Nous avons déjà rencontré cette image de la muraille comme borne à notre perception complète du monde dans *La Dame à la Faulx* de Saint-Pol-Roux. Voir quatrième chapitre de la deuxième partie.

relie l'homme au divin. Si « nous agissons déjà comme des dieux, [parce que] toute notre vie se passe au milieu des certitudes et d'infaillibilités infinies »²⁰⁹ grâce à la science, nous n'avons pas conscience de ce qui fait véritablement notre valeur. Au siècle des « Prométhée vainqueur » et de la science triomphante incarnée dans le progrès, l'homme est semblable à l'aveugle qui joue « avec des pierreries le long des routes », inconscient du trésor véritable qu'il recèle, happé par un mouvement centripète qui l'absorbe dans le monde sensible et fait des hommes « des dieux qui s'ignorent »²¹⁰. L'homme se limite lui-même, parce qu'il se limite au monde sensible auquel les dramaturgies de l'âme tentent de l'arracher.

L'homme se limite également par « timidité du divin ». Dans *Aglavaine et Sélysette*, Aglavaine ne cesse d'exprimer cette idée que Sélysette est plus belle qu'elle ne veut bien le montrer ou qu'elle ne le croit. Ainsi, en parlant de Méléandre : « tu avais peur de lui montrer que tu es belle... On ne sait pas pourquoi on a souvent cette crainte-là quand on aime... » (587) ; Sélysette est comparée à « une petite aveugle qui ne sait pas que ses deux mains sont pleines de bijoux et de perles », qui fait tout « à tâtons, dans son âme d'enfant » (603), inconscience qui pourrait bien faire la valeur même de ses actes. A l'acte I, Méléandre soupçonne « une âme bien plus profonde » (566) que celle que lui montre sa compagne. A l'acte II, Aglavaine veut montrer à Méléandre que Sélysette est « plus profonde et plus belle qu'il ne croit » (589). Par ses deux personnages féminins, Maeterlinck illustre l'idée que « l'homme est plus grand et plus profond que l'homme »²¹¹. Il met à jour cette « science de la grandeur humaine », « la plus étrange des sciences » parce que « nul d'entre les hommes ne l'ignore ; mais presque tous ne savent pas qu'ils la possèdent »²¹².

Puisqu'il est impossible de se connaître vraiment, et qu'il n'est peut-être même pas souhaitable d'ouvrir la « chambre de Barbe Bleue » de notre âme et d'explorer cette « *mare tenebrarum* où sévissent les étranges tempêtes de l'inarticulé et de l'inexprimable »²¹³, Maeterlinck choisit d'étudier ce « moi transcendantal »²¹⁴, dans sa relation avec l'extérieur et non dans une visée introspective, à l'aide de ce qu'il appelle une « psychologie transcendante qui s'occuperait des rapports directs qu'il y a d'âme à âme entre les hommes et la *sensibilité* ainsi que la *présence extraordinaire* de notre

²⁰⁹ Maeterlinck. « Emerson ». Art. cit., p. 317.

²¹⁰ Id., p. 318.

²¹¹ Id., p. 317.

²¹² Ibid.

²¹³ Maeterlinck. « Confession d'un poète ». Art. cit., p. 455.

²¹⁴ Maeterlinck. « Emerson ». Art. cit., p. 318.

âme »²¹⁵. L'âme est, « au centre de notre être, un arbre transparent dont toutes nos actions et toutes nos vertus ne sont que les fleurs et les feuilles éphémères »²¹⁶. A cet arbre intérieur qui relie l'homme au ciel et à la terre correspond l'arbre de l'âme collective, « une plante d'une unité parfaite, [dont] toutes les branches fleurissent en même temps »²¹⁷, convoquant la même image que Schuré. Si l'ensemble de l'âme humaine n'est pas dans une période de réveil, « il ne suffit pas qu'une grande âme isolée s'agite ça et là », car « elle ne pourra parler que des songes du sommeil »²¹⁸. La grande âme est « la fleur des multitudes »²¹⁹, son éveil doit correspondre, s'il veut être efficace, à un mouvement collectif et cosmique. Seul le « moi transcendantal », ou « être transcendantal », apparaît capable de « nous montre[r] du doigt nos relations avec l'univers »²²⁰, et de faire de l'homme autre chose qu'un périssable corps voué à la mort ou bien le jouet de forces malignes. Ainsi Maeterlinck inverse presque terme à terme la valence de l'inconnu au cœur de l'homme et de ses liens avec le cosmos.

La constitution de l'être moral

L'arbre intérieur de l'homme est soumis à une « morale mystérieuse »²²¹ qui échappe à la pensée de l'homme mais régit tous ses actes. Inconscients de sa force et de sa « beauté intérieure » que Maeterlinck exalte également sous le nom de « bonté

²¹⁵ Maeterlinck. « Le réveil de l'âme ». Art. cit., p. 308. Souligné dans le texte.

²¹⁶ Maurice Maeterlinck. « La morale mystique ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. [1896]. P. 311-315. P. 314.

²¹⁷ Maeterlinck. « Le réveil de l'âme ». Art. cit., p. 309.

Paul Gorceix donne du « moi transcendantal » une définition plus jungienne que freudienne, ce qui nous paraît effectivement davantage correspondre à la définition que Maeterlinck propose.

Voir Gorceix. « Introduction sur le théâtre ». Art. cit., p. 443.

Par contre, Maeterlinck ne se pose pas dans une perspective collective à la manière d'Edmond Picard, qui inclut dans le réveil de l'âme une thématique nationale en relation avec la fondation de la nation belge à la même époque. Voici ce qu'il en dit dans son article intitulé « l'âme belge » en 1897 :

« L'âme d'un peuple ! L'âme d'un petit peuple ! grande, peut-être, comme petite peut être l'âme d'un grand peuple ! La recherche, la découverte de cette chose essentiellement fluide, fuyante, cachée dans les mystérieuses cavernes des psychologies nationales, des psychologies humaines ; de cette chose cosmique lentement façonnée au cours des temps par les influences historiques, sortie de la race, malaxée par les événements, travaillée par les météorologies du climat et par les géologies, par les afflux et les violences des conquêtes, par la mimique des imitations, par les gestes impérieux des Illustres ! »

Cité in : Aron. *La Mémoire en jeu, une histoire du théâtre de langue française en Belgique*. Op. cit., p. 89-98.

L'âme possède indéniablement la même caractéristique cosmique chez Edmond Picard et chez Maeterlinck, mais ce dernier ne prend absolument pas en compte la problématique nationale ou culturelle, comme Schuré pourrait le faire.

²¹⁸ Maeterlinck. « Le réveil de l'âme ». Art. cit., p. 309.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Maeterlinck. « Emerson ». Art. cit., p. 316-318.

²²¹ Ibid.

invisible », les hommes sont « presque toujours les dupes d'[eux-mêmes] » et passent leur vie à « vivre en effigie »²²². L'accession à l'authenticité et à la cohésion de soi à soi, passe par la prise en compte de cette « bonté secrète », qui constitue la manifestation en nous des « dieux dont nous sommes nés » d'une part, mais aussi « le signe le plus pur de leur vie éternelle »²²³. La concordance de l'homme et de la divinité qui le constitue et l'environne augmente par contiguïté sa beauté : « nous sommes laids quand nous nous éloignons des dieux qui sont en nous ; et nous devenons beaux à mesure que nous les découvrons »²²⁴. L'utilisation des deux termes de bonté et de beauté permet de relier éthique et esthétique dans l'appréhension de l'intériorité de l'homme. Prométhée de son propre être moral, l'homme « a le pouvoir de sculpter d'après un modèle divin qu'il ne choisit pas, une grande personnalité morale, composée de parties égales et de lui et de l'idéal »²²⁵.

La sagesse permet de « rectifier tout ce qui n'atteint pas mortellement notre corps », voire de « s'introduire dans le domaine étroit des fatalités extérieures »²²⁶. Pour ce faire, il faut « accumuler en soi, un lourd, un patient trésor, pour que cette volonté trouve, au moment solennel, les forces nécessaires »²²⁷. L'acquisition de cette force se fait sous le signe d'un accès à la conscience, puisque « cette force n'est d'ailleurs pas autre chose qu'un sentiment de soi-même qui a su s'étendre au-delà des bornes de la conscience habituelle aux hommes »²²⁸. Ainsi « un être ne grandit que dans la mesure où il augmente sa conscience, et sa conscience augmente à mesure qu'il grandit »²²⁹. Toutes les premières pièces de Maeterlinck mettent en scène des « somnambules un peu sourds, arrachés à un songe pénible »²³⁰, qui n'ont pas conscience des forces qui les entourent et les dominent. Ce n'est qu'à partir d'*Aglavaine et Sélysette*, que le personnage s'arrache à cette inconscience. Le parcours dramatique de Sélysette s'exprime en terme de réveil. Aglavaine se demande « s'il est permis d'éveiller ceux qui dorment ; surtout quand le sommeil est innocent et doux », ce à quoi Sélysette répond par l'affirmative, avec l'argument suivant : avant la venue d'Aglavaine, Sélysette

²²² Maurice Maeterlinck. « Menus Propos ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. [1890-1891]. P. 185-194. P. 185.

²²³ Maurice Maeterlinck. « La bonté invisible ». In: *Le Trésor des humbles*. Bruxelles: Labor, Espace Nord, 1998. [1896]. P. 125-133. P. 125.

²²⁴ Maurice Maeterlinck. « La beauté intérieure ». In: *Le Trésor des humbles*. Bruxelles: Labor, Espace Nord, 1998. [1896]. P. 151-162. P. 157.

²²⁵ Maeterlinck. « La vie profonde ». Art. cit., p. 324.

²²⁶ Maeterlinck. « La Sagesse et la Destinée ». Art. cit., p. 198.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Id., p. 195.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Maeterlinck. « Préface au Théâtre de 1901 ». Art. cit., p. 495.

confesse qu'elle « n'étais[t] rien du tout », qu'elle ne « voyais[t] rien » semblable à « une petite aveugle » qui ne savait rien (616). Sélysette ne parvient à l'être véritable que par la prise de conscience de la grandeur d'âme dont elle est capable.

L'acquisition de cette sagesse supposerait la fin du tragique dans l'homme :

Il n'est guère possible d'imaginer qu'un événement tragique se développe entre des êtres qui ont fait sérieusement le tour de leur conscience, et les héros des grandes tragédies ont des âmes qu'ils n'interrogent jamais profondément²³¹.

La naissance du tragique est subordonnée à l'existence de personnages aveugles qui n'ont pas conscience de ce qui se joue autour d'eux et en eux. La condition tragique de l'homme n'est donc pas, contrairement à ce que l'on pouvait penser, fatale. Elle peut, sinon s'annuler tout à fait, du moins se réduire, par la mise en présence le plus souvent possible, de l'homme avec lui-même et de l'homme avec les autres, que l'exercice de la bonté facilite car elle est contagieuse : « Soyez bons dans les profondeurs et vous verrez que ceux qui vous entourent deviendront bons jusqu'aux mêmes profondeurs »²³². *Aglavaine et Sélysette* illustre bien cela, et montre comment, dans une certaine mesure, le spectacle de la bonté a pour but de propager cette philosophie de la bonté, dont le sourire de l'âme est la belle image :

Le visage de notre âme divine y sourit par moment par-dessus l'épaule de sa sœur, l'âme humaine, inclinée aux humbles besognes de la pensée ; et ce sourire, qui nous fait entrevoir en passant tout être qu'il y a par delà la pensée, importe seul dans les œuvres des hommes...²³³

C'est le spectacle de cette grandeur humaine que Maeterlinck veut représenter au théâtre.

3. L'incarnation théâtrale de l'ethos

Le discrédit du verbe

Le réveil de l'âme marque l'avènement d'un temps « où nos âmes s'apercevront sans l'intermédiaire de nos sens »²³⁴, hors de toute appréhension sensible mais également linguistique. Maeterlinck considère jusqu'à la fin de sa vie le verbe comme la

²³¹ Maeterlinck. « La Sagesse et la Destinée ». Art. cit., p. 197.

²³² Maeterlinck. « La bonté invisible ». Art. cit., p. 132.

²³³ Maeterlinck. « Emerson ». Art. cit., p. 317.

²³⁴ Maeterlinck. « Le réveil de l'âme ». Art. cit., p. 305.

plus grande infirmité de l'homme, puisque, comme dans Villiers, loin de réunir, il sépare l'homme de l'homme, l'homme de la réalité, et l'homme de la divinité :

Nous ne parlons qu'aux heures où nous ne vivons pas, dans les moments où nous ne voulons pas apercevoir nos frères et où nous nous sentons à une grande distance de la réalité. Et dès que nous parlons, quelque chose nous prévient que des portes divines se ferment quelque part. Aussi sommes-nous très avares du silence, et les plus imprudents d'entre nous ne se taisent pas avec le premier venu²³⁵.

Il n'est même pas question ici de tenter la réhabilitation d'un verbe corrompu par son usage comme chez Villiers ou Mallarmé, encore moins d'en faire l'expression lyrique de la valeur poétique d'un monde nouveau, meilleur et plus beau. Seul le silence est capable de véhiculer la vérité. Ce n'est pas un hasard si au chatolement du verbe villiérien s'oppose la simplicité formelle du verbe maeterlinckien²³⁶. Le langage est incapable de mettre en mots ni les trésors de l'âme humaine, ni l'authenticité des relations volontaires et involontaires entre les âmes. Il est trahison : « dès que nous exprimons quelque chose, nous le diminuons étrangement », parce qu'« il y a quelque chose d'imperméable entre nous-mêmes et notre âme »²³⁷. Extraite des profondeurs de l'être, actualisée par le langage, l'âme n'est rien de plus qu'une « goutte d'eau qui scintille au bout de nos doigts pâles », sans aucune ressemblance avec « la mer d'où elle sort ». Cette « goutte aux trésors merveilleux » n'est plus que « pierreries fausses et [...] morceaux de verre », sans pour autant que le trésor cesse de « briller invariablement au fond des ténèbres »²³⁸. Le langage a ce pouvoir corrosif que Villiers attribuait à la réalité par rapport aux trésors de l'intériorité humaine. Il corrompt l'idéal.

D'où la nécessité du silence pour atteindre une certaine forme d'authenticité, largement exprimée dans les pièces, autant par les points de suspension qui creusent le texte de non-dits, que de manière explicite dans les commentaires des personnages sur l'art de la taciturnité. Lorsqu'Aglavaine, Sélysette et Méléandre se retrouvent pour la première fois après la longue absence d'Aglavaine, « tout se tait », dans l'attente que « le silence parle », sans qu'il soit possible de rien exprimer :

²³⁵ Maurice Maeterlinck. « Le silence ». In: *Le Trésor des humbles*. Bruxelles: Labor, Espace Nord, 1998. [1896]. P. 15-23. P. 16.

²³⁶ Dans les deux cas cependant, le langage est troué, mais de manière différente. Chez Maeterlinck, c'est le silence, matérialisé par les points de suspension et les onomatopées, qui trahit l'incapacité du langage à dire précisément l'émotion ressentie. Chez Villiers, le langage est troué par sa mise en doute, typographiquement exprimée par les guillemets, les italiques, ce qui en permet la réhabilitation, pour peu qu'il soit proféré par un être de valeur. Le silence n'est pas absent de la dramaturgie villiérierne, mais il se loge au creux de la parole et non du langage, dans cet espace entre l'énoncé et l'énonciation. Voir Vibert. *Villiers l'inquiéteur*. Op. cit., et notamment le dernier chapitre.

²³⁷ Maeterlinck. « La morale mystique ». Art. cit., p. 311.

²³⁸ Ibid.

AGLAVAIN : Si l'on pouvait redire tout ce qu'il nous dit, ce ne serait plus le silence... Nous n'avons prononcé que des paroles à peu près inutiles, des paroles que tout le monde eût pu trouver, et cependant, ne sommes-nous pas tranquilles, et ne savons-nous pas que nous nous sommes dit des choses qui valent bien mieux que nos paroles ? Nous nous sommes dit les petits mots timides que disent les étrangers qui se rencontrent, et cependant, qui sait ce qui vient de se passer, entre nous trois ; [...] Mais ce que je sais, en tout cas, c'est que notre silence m'a prêté que j'allais aimer Sélysette comme une petite sœur... Il a crié cela, à travers toute mon âme, depuis le premier pas que j'ai fait dans cette salle ; et c'est la seule voix que j'aie bien entendue. (573)

La voix du silence est la voix de l'âme, ici circonscrite au domaine du ressenti. Elle est la seule capable de mettre à jour ce qui se trame réellement entre les êtres, révélateur invisible des liens qui les unissent malgré eux. C'est par ce dialogue silencieux que les âmes se parlent, « bien avant que [la] bouche s'ouvre » (575). Dans *Alladine et Palomides*, Ablamore tient un discours analogue à sa fille Astolaine :

Ce n'est pas ainsi que tu avais coutume de parler à ton père. [...] Tu sais bien que je n'ai pas compris ce que tu viens de dire et que les mots n'ont aucun sens quand les âmes ne sont pas à portée l'une de l'autre. Approche-toi davantage et ne me parle plus. Il y a un moment où les âmes se touchent et savent tout sans que l'on ait besoin de remuer les lèvres. (475)

L'existence d'« autre chose que le dialogue extérieurement nécessaire » apparaît comme la seule condition de possibilité à la fois de cet autre dialogue « qui semble superflu » mais qui est « le seul que l'âme écoute profondément »²³⁹ et de l'émergence du silence qui serait inaudible s'il n'était entouré de ces paroles. Le langage ne peut nous faire accéder au domaine de l'âme qu'en négatif. Il n'est pas la condition de l'apparition de la beauté, qui est « le seul langage de nos âmes »²⁴⁰. La dramaturgie de l'âme de Maeterlinck passe par une « dramaturgie du silence »²⁴¹, seule capable de mettre en relation les êtres et les choses, pour les connecter à cet inconnu devenu promesse.

La conception particulière du symbole découle directement à la fois de la conception de l'âme et de cette idée de mise en relation. Le symbole se différencie de l'allégorie en ce sens qu'il « a ses racines dans les ténèbres »²⁴², c'est-à-dire dans une région à la fois inaccessible et essentielle. Le symbole n'est efficace que s'il est en quelque sorte cautionné par des forces qui tiennent de l'universel. Il est le « relais du

²³⁹ Maeterlinck. « Le Tragique quotidien ». Art. cit., p. 492.

²⁴⁰ Maeterlinck. « La beauté intérieure ». Art. cit., p. 153.

²⁴¹ Nous ne nous lancerons pas ici dans une étude maintes fois menée de cette « dramaturgie du silence » chère à Maeterlinck. Nous renvoyons pour se faire aux introductions des œuvres complètes, ainsi qu'à l'étude d'Arnaud Rykner. Arnaud Rykner. « Vers un autre théâtre ». In: *L'Envers du théâtre (dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck)*. Paris: Corti, 1996. P. 253-329.

²⁴² Maeterlinck. « Menus Propos ». Art. cit., p. 190.

subjectif à l'objectif »²⁴³ comme l'âme est le relais de l'individuel à l'universel. Il est, pour le sujet, le moyen le plus juste d'appréhender le monde. Il est la traduction esthétique du sujet éthique et de ses capacités. Le symbole équivaut en art à ce « moi transcendantal » que l'homme n'aperçoit que rarement, comme « un reflet d'étoile dans l'ébullition des vagues sombres »²⁴⁴ de son inconscient. Placé du côté de la Raison plus que de l'Intelligence²⁴⁵, le symbole n'est pas tant de l'ordre de la rationalité que de la mise en relation, la connexion intuitive et non réfléchie des êtres et des choses et des êtres entre eux, le vecteur de la mise en présence, seule capable de créer du sens. Lorsque Maeterlinck définit le héros, c'est par cette capacité à accéder à une « vie supérieure dans l'humble et inévitable réalité quotidienne », mais aussi par la possibilité de mettre en rapport l'homme et le divin :

Ce qui nous distingue les uns des autres, ce sont les rapports que nous avons avec l'infini. Le héros n'est plus grand que le misérable qui marche à ses côtés, que parce qu'à un certain moment de son existence il a eu une conscience plus vive de l'un de ces rapports²⁴⁶.

La figuration esthétique de cette capacité nouvelle passe par l'élaboration d'un autre type d'incarnation scénique, qui fait du personnage, puis de « l'acteur », le vecteur du spectacle de cette mise en relation, tout en se heurtant au problème de l'incarnation, qui tire invariablement le symbole vers l'allégorie.

« *Le personnage sublime* »

Les grands moments de l'art sont les moments pendant lesquels « l'humanité s'est mise en présence d'elle-même, comme un homme en présence d'un ange »²⁴⁷. L'humanité se doit de « se mettre le plus souvent possible en présence d'elle-même, pour savoir ce qu'elle est »²⁴⁸. D'où la nécessité de l'art théâtral, qui rend possible cette mise en présence et permet au spectateur d'atteindre la conscience de sa condition, mais également de son infini potentiel. Par le spectacle de la mort et du travail de l'inconscient, il ouvre à l'homme le chemin de la compréhension intime, sans pour autant proposer véritablement de modèle.

²⁴³ Gorceix. « Introduction sur le théâtre ». Art. cit., p. 448.

²⁴⁴ Maeterlinck. « Confession d'un poète ». Art. cit., p. 455.

²⁴⁵ Maeterlinck. « Menus Propos - Le théâtre ». Art. cit., p. 190.

²⁴⁶ Maeterlinck. « La vie profonde ». Art. cit., p. 324.

²⁴⁷ Maurice Maeterlinck. « Novalis ». In: *Œuvres I, Le réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Editions Complexe, 1999. [1895]. P. 290-298. P. 295.

²⁴⁸ Ibid.

Aux héros surhumains, dont l'abstraction et l'universalisme passent par le recours au mythe ou l'exaltation de leur pouvoir créateur, Maeterlinck oppose des héros désincarnés, tirant vers de plus en plus vers l'abstraction. Il laisse en lieu et place du héros un creux. Lorsque Paul Gorceix dit que l'art de Maeterlinck constitue en quelque sorte un des symptômes du « vide idéaliste » et que « l'art va le combler »²⁴⁹, il omet l'idée que l'auteur préfère laisser, tant qu'il n'a pas trouvé de solution satisfaisante, un vide à la place de ses anciennes croyances. Dans *L'Évolution du mystère*, Maeterlinck exprime clairement ses changements de perspective à l'égard de la vie et de l'art. Sans rejeter tout ce qu'il avait mis à jour dans son premier théâtre, l'existence de ces deux inconnus, la mort et l'inconscient, la limitation de l'homme, le caractère angoissant de l'existence humaine, il préfère néanmoins se tourner vers la vie. Comble-t-il par d'autres vérités plus positives les mystères anxiogènes qu'il avait révélés ? Non. Il préfère « préparer des demeures pour les vérités qui viendront, maintenir en bon état les forces qui devront servir, faire en soi de l'espace »²⁵⁰. La mort, la présence du néant au cœur de l'homme sont des vérités qualifiées d'« immobiles ». Face à elles, Maeterlinck préfère s'en tenir à ces « vérités négatives »²⁵¹, place laissée vacante au cœur de l'homme pour un nouvel état qu'il ne peut encore atteindre. La difficulté de relier éthique et esthétique, pour un auteur qui refuse de « sacrifier [la] beauté [du poème] à un enseignement moral »²⁵², a pour conséquence l'impossible constitution d'une figure héroïque²⁵³. De la même manière que Maeterlinck n'a pas encore trouvé les vérités positives qui permettraient de combler ses nouvelles interrogations sur l'homme, la place du héros reste vacante, dans l'art et dans la vie. Ce « personnage sublime », ce « troisième personnage » sur lequel les critiques ont tellement glosé, n'existe pas encore. C'est pourquoi il ne peut pas apparaître dans les pièces qui nous occupent.

Reviendra-t-il ? Sortira-t-il d'une conception nouvelle et expérimentale de la justice ou de l'indifférence de la nature d'une de ces énormes lois générales de la matière ou de l'esprit que nous commençons à peine d'entrevoir ? En tout cas, gardons-lui sa place. Acceptons s'il le faut, que rien ne la vienne occuper pendant le temps qu'il faut à se dégager des ténèbres, *mais n'y installons plus de fantômes. Son attente, et son siège vide dans la vie, ont par eux-mêmes une signification plus*

²⁴⁹ Gorceix. « Introduction sur le théâtre ». Art. cit., p. 441.

²⁵⁰ Maeterlinck. « L'Évolution du mystère ». Art. cit., p. 508.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Maeterlinck. « Préface au Théâtre de 1901 ». Art. cit., p. 498.

²⁵³ Cette difficulté transparait dans *Aglavaine et Sélysette*, pièce difficilement jouable parce que trop bavarde, et trop pleine de considérations, par ailleurs fort éclairantes, sur la question de l'âme et des relations humaines.

*grande que tout ce que nous pourrions asseoir sur le trône que notre patience lui réserve*²⁵⁴.

A cette place vide en attente du personnage capable d'incarner la grandeur humaine, correspond une conception particulière de l'acteur, figure qui touche de près le problème de l'incarnation.

Pour Maeterlinck, l'art, est « détour », « hypocrisie de l'infini », « le masque provisoire sous lequel nous intrigue l'inconnu sans visage »²⁵⁵. Si le poème offre la possibilité de « nous arracher au pouvoir de nos sens et faire prédominer le passé et l'avenir » sur le présent²⁵⁶, « [...] la représentation vient le contredire », faisant disparaître « la densité mystique de l'œuvre d'art »²⁵⁷. Il est donc impossible à l'acteur vivant, l'homme, d'être le support du poème, car il « n'agit que sur nos sens et n'existe que pour autant qu'il puisse effacer cette prédominance du passé et de l'avenir par l'envahissement du moment où il parle »²⁵⁸. Il apparaît alors pour Maeterlinck que l'image scénique est « impuissante à nous arracher au présent »²⁵⁹, entendu ici dans le sens de contemporain. A cause de l'acteur, le spectateur ne peut pas s'abstraire de ses contingences. L'identité de l'acteur empêche tout accès à l'identité du personnage représenté. L'incarnation scénique est vécue par Maeterlinck en terme de mensonge, alors même qu'il ne cherche qu'à faire accéder les spectateurs à une vérité encore inconnue :

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 écartier l'usurpateur de nos rêves. [...] Je me souviens de cette mort. Hamlet entra. Un seul de ses regards me montra qu'il n'était pas Hamlet. Il *n'y était pas* pour moi. Il n'était pas même une apparence. Il allait dire ce qu'il ne pensait pas. Il allait s'agiter tout un soir dans le mensonge. Je voyais clairement qu'il avait ses formidables destinées, ses destinées à lui, et celles qu'il voulait représenter en ce moment m'étaient indiciblement indifférentes à côté des siennes²⁶⁰.

De la conception sublime de l'homme ordinaire découle cette dichotomie essentielle. L'homme étant un chef-d'œuvre en soi, il ne peut incarner autre chose que lui-même. D'où l'impossibilité d'un art de l'acteur chez Maeterlinck.

²⁵⁴ Maeterlinck. « Préface au Théâtre de 1901 ». Art. cit., p. 502. C'est moi qui souligne.

²⁵⁵ Maeterlinck. « Menus Propos ». Art. cit., p. 457.

²⁵⁶ Id., p. 461. Maeterlinck rejoint ici les dramaturgies de l'âme de Schuré, Bois et Dujardin, et s'éloigne de la conception de Saint-Pol-Roux.

²⁵⁷ Id., p. 457-458.

²⁵⁸ Id., p. 461.

²⁵⁹ Id., p. 462.

²⁶⁰ Id., p. 458.

Dans cette perspective, il n'y a d'autre solution que d'« écarter entièrement l'être vivant de la scène » puisque « lorsque l'homme entre dans un poème, l'immense poème de sa présence éteint tout autour de lui »²⁶¹. L'acteur apparaît au regard du spectateur comme « un usurpateur »²⁶², le personnage disparaît littéralement derrière l'homme. Ainsi, la seule présence de l'homme / acteur interdit la possibilité de mettre le spectateur en présence d'une vérité humaine qui dépasse la perception. Contrairement aux dramaturgies de la psyché, ce n'est pas par l'incarnation scénique de l'âme en des figures archétypales qu'il parvient à cette désincarnation, mais par le choix d'un vecteur / acteur parfaitement désincarné. Il est impossible de représenter un chef d'œuvre « à l'aide d'éléments accidentels et humains »²⁶³.

Après un détour par « l'emploi de la sculpture », Maeterlinck envisage de remplacer l'acteur par « une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie », ceci afin d'« écarter entièrement l'être vivant de la scène »²⁶⁴. Il rappelle également que l'usage antique des masques permettait d'« atténuer la présence de l'homme et [...] soulager le symbole »²⁶⁵. Le grand problème de la figure de l'acteur est qu'elle inverse le mouvement naturel de l'œuvre d'art, qui devrait être centripète, et rayonner depuis la scène vers les spectateurs. Or, l'acteur engendre inévitablement un « extraordinaire phénomène de polarisation »²⁶⁶. D'où cette rêverie extraordinaire sur la marionnette et ses attributs qui apparaît véritablement comme le cœur de la réflexion maeterlinckienne sur l'incarnation théâtrale de l'âme. « Etres sans destinées », l'identité des marionnettes « ne viendrait plus effacer celle du héros »²⁶⁷. Ainsi, les forces intérieures et incontrôlables de l'homme ne pourraient interférer ni avec l'âme héroïque, ni avec l'âme du poète : « il est possible alors, que l'âme du poète ou du héros, ne se refuse plus

²⁶¹ Id., p. 462.

²⁶² Id., p. 458.

²⁶³ Id., p. 461.

²⁶⁴ Id., p. 462.

La mise en scène de Denis Marleau des *Aveugles* en 2002, composée uniquement des douze têtes des aveugles sans corps en hologrammes, apparaît comme une réalisation extrêmement fidèle de cette orientation du théâtre de Maeterlinck et de sa conception de l'art. L'effet angoissant de cette mise en scène traduit la notion d'effroi que Maeterlinck développe dans la suite de sa réflexion sur la marionnette.

²⁶⁵ Id., p. 461.

²⁶⁶ Ibid. Par rapport aux développements de la préface de *La Dame à la Faulx*, la métaphore optique est parfaitement inversée chez Maeterlinck. Pour Saint-Pol-Roux, le phénomène de « polarisation » engendré par la présence de l'acteur est nécessaire à l'incarnation de l'idée synthétique, alors que chez Maeterlinck, ce même phénomène de polarisation éteint le rayonnement du chef-d'œuvre : « On ne voit plus la divergence des rayons [qui émanent de l'œuvre], mais leur convergence ».

²⁶⁷ Id., p. 463.

à descendre, un moment, en un être, dont une âme jalouse ne vient pas lui défendre l'entrée »²⁶⁸.

La marionnette, « qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie », fait appel « à des puissances extraordinaires », qui pour lui seraient de « la même nature que celles auxquelles le poème fait appel ». Sans réussir à définir précisément la cause de l'effroi engendré par la présence / absence de ces êtres de cire²⁶⁹, il affirme cependant que « l'atmosphère de terreur où ils se meuvent est l'atmosphère même du poème ». Le remplacement de l'acteur par la marionnette donne l'impression que « ce sont des morts qui semblent nous parler, par conséquent, d'augustes voix »²⁷⁰. Ainsi, la marionnette s'érige en symbole de toutes les puissances extraordinaires qui environnent et déterminent l'homme, sans y être soumise. Puissances qui s'apparentent également à celles mises en œuvre dans le poème. Elle en est le signe en négatif puisqu'elle est parfaitement dépourvue du mystère qui environne tout homme. La marionnette, par ce vide transcendantal et essentiel, figure en négatif, en creux, ce que l'homme n'arrive pas à percevoir dans la vie courante, mais perçoit sur la scène par son absence même. A la dramaturgie du silence correspond une dramaturgie de l'absence, incarnée dans la marionnette, dont la carcasse vide signale par le manque ce qui fait la grandeur de l'homme mais qu'il ne voit pas. La marionnette est l'incarnation de l'état de l'homme qui n'a pas conscience de la valeur du mystère qui l'entoure et de la grandeur de sa nature. Elle est caractérisée par la vacuité, l'effroi et l'arrachement, alors que la grandeur de l'âme humaine est représentée chez Maeterlinck par la grandeur morale, la plénitude divine et le lien retrouvé entre soi et les autres²⁷¹.

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ « Il nous semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie fasse appel à des puissances extraordinaires. Et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel. L'effroi qu'inspirent ces êtres, semblables à nous, mais visiblement pourvus d'une âme morte, vient-il de ce qu'ils sont absolument privés de mystère ? Vient-il de ce qu'ils n'ont pas d'éternité autour d'eux ? Est-ce que l'effroi, né précisément de la privation de l'effroi qu'il y a autour de tout être vivant, est si inévitable et si inhabituel, que sa suppression nous épouvante, comme nous épouvanterait un homme sans ombre ou une armée sans armes ? Est-ce l'allure de nos vêtements ordinaires sur des corps sans destinées ? Sommes-nous terrifiés par des gestes et les paroles d'un être pareil à nous, parce que nous savons que ces gestes et ces paroles, par une exception monstrueuse, ne retentissent nulle part et n'indiquent le choix d'aucune éternité ? Est-ce parce qu'ils ne peuvent pas mourir ? »

²⁷⁰ Maeterlinck. « Menus Propos ». Art. cit., p. 463.

²⁷¹ On ne peut évoquer les considérations de Maeterlinck sur la marionnette sans renvoyer aux travaux d'Edward Gordon Craig sur la « surmarionnette », quinze ans après. Voir : Edward Gordon Craig. *De l'Art du théâtre*. Paris: Circé, Penser le théâtre, 1999. [1911]. Et notamment : « l'acteur et la surmarionnette » :

Comme pour Maeterlinck, « le jeu de l'acteur ne constitue pas [pour Craig] un Art. Et c'est à tort qu'on donne à l'acteur le nom d'artiste. Car tout ce qui est accidentel est contraire à l'art » (55). Par contre, la conception de la marionnette est sensiblement différente. Pour le dramaturge anglais, « la super-

En haussant l'homme au rang de chef-d'œuvre de la création, devant lequel n'importe quelle œuvre d'art « se retire à mesure qu'[il] s'avance », Maeterlinck fait sortir le sublime du domaine de l'art : « Nous vivons tous dans le sublime », parce qu' « il n'y a pas d'autre lieu dans la vie »²⁷². Faute d'« attention et [de] recueillement », l'homme ne peut devenir le chef-d'œuvre qu'il est en réalité, comme dans la réflexion de Saint-Pol-Roux. Maeterlinck et Saint-Pol-Roux rejoignent, au terme de leur réflexion sur l'humain, les conclusions de Nietzsche à propos de l'art dionysiaque :

L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : pour la satisfaction suprême de l'Un originel, la puissance artistique de la nature entière se manifeste ici sous les frissons de l'ivresse²⁷³.

Les dramaturgies de l'âme donnent à l'homme le spectacle de lui-même, afin qu'il s'y reconnaisse en grandeur.

Toutes les dramaturgies de l'âme pensent la relation de l'homme à son intériorité en terme de séparation, d'éclatement ou d'inconscience, qu'il s'agit de résorber. Elles posent toutes la nécessité de retrouver une unité perdue, entre l'âme et le corps, entre les différentes instances du moi, entre les individus, débouchant à chaque fois sur la mise en relation de l'espace mental et de l'espace théâtral. Représenter le drame intérieur de l'homme, qu'il soit en prise avec sa double nature corporelle et spirituelle, enfermé dans ses contradictions intimes ou habité d'un inconnu qui le dépasse n'a d'autre but que de provoquer chez le spectateur une prise de conscience de la nature de son essence. Pensée en terme de parcours initiatique dans les drames syncrétiques de Bois, Schuré et Dujardin, en terme de réappropriation de soi dans les cas de Saint-Pol-Roux et de Maeterlinck, la représentation de l'intériorité sert un dessein ontologique qui vise à la transformation du spectateur, dans le sens d'une prise de conscience de sa véritable nature, au-delà de son identité sociale et des liens qui l'unissent aux autres hommes, hors de tout contexte politique ou national. Cette véritable nature apparaît à chaque fois d'essence supérieure, allant même jusqu'à faire de l'homme le chef-d'œuvre de la création, qui, s'il arrivait à la pleine conscience de sa grandeur, n'aurait plus besoin de

marionnette, c'est le comédien avec le feu en plus, et l'égoïsme en moins ; avec le feu sacré, le feu des dieux et celui des diables, mais sans la fumée et sans la vapeur qu'y mettent les mortels ». La marionnette entre ici en connexion avec le sacré, elle est « la descendante des antiques idoles de pierre des temples. Elle est l'image dégénérée d'un dieu » (72). Contrairement à Maeterlinck, la marionnette de Craig fait signe vers un au-delà, alors que Maeterlinck cherche par la vacuité de l'enveloppe à en signaler l'absence, afin de mieux en faire ressentir le manque.

²⁷² Maeterlinck. « Menus Propos ». Art. cit., p. 461.

²⁷³ Nietzsche. *La Naissance de la tragédie*. Op. cit., p. 38.

la médiation de l'art. Mais ces temps de lucidité supérieure ne sont pas encore venus, et il incombe encore au sujet artiste de guider la conscience imparfaite de l'humanité.

Chapitre II : La médiation du sujet

Introduction : de l'épique au subjectif

Parce que le spectateur ordinaire n'est pas prêt à recevoir les vérités révélées par le théâtre symboliste, certains auteurs incluent dans leurs drames la présence d'un regard médiateur, qui se ferait le relais et le commentateur de l'action représentée. Ce médiateur apparaît comme la représentation scénique du caractère subjectif de la vision symboliste tout autant que de son caractère éminemment fictif. En introduisant la médiation d'un regard singulier entre la scène et la salle, les dramaturges orientent la réception et désignent explicitement le spectacle proposé comme une vision. Cette parole de l'entre-deux offre du même coup une représentation supplémentaire de l'action qui se joue sur la scène, par l'adoption d'un point de vue qui n'est ni celui du spectateur, ni celui des autres protagonistes.

C'est la présence de ce regard singulier qui illustre pour Jean-Pierre Sarrazac la crise du drame :

un personnage (une figure, plutôt) – qui est à ce point significatif ou symptomatique de la forme de la crise dramatique qu'il pourrait résumer à lui seul : l'intrusion dans la forme dramatique d'un regard, d'un regard étranger ; l'entrée en scène – ou à la marge, à la cantonade – de ce que Peter Szondi a baptisé *sujet épique*²⁷⁴.

La scène se dote ainsi d'un spectateur, symbolisé par sa fonction de regardant, à l'intérieur même de la fiction dramatique. Jean-Pierre Sarrazac fait de ce regard singulier la représentation d'un point de vue radicalement étranger à l'univers de l'intrigue. Il le définit de deux manières : soit l'étranger est étranger dans le drame, soit il est étranger au drame. S'il est étranger dans le drame, le thématique l'emporte sur le formel, et l'étranger tient le rôle de Deus ex machina inaugural qui met le drame en mouvement, par sa présence et son regard sur le microcosme de la fiction. Il peut par la suite devenir un agent ou un obstacle à la fiction²⁷⁵. S'il est étranger au drame, dans ce cas le formel l'emporte. L'observateur s'avoue observateur²⁷⁶. Dans les deux cas, l'étranger s'inscrit dans un espace intermédiaire entre la scène et la salle, entre

²⁷⁴ Sarrazac. « Au carrefour, l'étranger ». Art. cit., p. 52.

²⁷⁵ Dans notre corpus, c'est le cas de Pierre de Craon dans la seconde version de *La Jeune Fille Violaine*, de Phosphoros dans *Les Enfants de Lucifer*, ou encore de l'étranger dans *Intérieur*.

²⁷⁶ C'est le cas de tous les prologues qui ouvrent les pièces, celui des *Cuirs de Bœuf* et celui de *La Fin d'Antonia*. C'est également le cas du personnage choral, seul ou multiple, que l'on retrouve par exemple dans *Les Noces de Sathan* avec Hermès en Coryphée, ou dans *La Légende d'Antonia*.

« l'inscription dans le milieu et la distance visionnaire »²⁷⁷, c'est-à-dire entre naturalisme et symbolisme, dont la parole épique pourrait bien tenter la réconciliation.

Plutôt que d'étudier ce regard singulier par le biais de la figure de l'étranger, nous y verrions volontiers la marque de la présence d'un regard subjectif qui traduirait dans un premier temps la nécessité de mettre la vision proposée à distance et de la maintenir dans le domaine exclusif de la fiction. La présence de ce regard intermédiaire permettrait de disjoindre radicalement les univers de la fiction et du réel et de désigner l'espace théâtral comme espace fondamentalement hétérogène au monde. Puisque l'observateur nous raconte littéralement ce qui se déroule sur la scène et que sa parole redouble l'image scénique, celle-ci apparaît bien comme le produit d'une élaboration mentale, explicitement fictive. Ce procédé n'est pas sans lien avec la fonction du chœur dans la tradition dionysiaque : « la seule « réalité » c'est le chœur qui extrait de lui-même la vision et qui en parle avec tout le symbolisme de la danse, de la musique et de la parole »²⁷⁸.

Mais il ne s'agit pas ici d'un chœur mais bien d'une voix singulière. Il est alors intéressant de considérer cette voix, dont le lieu d'énonciation n'est ni tout à fait la scène, ni tout à fait la salle, comme la trace scénique de celle de l'auteur. La seconde fonction de ce regard et de cette voix intermédiaires serait alors de renvoyer au présumé de l'art symboliste, qui fait de la vision subjective du monde la garante de la qualité de l'art et le médium d'un discours à portée universelle sur l'essence de l'humanité. Le sujet artiste, représenté dans un espace intermédiaire entre le réel et la fiction, entre le public et la scène, entre la vision et le spectateur, se pose alors en médiateur clairvoyant, dont la fonction est de guider le regard non encore éduqué du spectateur.

Nous avons choisi de rester dans la perspective thématique dégagée par Jean-Pierre Sarrazac et de ne nous intéresser qu'aux formes dramatiques qui interdisent tout contact entre la vision proposée et le regard qui la commente. Ainsi, dans l'espace du livre, l'inflation des didascalies ménage un espace de narration et de description inhabituel dans le texte de théâtre, laissant à la subjectivité de l'auteur toute liberté dans la création de l'ensemble de son univers dramatique et dans le commentaire des actions qu'il met en scène. *Axël* et *La Forêt bruissante* offrent deux exemples de ces espaces dévolus à la voix narratrice. Dans l'espace de la scène, l'hétérogénéité énonciative est

²⁷⁷ Sarrazac. « Au carrefour, l'étranger ». Art. cit., p. 59.

²⁷⁸ Nietzsche. *La Naissance de la tragédie*. Op. cit., p. 80.

marquée par la séparation du corps et de la voix, comme dans la mise en scène de *La Fille aux mains coupées* de Quillard, ou encore du spectacle et de sa relation, comme dans *Les Sept Princesses* et *Intérieur* de Maeterlinck. Le spectacle apparaît alors comme l'émanation d'une voix singulière qui propose une vision universelle de l'homme. Dans les dramaturgies symbolistes, la présence récurrente d'une parole excentrée par rapport à celle du drame, prise en charge par une voix hétérogène à la fiction, qu'elle soit proférée ou confinée dans l'espace des didascalies, marque l'introduction d'un point de vue subjectif sur la scène même. La présence de ce point de vue, dont l'absence caractérise communément l'art théâtral, perturbe sans conteste non seulement le genre dramatique même, mais également les frontières de la scène et de la salle.

A. De l'hybridité textuelle à la déréalisation de l'espace scénique

Les mises en scène symbolistes sont placées sous le signe de la dématérialisation et de la désincarnation la plus totale. Nous avons déjà pu constater que Maeterlinck déniait à la figure de l'acteur la possibilité d'incarner justement le symbole. De même, le décor est considéré comme « inutile », pour peu qu'il soit pris en charge par une parole capable d'en suggérer l'atmosphère. Le célèbre texte de Pierre Quillard, « De l'inutilité de la mise en scène exacte », paru en 1891, à l'occasion de la mise en scène de *La Fille aux mains coupées*, fait office de manifeste esthétique de la mise en scène symboliste. Il s'agit pour Quillard de mettre en œuvre « la simplification complète des moyens dramatiques », s'opposant ainsi à l'esthétique naturaliste et à son amour du détail, afin que le théâtre soit ce qu'il aurait toujours dû être, c'est-à-dire le « prétexte au rêve »²⁷⁹, ou le « temple du rêve »²⁸⁰ pour reprendre une expression de Maeterlinck. Dans ce théâtre de poètes, « la parole crée le décor comme le reste »²⁸¹. Le décor doit être suffisamment suggestif, afin de ne pas perturber la réception idéale du spectateur, dont le regard est porté par l'évocation du verbe seul.

Cette voix, en prenant en charge l'évocation de l'atmosphère et du décor du drame, s'apparente à une voix poétique, voire à la voix de l'auteur même. Elle fait ainsi du spectacle représenté, ou virtuel s'il reste dans l'espace du livre, l'émanation d'une subjectivité, qui contrôle tous les aspects de la vision qu'elle propose. L'auteur de théâtre s'élève au rang de créateur de monde. Dans *La Forêt bruissante* de Retté, *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam et *La Fille aux mains coupées* de Quillard, l'inflation des didascalies dans le texte dramatique ménage un espace privilégié pour l'expression de cette voix singulière.

1. L'inflation des didascalies

L'inflation des didascalies dans *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam et *La Forêt bruissante* de Retté place ces deux textes sous le signe de l'hétérogénéité énonciative et de l'hybridité. Ce procédé a souvent été étudié dans le théâtre symboliste, notamment

²⁷⁹ Quillard. « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte ». Art. cit., p. 182.

²⁸⁰ Maeterlinck. « Menus Propos - Le théâtre ». Art. cit., p. 457.

²⁸¹ Quillard. « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte ». Art. cit., p. 181.

pour en démontrer les caractéristiques injouables ou non théâtrales. L'épiscisation de la forme dramatique, pour reprendre la terminologie szondienne²⁸², fait du théâtre symboliste un objet littéraire à mi-chemin entre le drame et le roman. Sans rentrer de nouveau dans le débat touchant à l'impossibilité de ce théâtre sur la scène, il nous paraît cependant intéressant de voir comment la voix didascalique s'intercale entre le texte dramatique et le lecteur, afin d'en poser les cadres et d'en suggérer le sens.

Axël et *La Forêt bruissante* sont particulièrement marqués par cette hybridation, visible principalement dans la présence de longues didascalies qui apparaissent tout aussi difficiles à transposer sur la scène qu'à dire au même titre que les dialogues et dont la valeur poétique semble interdire leur substitution au profit de l'incarnation scénique.

La Forêt bruissante d'Adolphe Retté opère un curieux mélange entre le domaine de l'épique et celui du dramatique. La structure de la pièce, découpée en « dire », est fondée sur une alternance de dialogues et de poèmes narratifs qui les encadrent. Les passages descriptifs et narratifs sont en italiques, comme les didascalies, et les passages dialogués sont en romain. C'est dans ces didascalies d'un genre particulier que se fait entendre la voix qui commente l'épopée du berger. Le présentatif « Voici » qui ouvre « le dire du berger noir » annonce la mise en place des cadres spatio-temporels de l'histoire et ouvre littéralement le spectacle : « Voici : le berger noir a fini sa journée » (9). La présence d'incises tout au long du texte fait de cette voix l'origine des paroles proférées dans le drame. La rêverie initiale de Jacques est introduite par le poème didascalique : « Et le berger s'éperd en des songes lointains » (Ibid.). Lorsque Jacques s'étonne des réactions merveilleuses de la forêt, les didascalies et le monologue se mêlent par l'incise comme dans la forme romanesque, sans pour autant se fondre totalement, distingués par le jeu typographique : « Or ça, dit le berger railleur, quels sont ceux-ci ! » (25). Enfin, comme la voix narrative, les didascalies décrivent les actions du personnage principal et donnent accès à ses pensées :

*Il marche, il est celui qui porte la lumière
Parmi l'horreur des fourrés barbelés –
Et son cœur est serein comme un ciel étoilé. (35)*

La voix s'apparente à une voix narrative, qui informe le lecteur sur l'identité du héros, « celui qui porte la lumière », et sur ses pensées, « son cœur est serein comme un ciel

²⁸² Peter Szondi. *Théorie du drame moderne, 1880-1950*. Lausanne: L'Âge d'Homme, Théâtre recherche, 1983. Traduit de l'allemand par Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack.

étoilé ». Ainsi, la voix didascalique est investie d'une fonction descriptive et narrative qui la rapproche de la voix du romancier.

Les réactions de la tête du sphinx, muette spectatrice de tout le parcours de Jacques, sont décrites dans les didascalies. A chaque fois que Jacques se fourvoie dans son parcours, elle sourit de manière énigmatique : lorsqu'il est tout prêt de succomber à la tentation de la chair parmi les Salamandres, « les paupières du Sphinx [sic] s'entrouvrent / et il sourit silencieusement » (49), lorsqu'il se laisse aller au chant de sirène du poète, « le chef du Sphinx [sic] ricane » (68). Par contre, lorsque Jacques triomphe des Salamandres, « les yeux d'or du sphinx [sic] pleurent de lourdes larmes » (55). Le motif de la forêt est traité de manière similaire. Hostile au début, elle apparaît tour à tour apaisée, « conquise », par exemple quand Jacques tue le Sphinx (31), ou tourmentée, « vagissante » sous le vent qui la « flagelle » (35), au début du dire de Jésus Christ, « humiliée » à la fin du dire des Salamandres (55), « toute fiévreuse et toute morne » (59) au début du dire de la Vieille Fée. Opposée clairement à l'homme, ses réactions constituent le baromètre de la quête de Jacques. Lorsque le poète est vaincu, « un sanglot / monstrueux roule sous les futaies effarées » (73) Lorsque Jacques boit la coupe des Thaumaturges, « la forêt s'illumine et murmure » (108). Enfin, lorsque Jacques réapparaît en Arcadie alors que tout le monde le croyait fou : « [...] la Forêt soudain flétrie / A la splendeur de l'aube en flammes / Pleure et geint comme une femme » (115). Ainsi, ces deux éléments, dont les réactions ne peuvent être prises en charge que par les didascalies, fonctionnent comme des indicateurs. Ils mettent en lumière le sens du parcours de Jacques. Opposés à sa libération, ils apparaissent comme les spectateurs mécontents de son émancipation.

Les didascalies de Villiers ont été largement commentées par Geneviève Jolly dans ses travaux de thèse. Pour elle, « la didascalie substitue au spectacle le récit de ce spectacle »²⁸³. Ainsi de la fameuse didascalie du trésor²⁸⁴, qui apparaît non seulement comme parfaitement impossible à transposer sur la scène, parce qu'elle mettrait en œuvre des moyens inexistants à l'époque, mais dont la suppression en tant que texte poétique nuirait considérablement à l'intégrité de l'œuvre. Villiers annule également « la partition traditionnelle entre ce qui se dit et ce qui se joue », en faisant de la didascalie le « lieu où la fiction prend place »²⁸⁵. Lors du duel entre Axël et le

²⁸³ Jolly. *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*. Op. cit., p. 50.

²⁸⁴ Villiers de l'Isle-Adam. *Axël*. Op. cit., p. 652-655.

²⁸⁵ Jolly. *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*. Op. cit., p. 53.

Commandeur, une longue didascalie décrit les réactions et les doutes de l'assistance formée par les trois vieux serviteurs d'Axël. Cette description encore une fois pourrait être transposée dans le jeu des acteurs, mais il n'est pas sûr que ces derniers puissent exprimer toutes les nuances qu'elle contient :

Certes, aux accents de l'éruptif réquisitoire du jeune seigneur, ils ont frémi d'une commotion sacrée et, dans le trouble de leurs entendements, ils ont, même, confondu, parfois, les sons de bronze de ce verbe avec les éclats de la foudre. – Le redoutable adversaire, aux yeux de spadassin, comme ils le haïssent ! Ah ! si forcené que puisse être le combat, tout à l'heure, ils sont pleins d'une aveugle foi dans la bonne issue victorieuse !... - Cependant, aux dernières paroles du Commandeur, une ombre est tombée sur les loyales figures : une inquiétude, qu'ils n'osaient s'avouer depuis des années, vient de s'attester en leurs consciences demeurées droites et simples. (611)

Il apparaît difficile de traduire scéniquement ce que l'auteur nous livre des pensées des personnages au spectacle du duel. La voix qui s'exprime dans les didascalies est une voix de narrateur, et non de dramaturge.

Geneviève Jolly conclut par l'idée que « le dramaturge est, successivement ou simultanément, le lecteur, le spectateur et l'analyste de la fable, conviant le lecteur ou le spectateur à une approche mouvante ou polyvalente du drame »²⁸⁶. Dans tous les cas, il en oriente la réception par un processus de narration qui marque sa présence au sein même du texte dramatique. Geneviève Jolly appelle cette instance particulière « le didascale », qui endosse à la fois les fonctions d'auteur de la fiction qui s'écrit, et de spectateur idéal. « La réception de l'œuvre est filtrée par [sa] subjectivité »²⁸⁷.

Ainsi, la fiction racontée par Retté ou Villiers est proposée au lecteur à travers le prisme de la subjectivité, que la forme extrêmement poétique de ces deux drames traduit. Cette hybridité de la forme renvoie à la particularité du théâtre symboliste, qui cherche à transmettre au spectateur une vision subjective du monde, tout en cherchant à laisser à la subjectivité du spectateur le moyen de s'exercer, par le fait même que la pièce prévoit, dans l'espace du livre, sa propre représentation, sa propre mise en espace, en une prose ou une poésie qui laisse le champ libre à l'imagination. Le dramaturge prévoit tous les éléments nécessaires à l'élaboration d'une scène mentale qui pourrait se passer de l'incarnation scénique, et qui surtout perdrait une partie de sa valeur poétique à être incarnée sur le théâtre.

²⁸⁶ Id., p. 328.

²⁸⁷ Id., p. 329.

2. De l'hétérogénéité énonciative à la partition de l'espace scénique

L'étrangeté des textes symbolistes ne peut pas se satisfaire d'une représentation mimétique. Les critiques essuyées par *Le Fils des Étoiles* de Péladan lors de sa représentation en mars 1892, à l'occasion des soirées de la Rose+Croix, rendent compte de cette incompatibilité. La chronique de Valin dans *L'Ermitage* est sans appel. Péladan s'est trompé en faisant représenter son drame dans des décors mimétiques et avec un jeu réaliste, alors que toute la pièce appelait une atmosphère d'irréalité :

Les récitants, rhapsodes plutôt qu'acteurs, devraient par la lenteur et la beauté de leurs gestes, rappeler les statues antiques. Mais s'ils veulent faire vivants, ils ne sont plus en harmonie avec ce qu'ils expriment, ils sont ridicules²⁸⁸.

Péladan n'a donc pas réussi à rendre compte de l'irréalité de son drame, parce qu'il a voulu en offrir une représentation mimétique qui en gâchait la teneur symbolique.

Cette déréalisation de l'espace scénique apparaît comme le seul moyen de rendre compte de la nature particulière de la vision proposée. Les représentations de *La Fille aux mains coupées* en mars 1891 au Théâtre d'Art, de *Pelléas et Mélisande* en mai 1893 et de *La Gardienne* en juin 1894 au Théâtre de l'Œuvre ont toutes en commun d'opérer dans la mise en scène une mise à distance de la scène et de la salle à l'aide d'un rideau de gaze. La présence de ce rideau de gaze apparaît comme une des solutions envisagées par le mouvement symboliste au théâtre pour tenter d'atténuer au maximum l'effet de réel que la représentation mimétique induit, auquel s'ajoute une diction et une manière de jouer tout à fait hiératique et aussi peu naturelle que possible. Elle rejette irrémédiablement dans le domaine de la fiction visionnaire le spectacle proposé.

Comme les pièces de Retté et de Villiers, la pièce de Quillard est marquée par l'hybridité textuelle. Elle est intéressante pour nous en ce qu'elle est la seule des pièces de ce type qui a cherché à rendre compte de cette hétérogénéité dans sa mise en scène, en choisissant délibérément de dire ce qui apparaît à la lecture comme des didascalies, tout en figurant l'hétérogénéité par la partition de l'espace scénique en deux espaces.

Voici comment Alfred Vallette rend compte en mai 1891 dans le *Mercure de France* de la représentation de *La Fille aux mains coupées* des 19 et 20 mars 1891 :

Aussi, le dialogue en vers est-il enchâssé dans une prose continue qui dévoile les changements de lieu et de temps, indique les êtres, révèle les faits et

²⁸⁸ Pierre Valin. « Le théâtre de déclamation et *Le Fils des Etoiles* ». *Revue d'art dramatique*. Janvier 1892. P. 52-55.

laisse ainsi au vers sa fonction essentielle et exclusive : exprimer lyriquement l'âme des personnages. La prose, assidue coryphée, suit l'action : elle la débarrasse de tout récit, de toute explication qui gênerait ou alourdirait son vol. Le chant ne contient que le chant²⁸⁹.

La prose est ici présentée à la fois comme servant de didascalie mais également de récit d'accompagnement, associée à la fonction de « coryphée », capable d'évoquer par la parole une atmosphère, une ambiance. Ainsi le vers reste pur de toute scorie descriptive et peut ne s'intéresser qu'à l'expression lyrique du sujet.

Il n'est qu'à citer le premier passage en prose du texte pour voir comment le verbe « crée le décor comme le reste », tout en dépassant la simple fonction de didascalie :

Dans la chambre silencieuse, où flotte par les vitraux glauques la soie resplendissante de l'aurore, LA JEUNE FILLE est agenouillée et prie en sa blancheur adorable de lys.

Le large bリアud damassé, broché de calices d'argent, qui neige sur sa poitrine et l'étoile, est à peine agité par le souffle du corps pâle sculpté dans un marbre vivant.

Elle lit dans le lourd missel, incrusté de joailleries, mais d'une voix si basse qu'elle semble un frôlement somptueux d'étoffes que froissent dans l'éther des princesses lointaines.

Elle laisse tomber le livre et les yeux tournés vers un Christ exsangue sur un ciel ensanglanté, elle clôt ses lèvres entr'ouvertes et se prend à prier des rêves sans paroles²⁹⁰.

La première fonction de ces passages en prose est de planter le décor, en évoquant les ambiances lumineuses, les postures, les couleurs et les costumes, selon les préceptes de Quillard dans son texte théorique : « le décor doit être une pure fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleur [sic] et de lignes avec le drame »²⁹¹. La deuxième fonction est d'indiquer les actions des personnages : « elle lit », « elle laisse tomber le livre ». Enfin, la didascalie puise sa force évocatrice et créatrice de décor dans une langue extrêmement poétique²⁹². C'est en cela que les didascalies de Quillard,

²⁸⁹ Alfred Vallette. « Théâtre d'art (revue des spectacles), à propos de *La Fille aux mains coupées* ». *Le Mercure de France*. Mai 1891. P. 300-305. P. 301.

²⁹⁰ Quillard. *La Fille aux mains coupées, mystère*. Op. cit., p. 3.

²⁹¹ Quillard. « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte ». Art. cit., p. 181.

²⁹² Un procédé identique est à l'œuvre dans la pièce de Jules Bois, *Les Noces de Sathan*. Dans la seconde version, Bois introduit, pour rendre un peu plus explicite son drame, Hermès coryphée, qui commence d'abord par évoquer le décor :

« Au flanc d'une montagne parmi des lys de pourpre
dans la région inexplorée de l'astral
Sathan Androgyne est réveillé par l'Aurore ».

Le travail du chœur redouble le travail de la scène et des lumières : « de timides rayons éclairent la scène » (13). Hermès introduit également les personnages lorsqu'ils entrent en scène. Il annonce par exemple l'entrée en scène des hommes, ou bien des diables :

« Dans l'après-midi fatiguée

comme celles de Retté et de Villiers, dépassent leur simple fonction d'indications scéniques, pour prendre une fonction descriptive et poétique. Une voix est là pour raconter l'image par ailleurs scéniquement représentée, et pour suppléer par la splendeur du verbe aux insuffisances de la représentation. Ainsi « la soie resplendissante de l'aurore », « le large bリアud [...] qui neige sur sa poitrine », sa voix « qui semble un frôlement somptueux d'étoffes », toutes ces mentions peuvent difficilement se réduire à une simple transposition scénique sans perdre de leur valeur littéraire. Ce type de texte dépasse la fonction didascalique par la recherche poétique, pour entrer dans une autre dimension qui légitime leur profération, tout en se maintenant à une certaine distance énonciative du dialogue. L'expression problématique « rêves sans paroles », qui précède et introduit paradoxalement la prise de parole du personnage, place à l'inverse les passages en vers dans une optique de non profération, achevant ainsi de brouiller les repères dramaturgiques²⁹³.

La distinction énonciative entre le chant de la jeune fille et la mise en place du décor est redoublée, lors de la mise en scène de cette pièce, par une partition de la scène en deux espaces distincts, qui représentent les deux niveaux d'énonciation théâtrale, ce qui permet de dissocier les deux modalités d'énonciation tout en donnant la possibilité de les dire. Rappelons l'agencement scénique de la représentation du Théâtre d'Art : le décor, peint par Paul Sérusier, est composé d'une toile de fond d'or aux figures d'icônes et aux naïfs anges en prière, à la manière des primitifs. Encore une fois, ce décor est en parfait accord avec les préceptes de Quillard : « il suffit que la mise en scène ne trouble point l'illusion et il importe pour cela qu'elle soit très simple »²⁹⁴. La scène est séparée en deux par un rideau de gaze devant lequel, à gauche de la scène, se tient la récitante qui prend en charge les passages en prose, tandis que les protagonistes de la pièce, à

le flanc du mont mugit d'effort.
Adam, Eve, Caïn, l'amour humain
Passent misérables et pervers.
[...]
Que tombe la nuit sur l'horreur infernale !
Apparaissez, artisans mortels des caresses,
Démons stercoraires, incubes et succubes, larves !
Que votre immonde visage au roi de l'enfer
Donne l'horreur de cet enfer ! » (20-22)

Il est évident que ces didascalies, par leur style, endossent une fonction qui dépasse les simples indications scéniques. Il est difficile d'imaginer autrement qu'évoquée par la parole cette image de la montagne qui « mugit d'effort ».

²⁹³ A noter que le même procédé est utilisé dans *Axël*, notamment dans le « Monde occulte », dans le dialogue entre Maître Janus et Axël. Axël se parle « à lui-même, sans parler », et Janus lui répond parce qu'il « a lu dans la pensée d'Axël » (638).

²⁹⁴ Quillard. « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte ». Art. cit., p. 181.

savoir la jeune fille, le poète-roi, le chœur d'anges, le père et le serviteur, évoluent derrière le rideau. Ainsi, la voix didascalique est-elle présente sur la scène par l'introduction d'un personnage qui n'est pas dans le texte initial, la récitante. Voici comment le critique dramatique de *L'Ermitage* rend compte de la mise en scène :

Vers et proses, exquisément rythmés, s'enlacent en une commune et suggestive action, la récitante, en une langue qu'on ne saurait trop louer, donnant les indications scéniques nécessaires, tandis que le chant s'envole, lyrique et pur, consacré à l'action seule et la sertissant de ses rimes²⁹⁵.

Pour lui, la distinction entre prose et poésie a la même fonction que pour Vallette. Elle rejoint la note d'intention rédigée par Marcel Collière sur le programme : proposer le chant des personnages dans toute sa pureté, dégagé de toute « contingence immédiate » qui viendrait en « troubler l'abstraction »²⁹⁶. Puisque le drame est censé être le drame « de l'âme humaine constante et pareille à elle-même à travers l'inutile succession des époques et l'insignifiante variété des pays », la nécessité de dématérialiser l'incarnation scénique se fait sentir, par la profération de la parole didascalique, qui peut prétendre au théâtre par sa qualité poétique. « L'illusion entière » ne se trouve pas dans le calque du réel, mais dans « le charme verbal » qui seul peut conduire à la vision, et ne pas troubler la rêverie du spectateur, contrairement à la matérialité d'un décor.

La partition de l'espace scénique autour de la distinction entre la voix créatrice de décor et le champ de l'âme a été rapprochée par Vallette dans *Le Mercure de France* de la dichotomie inhérente à l'agencement de l'espace tragique grec :

On remarquera que cette ordonnance scénique, à peu près analogue à celle des tragiques grecs, est la première tentative en les temps modernes de simplification du décor. – Sur le fond d'or des primitifs, un fond d'or au semis d'icônes naïves d'anges en prières, les figures se meuvent, lentes, rythmiques ; elles disent, ou plutôt elles chantent leurs âmes, et, quand elles se taisent, une récitante (debout, à gauche de la scène, en deçà du rideau de gaze) les explique d'une voix uniforme et monotone, ou bien le chœur épand une musique suave de paroles : la Voix de l'Invisible. Et de ces chants alternés l'âme des personnages surgit, concrète pour ainsi dire et quasi palpable²⁹⁷.

Le théâtre devient le cadre d'une « psychurgie », pour reprendre le néologisme de Schuré, en ce qu'il invoque littéralement l'âme sur la scène. Loin de proposer une représentation analytique d'un comportement psychologique, la pièce de Quillard se fait

²⁹⁵ « Chronique, sur le théâtre d'art ». *L'Ermitage*. Avril 1891. P. 248-251.

²⁹⁶ Programme du théâtre d'Art rédigé par Marcel Collière, in Geneviève Aitken. *Artistes et Théâtres d'avant-garde. Les Programmes de théâtre illustrés*. Paris: Pomedis, 1991.

²⁹⁷ Vallette. « Théâtre d'art (revue des spectacles), à propos de *La Fille aux mains coupées* ». Art. cit., p. 302.

véritable incantation, pour qu'apparaisse sur la scène du Théâtre d'Art l'âme humaine dans toute sa pureté, pure de toute incarnation que la déréalisation scénique tente de rendre. L'analyse de Vallette place clairement la représentation dans une perspective dionysiaque, faisant de la voix chorale, accompagnatrice, le vecteur des visions.

Sylvie Humbert-Mougin donne une description de ce modèle grec tel qu'il était perçu à l'époque²⁹⁸ : à la fin du XIX^e siècle, la représentation de la scène grecque est la suivante : « une scène double composée d'un espace circulaire réservé au chœur et d'une estrade surélevée sur laquelle évoluent les acteurs ». Cette scène double rend compte d'« une organisation de l'espace scénique tout à fait originale, ainsi que [de] l'étrangeté d'une dramaturgie qui en reléguant au second plan le discours et l'action, promeut le commentaire lyrique »²⁹⁹. L'espace scénique grec est ainsi intrinsèquement duel. Le chœur est placé sur le devant de l'aire de jeu, dans *l'orchestra*, alors que les acteurs se trouvent derrière, sur le *proskènion*. Le spectacle, l'action à proprement parler, est une émanation de la parole du chœur. Denis Bablet, qui analyse les mises en scène de *La Fille aux mains coupées* et de *La Gardienne* de Quillard, les qualifie de « mises en scène de séparation » estime qu'elles sont une manière « d'ôter à l'image scénique une part de sa matérialité, en estomper les contours et en accroître le mystère, en faire la vision d'un monde surréel »³⁰⁰. Mireille Losco nuance le propos et parle d'« effet espaçant » du rideau de gaze, supposé « permettre à l'œil du spectateur de franchir le pallier du regard à la vision »³⁰¹. Le rideau renverse en profondeur la hiérarchie du spectacle à l'occidentale et renoue, par des moyens différents, avec l'organisation de la scène antique. Dans sa correspondance avec Darius Milhaud, Claudel évoque d'ailleurs, pour la mise en scène de son *Orestie*, la technique du Guignol, pour être au plus près d'une mise en scène antique, par un jeu d'emboîtement des espaces.

Ainsi, le recours à ce dédoublement permet de déréaliser l'espace de la représentation pour répondre au désir des dramaturges de proposer la vision de quelque

²⁹⁸ Humbert-Mougin. *Dionysos revisité. Les Tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*. Op. cit., p. 103 et suiv.

Suite aux fouilles de Döpfeld à Athènes en 1886, on apprend que le théâtre du V^e siècle en Grèce n'était pas ce colossal édifice de pierres, mais une construction de bois. Cette découverte fut considérée comme une insulte au génie grec, et ne convainquit pas l'ensemble du grand public qui garda sa vision plus monumentale et légèrement anachronique du théâtre grec, sans que cela influe sur la perception duale de la scène.

²⁹⁹ Id., p. 104-105.

³⁰⁰ Denis Bablet. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: CNRS, 1965. P. 163.

³⁰¹ Mireille Losco. « Du regard à la vision: le spectateur virtuel des symbolistes ». *Lieux littéraires / La Revue*. Décembre 2001, n° 4. *Théâtres virtuels*. P. 261-275. P. 269

chose qui n'est pas de l'ordre du sensible. Mais il traduit aussi sur la scène même le subjectivisme de la vision, clairement prise en charge par une voix qui parachève l'image scénique par sa force créative. La représentation de l'âme humaine, comme chez Dujardin, apparaît comme le produit d'une imagination créatrice capable de se faire voix de « l'inconscient universel »³⁰².

B. Voir au-delà du réel : La vision médiate chez Maeterlinck

Dans *Intérieur* et *Les Sept Princesses*, la partition de l'espace scénique est prévue dans le texte même par l'agencement du décor, et la prévision de deux espaces distincts qui donnent cette sensation au spectateur que le spectacle est le résultat d'une tierce vision représentée sur la scène. Le critique H. Klose clôt son étude sur l'espace dans *Les Aveugles, les sept Princesses* et *Intérieur*, par la conclusion suivante : « Dramaturgiquement parlant, la problématique spatiale se pose dans les trois pièces chaque fois différemment mais a ceci de commun : lorsque la question de l'espace ne se pose plus, la représentation est close »³⁰³. Nous avons déjà eu l'occasion de poser la question du lieu dans *Les Aveugles*, fortement lié à la question de l'identité. Le lieu scénique, si on peut comme Klose le considérer comme « une métaphore de l'espace dramatique »³⁰⁴, est également le lieu qui symbolise la problématique partition d'espaces traditionnellement séparés, les espaces du conscient et de l'inconscient, mais aussi, et peut-être surtout pour notre propos, des espaces du réel et de l'imagination ou du rêve, des espaces réaliste et symboliste, et enfin des espaces de la scène et de la salle. Maeterlinck, en refusant de séparer les domaines de l'âme et du corps, du métaphysique et du physique, refuse de faire de la scène symboliste un lieu d'investigation séparé du public, et cherche, comme dans les drames à caractère initiatique, à réduire l'écart entre la scène et la salle. Il ne lui suffit pas, pour réintroduire la dimension de l'âme dans le monde réel et dans la vie des hommes, de représenter cet univers, mais bien de déplacer les frontières à l'intérieur même de l'espace scénique, afin de mêler des espaces jusqu'à présent disjoints. La parole du tiers interprétant, à mesure qu'elle acquiert la conscience

³⁰² Losco. « La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste ». Op. cit., p. 130-131.

³⁰³ Helmut Klose. « L'espace dans trois pièces de Maurice Maeterlinck: *Les Aveugles, L'Intruse*, et *Intérieur* ». In: *Le Texte et la Scène*. Bernard Dort et Anne Ubersfeld (éd.). IET de la Sorbonne Nouvelle, Paris: Imprimerie Paillard, 1978. P. 48.

³⁰⁴ Id., p. 46.

de la justesse de son commentaire, influe sur la construction spatiale de l'espace scénique et amène dans le même mouvement le spectateur à considérer le spectacle qui se joue sur la scène comme le spectacle de la vérité de l'homme, sise dans l'inconscience dans *Pelléas et Mélisande*, dans la condition mortelle de l'humanité dans *Intérieur*, et dans le spectacle de l'âme endormie dans *Les Sept Princesses*. Le tiers interprétant, en accédant lui-même à la conscience de ce qu'il regarde, communique au spectateur le sens réel de ce qui se joue sur la scène, au-delà des apparences que l'incarnation scénique ne peut manquer de faire ressurgir. L'imperfection de l'incarnation scénique des chefs-d'œuvre théâtraux due à la présence de l'acteur³⁰⁵ est comme corrigée par cette voix intermédiaire qui indique ce qui se joue au-delà même des personnages présents.

La bipartition de l'espace scénique est déjà ponctuellement à l'œuvre dans *Pelléas et Mélisande*. Mais c'est dans *Les Sept Princesses* et dans *Intérieur* que ces procédés sont systématisés. Dans *Les Sept Princesses*, la bipartition de la scène entre la salle des princesses et le lieu de son observation offre aux spectateurs un effet de miroir. Dans *Intérieur*, la bipartition entre l'espace réaliste de la maison et l'espace épique du commentaire et de l'interprétation atteint des dimensions qui font de cette pièce l'illustration la plus probante du discours symboliste sur l'esthétique réaliste, ainsi qu'une manière de guider le spectateur vers une réception et une interprétation du spectacle de la vie. La mise en scène d'un regard sur la scène même réactive l'étymologie grecque du mot théâtre, et fait de la scène « le lieu d'où l'on regarde », en plus d'être le lieu où l'on montre et où l'on révèle.

1. *Pelléas et Mélisande* : « Le réactif médiat »

L'espace scénique n'est pas séparé de fait dans *Pelléas et Mélisande*, mais un certain nombre de recours à la parole de commentaire peut s'y lire, notamment par l'intermédiaire de la figure de l'enfant.

Yniold apparaît comme la représentation à la fois des affleurements de conscience de Golaud et comme une interprétation de ce qui se joue entre Pelléas et Mélisande. La présence de ce regard innocent sort le trio amoureux de la logique du mélodrame pour le faire entrer dans une esthétique proprement symboliste. Yniold endosse un rôle épique et devient le vecteur inconscient d'un commentaire de la

³⁰⁵ Voir le chapitre précédent.

situation qui se noue. Cette position de l'enfant n'est pas sans rappeler la fonction du récit dans le théâtre classique. Mais si la scène est racontée, et non montrée, ce n'est pas par souci de bienséances, mais parce que cette scène ne signifie qu'à travers le réseau de signes que le commentaire, donc le point de vue particulier, tisse autour de son développement. Dans son ouvrage sur le théâtre de Maeterlinck, Gaston Compère introduit la notion de « réactif médiateur »³⁰⁶ pour rendre compte de la fonction de ces figures enfantines qui profèrent sans le savoir une parole de vérité³⁰⁷. En posant l'enfant en tiers indiscret, en médiateur d'une scène invisible, dont personne ne se méfie à cause de son innocence, l'auteur peut lui faire rapporter « des choses qu'[il] ne devai[t] pas entendre » (402), avec toute cette innocence qui permet d'instituer un effet d'ironie tragique pour le spectateur. Puisque l'enfant apparaît comme la voix de l'inconscient, il dévoile ingénument le tragique que les autres personnages ne sont pas à même de voir. Le commentaire d'Yniold rend compte des forces inconscientes de son père. Il est le symptôme de son refoulement. Golaud est en effet à la fois curieux de ce qui se trame entre son frère et sa femme, tout en étant terrorisé de ce qu'il pourrait découvrir. L'enfant rend compte également des forces pulsionnelles de Golaud, qui, de chasseur policé, devient prédateur blessé et cruel. La présence de la figure de l'enfant associe d'ailleurs systématiquement deux images dans les scènes auxquelles il participe, celle de la lumière et celle de la prédation, tissant, jusqu'au dénouement, le destin tragique des deux amants, soumis à la force aveugle de l'amour.

De manière significative, Yniold n'apparaît qu'au début de l'acte III, une fois le trio amoureux mis en place. Rappelons qu'à l'acte I, Golaud rencontre Mélisande au bord d'une fontaine et la ramène au château de ses parents, tandis que Pelléas est empêché de partir par son beau-père Arkël. L'acte II voit la relation entre Pelléas et Mélisande se sceller autour de la perte de l'anneau, en même temps que Golaud est blessé à la chasse. Au début de l'acte III, les principaux motifs de l'obscurité, de la force inconsciente de l'amour et de la prédation, sont en place. Yniold constitue alors le relais symbolique de ces forces qui s'affrontent autour de lui, clairvoyance inconsciente que son innocence lui octroie.

Au début de la scène 1 de l'acte III, l'arrivée d'Yniold est précédée du double motif de la lumière et de la chasse. La thématique de la lumière, et plus particulièrement le motif de la lampe, est très présente dans cette pièce, comme dans l'ensemble du

³⁰⁶ Gaston Compère. *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. Bruxelles: Palais des académies, 1955. P. 130.

³⁰⁷ Dans une moindre mesure, le petit Allan dans *La Princesse Maleine* endosse le même rôle.

théâtre de Maeterlinck³⁰⁸. Pelléas demande à Mélisande si elle y voit encore pour travailler, laquelle énonce son indifférence à « l'obscurité » (400). Il s'ensuit immédiatement la mention de Golaud, qui « ne revient pas de la chasse ». Le motif de la chasse est relayé par l'enfant qui assiste de l'intérieur de la chambre au combat entre les cygnes et les chiens (402), entre l'innocence et la prédation. Cette scène précède l'arrivée de Golaud. Yniold se précipite à sa rencontre, et revient avec son père, mais également avec la lampe :

YNIOLD : J'ai apporté une lumière, petite-mère, une grande lumière !... *Il élève la lampe et regarde Mélisande.* Tu as pleuré, petite mère ? Tu as pleuré ?... *Il élève la lampe vers Pelléas et le regarde, à son tour.* Vous aussi vous avez pleuré ?... Petit-père, regarde, petit-père ; ils ont pleuré tous les deux. (404)

Golaud refuse que lumière soit faite sur le désespoir des amants encore inconscients : « ne leur mets pas ainsi la lumière sous les yeux... » (404). La lampe apporte la clairvoyance nécessaire pour voir la dimension tragique de ce qui est en train de se nouer.

Les scènes 2, 3 et 4 de cet acte relatent la mésaventure de la tour et la discussion dans les souterrains du château entre Golaud et Pelléas. Les soupçons de Golaud se font de plus en plus précis. Qualifiant la relation naissante de sa femme et de son frère de « jeux d'enfants » (409 ; 412), c'est à un enfant qu'il donne la mission de dévoiler ce qui se trame réellement entre les deux protagonistes. A la scène 5 de l'acte III, Golaud accède par l'intermédiaire de son fils à la conscience, en interprétant à la lumière de ses soupçons l'innocence des propos de son fils. La scène se déroule en deux temps. Le premier temps est constitué d'un interrogatoire serré du père au fils, « sous les fenêtres de « petite-mère » (413). Dès le début de l'interrogatoire, les propos de l'enfant sont associés au dévoilement d'une vérité que Golaud recherche tout autant qu'il redoute. Voici comment débute l'interrogatoire :

GOLAUD : [...] Mais dis-moi, Yniold, elle est souvent avec ton oncle Pelléas, n'est-ce pas ?

YNIOLD : Oui, oui, toujours, petit-père ; quand vous n'êtes pas là, petit-père...

GOLAUD : Ah ! – Quelqu'un passe avec une lanterne dans le jardin. – Mais on m'a dit qu'ils ne s'aimaient pas... (413)

³⁰⁸ La présence de la lampe apparaît par exemple comme essentielle dans *Intérieur*, et renvoie au célèbre texte de Maeterlinck sur « le tragique quotidien », faisant de la lampe le symbole du tragique ordinaire de la condition humaine.

L'ironie tragique contenue dans l'innocence des réponses de l'enfant est soulignée par la mise en valeur syntaxique de « toujours » et « quand vous n'êtes pas là », ce dernier élément faisant presque office d'anacoluthie à la réponse déjà cruelle de l'enfant. La signification de ces propos est soulignée par le passage d'une lampe, la mention de ce motif appuyant la révélation de l'enfant. L'inquisition de Golaud se poursuit autour des querelles entre Pelléas et Mélisande, qui tournent autour des motifs de la lumière éteinte et de la porte, « parce qu'on ne veut pas qu'elle soit ouverte » (414). A ces deux motifs s'ajoute de nouveau celui de la chasse, rappelé par le « carquois et des flèches » que Golaud veut offrir à son fils, et par le passage du « loup dans la forêt » (415 ; 417). Après la mention du baiser, la scène s'éclaire par la fenêtre de Mélisande, et permet de faire entendre le double sens de l'expression « il fait clair », qui change de sens en passant d'Yniold à Golaud (417). Si Golaud préfère rester dans l'ombre plutôt que d'aller là « où il fait clair » (418), c'est parce qu'« on ne sait pas, on ne sait pas encore... ». L'observateur clandestin reste dans la partie ténébreuse de la scène, afin de conserver un point de vue extérieur.

Le second temps de la scène accentue la position épique du petit Yniold, qui, juché sur les épaules de son père, rapporte alors un spectacle invisible pour les spectateurs, teinté d'étrangeté, celui de deux êtres face à face autour d'une lampe qu'ils regardent fixement. Si cette scène n'est pas montrée, c'est qu'elle ne signifierait rien pour le spectateur sans le regard qui la commente. L'incompréhension face à une telle scène est relayée par Golaud, qui cherche l'explication de leur immobilité dans l'attente ou dans l'action (419). La scène est vecteur d'angoisse, comme le sera le spectacle des sept princesses endormies de la pièce du même nom ou de la famille d'*Intérieur*. La lampe, symbole du tragique des destinées humaines, est présentée comme une force de fascination pour les deux amants qui ne se touchent pas, ne se parlent pas, restent parfaitement immobiles, et « ne ferment jamais les yeux » (420). L'innocence de l'enfant lui permet de ressentir cette angoisse inhérente à la nature humaine, que Golaud ne comprend pas, puisque pour lui, il faut que quelque chose soit arrivé (421).

A la scène 3 de l'acte IV, Yniold apparaît de nouveau, mais il est cette fois-ci seul en scène. Les scènes 1 et 2 de l'acte IV mettent en présence Pelléas et Mélisande pour annoncer d'une part le départ imminent de Pelléas ainsi que le rendez-vous du soir, puis Mélisande et Golaud, où Golaud se transforme en instrument de vengeance, portant la marque du sang au front (425) et réclamant son épée, tout en faisant preuve d'une violence croissante à l'égard de Mélisande. La violence de la scène 2 est métaphorisée à

la scène 3 dans le récit d'Yniold, qui nous rapporte, comme à l'acte III, une scène que nous ne voyons pas, mais dont nous avons déjà entendu parler. L'image des moutons qui vont à l'abattoir, prise en charge par le récit d'Yniold, est cette fois-ci précédée de son explication. Le récit d'Yniold ne fait que lui donner une signification symbolique qui prolonge le motif de la chasse et de la prédation. A la scène 4 de l'acte III, Golaud, en présence de son frère, commente le spectacle des moutons menés au boucher (412), qui « pleurent comme des enfants perdus », accentuant le lien d'identité entre les moutons et les amants, et entre le boucher et Golaud. Le récit d'Yniold fonctionne comme une parabole :

YNIOLD : Ils sont déjà au grand carrefour. Ah ! ah ! Ils ne savent plus par où ils doivent aller... Ils ne pleurent plus... Ils attendent... Il y en a qui voudraient prendre à droite... Ils ne peuvent pas ! Le berger leur jette de la terre... Ah ! ah ! Ils vont passer par ici... Ils obéissent ! Ils obéissent ! [...] Maintenant ils se taisent tous... Berger ! Berger ! pourquoi ne parlent-ils plus ?

L'image du destin est ici très claire, mais sa formulation est inconsciente. Yniold pressent la crise avant qu'elle n'arrive, et fait prendre conscience au spectateur de la marche inexorable de la tragédie qui se joue sous ses yeux³⁰⁹. Cette scène est immédiatement suivie de la rencontre nocturne entre les deux amants, auprès de « la fontaine des aveugles », et la traque finale qui se clôt par la blessure de Mélisande et la mort de Pelléas. Yniold disparaît après ce monologue, puisque sa fonction de dévoilement et de commentaire n'est plus nécessaire. Parce qu'il est parfaitement innocent, parce qu'il n'a pas conscience de la vérité de la parole qu'il profère, qui dépasse ce qu'il croit dire, Yniold est la figure du destin dans la conception maeterlinckienne. Il est le porte-parole de cette « fatalité intérieure » dont les personnages ne perçoivent pas l'inexorable marche. Accompagné de motifs récurrents tout au long du texte, Yniold fonctionne comme un leitmotiv wagnérien. Ses commentaires fonctionnent de la même manière que les motifs musicaux du maître de Bayreuth, ils offrent aux spectateurs la possibilité de relier les différents éléments en apparence discontinus du drame à une trame unique de plus en plus visible et serrée au fur et à mesure que les héros s'acheminent vers leur fin.

³⁰⁹ L'image la plus prégnante de cette faculté qu'ont les enfants de lire dans l'avenir et à avertir de la marche du destin se situe à la fin des *Aveugles* lorsque le nourrisson ressent l'approche de la mort et alerte en vain les aveugles de leur sort. Le cri est l'image dégradée et donc incompréhensible de ce commentaire inconscient. *Les Aveugles*. Op. cit., p. 323-325.

2. Regards croisés dans *Les Sept Princesses*

Schopenhauer a écrit quelque part que le monde des Idées est semblable à une forteresse sans portes autour de laquelle un guerrier tournerait en vain. Mais, ajoute-t-il, il y a un souterrain par lequel on peut entrer au cœur même de la place. J'imagine que ce symbole va nous éclaircir bien des choses. La Salle des Princesses, voilà bien notre monde idéal ; l'autre côté du mur de cristal, voilà bien le monde réel ; et ce souterrain, quel est-il ? Il y faut passer par les tombes des ancêtres. C'est donc la mort. Ce jeune prince qui, débarqué, voit le navire s'en aller, voit en même temps s'éloigner l'Action, il n'est plus ici que pour retrouver sa fiancée, ou, si vous le préférez, l'idée qu'il rêve ; et voilà qu'il ne peut passer que par la Mort pour l'atteindre. Mais comme sa forme matérielle ne s'est pas dissoute en ce trajet, comme il est resté un homme, dès qu'il touche son idée, elle meurt, et les hommes restés de l'autre côté, dans le monde réel, assistent à cette mort sans pouvoir l'empêcher³¹⁰.

Le dispositif scénique des *Sept Princesses* sépare la scène en deux espaces distincts. La « vaste salle de marbre » qui protège le sommeil des Princesses est placée à l'avant-scène. « Au fond de la salle », se trouvent la porte et les deux grandes baies vitrées qui donnent sur une terrasse en fond de scène. L'effet d'horizon est accentué par le soleil couchant, l'étendue d'une « noire campagne marécageuse avec des étangs et des forêts de chênes et de pins » qui prolonge la terrasse, et la perspective du « sombre canal inflexible, à l'horizon duquel s'avance un grand navire de guerre » (333). L'espace de la salle de marbre apparaît alors comme un îlot entre l'immensité en trompe l'œil de l'horizon et celle du monde réel présent dans la salle de spectacle. Le spectacle à commenter se retrouve, par ce dispositif, placé entre le public et la parole de commentaire, à la croisée de deux regards, séparé de ces deux espaces par une vitre d'un côté et les limites de la scène et de la salle de l'autre. L'espace de la parole, relégué au fond de la scène, engendre un effet de miroir et permet l'assimilation de la parole de commentaire à celle que pourrait proférer le public. Cette assimilation se fait dès l'ouverture de la pièce, puisque les personnages, entrant sur la terrasse, commencent manifestement la pièce en tournant le dos au public, en regardant comme lui l'arrivée du navire de guerre. La salle des Princesses apparaît comme un espace inaccessible, une béance au beau milieu de l'espace réel. C'est, pour reprendre le commentaire de Saint-Pol-Roux, « le monde des idées ».

Mais ce dispositif, en brouillant la configuration de l'espace scénique, assimile également le public aux princesses endormies, puisque les personnages sont censés regarder dans sa direction lorsqu'ils commentent le spectacle de leur sommeil. La

³¹⁰ Saint-Pol-Roux. « Autour de la conférence de Camille Mauclair sur Maurice Maeterlinck ». Art. cit., p.160.

polysémie du terme « salle » (334 ; 337), employé dans les didascalies au début de la pièce, fait évoluer la nature du regard des protagonistes sur le spectacle des Princesses endormies. Mais avant que le regard du public ne converge avec celui des protagonistes sur le spectacle de leur étrange sommeil, une mise au point est nécessaire qui rend floue et mouvante la focale sur laquelle les personnages essayent de concentrer le regard du Prince :

LE PRINCE : Ce sont mes sept cousines ?... Je ne vois pas bien...

LA REINE : Oui, oui ; elles sont là toutes les sept sur les marches... les voyez-vous ? les voyez-vous ?

LE PRINCE : Je ne vois que des ombres blanches...

LA REINE : Ce sont vos sept cousines ! les voyez-vous dans les miroirs ?...

LE PRINCE : Ce sont mes sept cousines ?...

LA REINE : Regardez-donc dans les miroirs, tout au fond de la salle... vous les verrez, vous les verrez... Venez ici, venez ici, vous verrez mieux peut-être... (337)

Si les miroirs sont placés au fond de la salle des princesses par rapport au Roi, à la Reine et au Prince, ils sont alors logiquement au niveau du nez de scène, redoublant les vitres du fond de la scène, et fermant l'espace scénique. Mais comme ces miroirs ne sont effectivement pas là, c'est le public qui en fait office. Ainsi, le public apparaît comme le reflet du spectacle des Princesses endormies.

Il est alors possible de voir dans le spectacle des Princesses endormies une représentation du sommeil de l'âme à l'époque contemporaine :

LA REINE : Elles dorment toujours... Elles dorment ici depuis ce midi. Elles sont si malades !... On ne peut plus les éveiller... Elles ne savaient pas que vous alliez venir... Nous n'avons pas osé les réveiller... Il faut attendre... Il faut qu'elles s'éveillent d'elles-mêmes... Elles ne sont pas heureuses et ce n'est pas notre faute... Nous sommes trop vieux, trop vieux ; tout le monde est trop vieux pour elles... On est trop vieux sans le savoir... (338)

Maladie, sommeil, faiblesse, voilà qui renvoie au paradigme de l'âme humaine non seulement dans les écrits de Maeterlinck, mais également dans d'autres pièces du mouvement. La suite de la pièce rend bien compte de cette équivalence entre les Princesses et les âmes, puisque lorsque la Reine commence à paniquer en voyant qu'il est impossible de les éveiller, elle voit clairement « Sept petites âmes toute la nuit !... Sept petites âmes sans défense !... Sept petites âmes sans amies !... » (354). En plaçant le regard de commentaire en face du public, c'est-à-dire en brouillant la frontière entre le spectacle représenté et le public, le texte, par son dispositif spatial particulier, permet d'inclure dans l'espace dramatique le spectateur même, impliqué dans le spectacle presque à son insu.

Cette inversion est doublée par les jeux de l'ombre et de la lumière sur la scène. La parole de commentaire et l'action des personnages sont reléguées dans l'ombre, une fois le soleil couché, alors « qu'il fait clair dans la salle » des Princesses. Ainsi, le spectacle est mis en lumière et la parole de commentaire plongée dans l'ombre, comme le public. Le commentaire représenterait alors le cheminement de pensée que le public se doit de faire à la vue des Princesses endormies.

L'imminence de la mort est signalée par le brouillage de la vision, malgré la clarté de la lampe : le Prince ne les reconnaît pas, estime qu' « elles sont trop loin », le Roi déclare qu'il « n'y voi[t] pas très clair ce soir... » (339), les miroirs et les vitres sont voilés par de la buée. Mais paradoxalement, c'est « celle qu'on ne voit pas bien » (341) qui attire l'attention du Prince, parce qu'elle est marquée par la mort : « Je ne la vois pas bien ; il y a une ombre sur elle » (342). Le commentaire du Prince au spectacle de celle dont il ne peut détacher les yeux commence alors à se teinter de l'étrangeté de tous ces propos innocents que les personnages de Maeterlinck profèrent lorsque la mort passe :

LE PRINCE : Je vois très bien le corps ; mais je n'aperçois pas le visage... Je crois qu'il est tourné tout à fait vers le ciel... (343)

Ce premier dialogue commentant le spectacle des Princesses endormies est présenté comme une révélation, caractérisée par l'effroi et l'éblouissement qu'elle suscite : « Ne les regardons plus, nous aurions peur !... », effroi doublé de la peur d'effrayer les âmes endormies, « elles auraient peur si elles se retournaient ; elles auraient peur si elles nous apercevaient à toutes les fenêtres » (344). Le spectacle de l'âme est difficile à supporter longtemps. Dans l'univers de Maeterlinck, si les hommes sont incapables de jouir du spectacle de l'âme humaine, c'est non seulement parce qu'ils ne savent pas regarder et ont peur de ce qu'ils voient, mais aussi parce qu'ils n'osent pas montrer la part la plus divine qui est en eux. Le spectacle de l'âme éblouit cependant suffisamment les protagonistes pour qu'ils se retrouvent dans l'obscurité la plus totale s'ils regardent « de l'autre côté » (344) :

LE PRINCE : Qu'y a-t-il ? – Qu'y a-t-il donc ? – Oh ! qu'il fait noir au dehors !... où êtes-vous ? Je ne vous trouve plus...

LE ROI : Attendez un moment ; vous avez encore la clarté de la salle dans les yeux... Je n'y vois plus non plus... venez... nous sommes ici...

[...]

LE PRINCE : Oh ! qu'il fait noir cette nuit ! – Je ne sais plus où je suis ; je suis ici comme un étranger...(344-345).

Le spectacle de l'âme divertit littéralement le personnage de son être-là et le sort de lui-même. Lorsque les protagonistes reprennent l'observation de la salle, ils passent de nouveau par une phase d'éblouissement, avant de retrouver la vision des Princesses : « Je n'y vois pas encore... Il fait trop clair... » (348). La progression de la mort continue d'être signalée par un certain nombre de remarques qui apparaissent anodines, la main tordue que rien ne soutient, et ce « quelque chose sur les dalles [qui] s'étend jusqu'à la porte » (351), qui ne perd pas de son étrangeté même lorsqu'elle est identifiée comme étant la chevelure de la jeune fille.

La thématique du regard qui provoque l'effroi atteint son paroxysme par le biais de la figure de la Reine, dans un dialogue étrange qui l'oppose au Roi, tout entier axé autour de la thématique du regard et de la vision :

LA REINE : [...] Oh ! ne regardez pas si avidement ! Au Roi. Vous non plus ! Vous non plus ! – Ne regardez pas à chaque instant ! Ne regardez pas toujours ! – Ne regardons pas tous ensemble !... Elles ne sont pas heureuses ! Elles ne sont pas heureuses !...

LE ROI : Qu'y a-t-il tout à coup ? – Il n'y a donc que vous qui puissiez voir ? – Mais qu'avez-vous ce soir ? – Vous n'êtes plus raisonnable... Je ne vous comprends plus... Il faut que tous les autres regardent d'un autre côté ; il faut que tous les autres ferment les yeux... Mais cela nous regarde autant que vous, je crois...

LA REINE : Je sais bien que cela vous regarde... Ne parlez plus ainsi pour l'amour de Dieu !... Oh ! oh !... ne me regardez pas ! Ne me regardez pas en ce moment !... Mon Dieu ! mon Dieu ! comme elles sont immobiles !...

LE ROI : Elles ne s'éveilleront plus ce soir ; nous ferions mieux d'aller dormir aussi...

LA REINE : Attendons encore ; attendons encore !... Nous verrons peut-être ce que c'est...

LE ROI : Nous ne pouvons pas regarder éternellement à travers les vitres ; il faut faire quelque chose... (353)

L'omniprésence de la thématique de la vision et du regard est redoublée par le jeu de mot central sur l'expression « cela vous regarde ». Le doute est ici mis, par la polysémie de l'expression, sur la nature de ce qui regarde les protagonistes. Est-ce une allusion au public, comme dans *Intérieur*³¹¹ ? Ou est-ce le regard évanescent et impalpable de ce qui ne peut être représenté, c'est-à-dire la mort ? Seule frappée de panique, la Reine apparaît comme celle qui est capable de voir au-delà du spectacle des sept Princesses endormies le travail de la mort. La succession des qualificatifs qui accompagnent le verbe « regarder » propose une définition du regard du spectateur de théâtre. Le

³¹¹ *Intérieur*. Op. cit., p. 508.

LE VIEILLARD : ils regardent l'enfant

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

LE VIEILLARD : On nous regarde aussi...

spectateur est celui qui n'a d'autre activité que de regarder, posant des yeux « avides » sur le spectacle qui lui est proposé, pour en retirer le sens collectivement (« tous ensemble »). La Reine panique devant ce que le regard unanime des protagonistes érige en spectacle, regard unanime qui suppose un sens invisible et plus profond, que le tableau des Princesses endormies ne laissait pas présager dans un premier temps. Cette peur lui fait évidemment détourner le regard de la salle, mais lui fait également craindre le regard des autres sur elle, puisque ce regard signifierait alors l'imminence de sa propre mort, dont elle ne peut avoir qu'une confuse prescience.

A cette panique, le roi répond par la nécessité de l'action. Le réveil étant impossible depuis le lieu d'observation, c'est en décidant de pénétrer dans le lieu que le Prince va chercher à éveiller les Princesses.

Le domaine de l'âme est parfaitement clos pour celui qui cherche à le pénétrer. La porte est fermée, les fenêtres ne s'ouvrent pas. Seule « l'autre entrée » permet d'accéder à la salle, entrée clairement associée au passage entre le monde des morts et celui des vivants :

LE ROI : [...] Ce n'est pas une porte... On ne peut pas dire que ce soit une porte... c'est plutôt une trappe... C'est une dalle qui se soulève. Elle est tout au fond de la salle... Il faut aller par les souterrains... vous savez bien... Puis il faut remonter... Il faudrait une lampe... vous pourriez vous perdre... vous pourriez vous heurter contre les... marbres... vous comprenez ?... Prenez garde ; il y a des chaînes entre... les petites allées... Mais vous devez savoir le chemin. (357)

La seule manière de parvenir au domaine de l'âme est de passer symboliquement par la mort, selon un classique schéma initiatique. Le Prince est descendu dans les souterrains quand ses parents sont morts, et le Roi et la Reine ne peuvent y descendre parce qu'ils ne pourraient plus remonter (358). Le spectacle final de la mort et de la panique qu'elle suscite chez les protagonistes restés en dehors de la salle amène la pièce au paroxysme de l'angoisse, d'autant plus que pour le spectateur, les personnages en vie, commentant le spectacle de la mort, apparaissent comme prisonniers, alors que les six sœurs et le prince ont le calme des officiants. La pièce se clôt brutalement : « un rideau noir descend brusquement » (365), laissant en suspens le spectacle de la panique de l'homme face à l'incompréhension de la mort, et rejetant celui-ci dans une impossible, parce qu'insoutenable, représentation.

3. L'emboîtement des espaces dans *Intérieur*

Si « le spectateur est celui dont il est question dans le spectacle »³¹², c'est dans *Intérieur* que cette question apparaît avec le plus de complexité, inséparable de la partition de la scène en deux espaces distincts : l'espace naturaliste de la maison placé en fond de scène ; l'espace épique de la parole et de la vision symboliste en avant-scène. Contrairement aux *Sept Princesses*, l'espace du commentaire est cette fois-ci exposé sur le devant de la scène, reléguant en fond de scène le tableau, dont l'onirisme ne tient pas tant au spectacle proposé qu'à l'effet de distanciation engendré par la partition de l'espace. Ce dispositif scénique creuse la scène d'un écart, d'un « espacement nécessaire à l'acuité du regard »³¹³. Il opère également un déplacement du quatrième mur instauré par le théâtre naturaliste, déplacement qui donne à cette pièce sa radicalité esthétique, et en fait un véritable manifeste théâtral en acte.

Dans son article sur l'étranger, Jean-Pierre Sarrazac analyse la fonction de témoin partagée entre le vieillard sédentaire assimilé au « coryphée-messager »³¹⁴ et l'étranger. Ces deux personnages ont pour fonction de relayer, depuis l'espace intermédiaire entre la scène et la salle, le spectacle de l'intimité des personnages de la maison. Comme ils sont présents à l'insu des habitants, ils occupent la place du spectateur naturaliste, à l'abri derrière l'illusion du quatrième mur, ici matérialisé sur la scène par les murs de la maison, percés de fenêtres. Maeterlinck représente sur la scène un regard naturaliste traditionnel pour mieux l'infléchir vers la démonstration d'une vision symboliste de la réalité, puisque le commentaire passe insensiblement de la reproduction au déchiffrement, dans une vision du monde travaillée par la mort, que la venue du cortège, invisible jusqu'à la fin, symbolise. Le spectacle hors-scène de la foule serait incompréhensible pour les gens de la maison même s'ils la voyaient venir. Transformé en figure du destin puisque irrémédiablement mené par le malheur, d'abord annoncé par l'indistinction : « je ne sais pas ce qui s'avance du côté des prairies » (511), le groupe de villageois en prend l'insondable caractéristique : « même si elles les voyaient, elles ne comprendraient pas » (512), et l'implacable cheminement :

³¹² Klose. « L'espace dans trois pièces de Maurice Maeterlinck: *Les Aveugles*, *L'Intruse*, et *Intérieur* ». Art. cit., p. 48.

³¹³ Losco. « La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste ». Op. cit., p. 369.

³¹⁴ Sarrazac. « Au carrefour, l'étranger ». Art. cit., p. 56.

Elles ont beau leur tourner le dos, ils approchent à chaque pas qu'ils font et le malheur grandit depuis plus de deux heures. Ils ne peuvent l'empêcher de grandir ; et ceux-là qui l'apportent, ne peuvent plus l'arrêter... (512)

Tout concourt à faire de cette pièce une pure tragédie tout autant qu'une démonstration théâtrale.

Le tout début de la pièce représente le vieillard et l'étranger en spectateurs, et les habitants de la maison en acteurs. L'opposition créée dans le texte et dans le dispositif scénique entre le voir prioritaire sur le faire, du côté du spectateur, et le regard prioritaire sur la vision, du côté de l'acteur, sépare l'espace théâtral selon une autre ligne de partage que la traditionnelle démarcation scène / salle :

LE VIEILLARD : Je voudrais d'abord voir, s'ils sont tous dans la salle. Oui, j'aperçois le père assis au coin du feu. [...]

L'ETRANGER : Elle nous regarde...

LE VIEILLARD : Non ; elle ne sait pas ce qu'elle regarde ; ses yeux ne clignent pas ; elle ne peut pas nous voir ; [...] (503)

Si le regard de l'acteur est un geste théâtral au même titre que toutes les actions qu'il entreprend sur la scène, geste désigné ici en ce que le regard n'apporte pas la vision, celui du spectateur est la seule action dont il est investi. Le regard du vieillard et de l'étranger est performatif, efficace, alors que celui des acteurs, significativement du côté de la vie, ne voit pas ce qu'il regarde. Voici enclenchée au seuil du texte la thématique omniprésente de l'aveuglement, *Intérieur* parachevant par la bipartition scénique ce que *Les Aveugles* avait déjà suggéré.

De la même manière que dans *Les Sept Princesses*, la vision se multiplie à l'infini par le jeu des reflets et du face-à-face. Le dispositif scénique aboutit ici à un vertigineux emboîtement des regards, sur le mode d'une mise en abîme infinie :

LE VIEILLARD : ils regardent l'enfant

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

LE VIEILLARD : On nous regarde aussi...

L'ETRANGER : Ils ont levé les yeux...

LE VIEILLARD : Et cependant ils ne peuvent rien voir... (508).

Dans cet échange, le double niveau de regard dans le sens salle / scène est clairement exposé. S'y ajoute cependant la mention de l'aveuglement des hommes représentés sur la scène, dans la maison, à qui il manque une petite vérité, c'est-à-dire la conscience de la mort approchant. La maison d'*Intérieur*, c'est l'île des *Aveugles*, à ceci près que le regard du spectateur n'y était pas relayé par une parole de commentaire, parce que les

personnages des *Aveugles* constituent en eux-même un chœur³¹⁵. Les aveugles n'agissent pas, paralysés par leur cécité et leur isolement. Ils ne font que commenter ce qu'ils entendent et exprimer ce qu'ils ressentent, inconscients de la présence de la mort au milieu d'eux. L'évolution du théâtre de Maeterlinck aboutit en 1894 avec *Intérieur* à représenter sur la scène non seulement l'humanité aveuglée par la vie et inconsciente du travail de la mort, mais accompagnée du commentaire qu'un regard avisé peut donner, afin d'en extraire le sens.

En séparant l'espace de la réalité et celui de son commentaire, Maeterlinck indique clairement à quel point le spectacle du réel peut être fascinant, empêchant toute vision au-delà des choses. Seule l'acquisition d'une distance, marquée ici par la bipartition de l'espace, permet à l'homme de prendre conscience de sa condition et de la profondeur de sa vie et de son âme. Cette distance représentée sur le plateau n'est pas autre chose que la distance que le théâtre tout entier est capable d'instaurer entre le monde réel et sa représentation. *Intérieur* met en place cette distance, cet « espacement » nécessaire à la vision, synonyme de compréhension :

LE VIEILLARD : L'aînée sourit à ce qu'elle ne voit pas...

L'ÉTRANGER : Et la seconde a les yeux plein de craintes...

[...]

L'ÉTRANGER : Elles regardent longtemps...

LE VIEILLARD : Elles regarderaient cent mille ans qu'elles n'apercevraient rien, les pauvres sœurs... La nuit est trop obscure... Elles regardent par ici ; et c'est par là que le malheur arrive... (511)

Le chœur, incarné par le vieillard et l'étranger, souligne l'impossibilité de voir la mort lorsqu'on est au cœur de la vie. La leçon est exactement la même que dans *Les Aveugles*, à ceci près que dans cette dernière pièce, l'interprétation était entièrement laissée au soin du spectateur, parfaitement responsable de son regard, face à l'image de sa condition³¹⁶. L'ironie tragique est portée par ce regard de commentaire qui fait du bonheur familial un insoutenable spectacle pour le spectateur averti de ce qui est sur le point d'arriver³¹⁷.

³¹⁵ Knowles. *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*. Op. cit., p. 152.

³¹⁶ L'absence d'un regard extérieur, d'un commentaire sur la condition misérable des Aveugles, est néanmoins relayée par le travail sur les bruits dans cette pièce, comme dans *L'Intruse*. Ce que le vieillard et l'étranger, messagers de la mort, disent explicitement, les divers bruits de *L'Intruse* et des *Aveugles*, évoquent cette présence angoissante et invisible, qui envahit petit à petit l'espace scénique.

³¹⁷ Le procédé de l'ironie tragique illustre la position en porte-à-faux du spectateur par rapport au spectacle de la mort, tout en effectuant le lien entre cette dernière et l'inconscient humain, autre vecteur essentiel du tragique. Dans *L'Intruse*, la multiplicité des signes annonciateurs de la mort, la faux que l'on entend dans le jardin (255), le « silence de mort » (253) ironiquement bien qu'inconsciemment relevé par le père, ce « quelqu'un » que l'on entend partout et qui reste indéterminé jusqu'à la fin, n'est pas décodé

Dans *Intérieur*, il est proposé au public une variation sur la notion de regard, prise en charge par les deux protagonistes coryphées. Le premier type de regard que les deux témoins proposent au spectateur est un regard naturaliste de description : « le père est assis au coin du feu, [...] la mère s'accoude sur la table », « les deux sœurs de la morte sont aussi dans la chambre. Elles brodent lentement », qui recoupe la didascalie initiale. Le mimétisme avec le monde réel va jusqu'à la mention de l'horloge, qui marque neuf heures. La parole, redondante, ne fait dans ce cas que redoubler la réalité montrée sur scène. Après la description physique, viennent les mentions psychologiques, qui renvoient également à un certain type de théâtre :

LE VIEILLARD : [...] Le père est vieux et maladif... La mère aussi ; et les sœurs sont trop jeunes... et tous l'aimaient comme on n'aimera plus... Je n'avais jamais vu de maison plus heureuse... [...] Il vaut mieux l'annoncer le plus simplement que l'on peut ; comme si c'était un événement ordinaire ; et ne pas paraître trop triste ; sinon, leur douleur veut surpasser la vôtre et ne sait plus que faire... (504)

Cette vision réaliste et psychologisante se teinte progressivement d'étrangeté par l'affleurement progressif de la mort dans le discours, qui transforme radicalement le spectacle de l'intimité en représentation de la condition humaine.

La désignation de la morte dans le texte se fait par un jeu de pronoms personnels dont le référent tarde à venir, qui renvoie d'abord indistinctement à deux réalités : A la nouvelle du malheur advenu, « il faut bien que l'un d'eux l'apprenne avant les autres... », « il vaut mieux l'annoncer le plus simplement que l'on peut » ; à la morte elle-même : « tous l'aimaient comme on n'aimera plus », « on l'a trouvée ainsi... Elle flottait sur le fleuve et ses mains étaient jointes » (504). Le récit de la découverte de la noyée permet d'associer les deux référents et de clarifier la teneur du propos. Il est entièrement pris en charge par l'étranger. Cette vision est caractérisée par sa force d'évocation dont les variations temporelles du récit de l'étranger rendent compte :

par les protagonistes du drame, alors même que leurs paroles, par de macabres jeux de mots pour le spectateur, soulignent, presque trop lourdement, l'approche de l'issue fatale. Ce procédé est poussé à son paroxysme dans *Les Aveugles*, puisque la mort est présente au milieu des protagonistes. Les paroles des aveugles, par la présence de ce cadavre au milieu d'eux, prennent alors un sens qu'eux-mêmes ne comprennent pas. Le spectateur est mis au courant de l'issue fatale de la pièce par les personnages même, qui ne savent pas ce qu'ils disent, illustrant le mot des servantes dans *La Mort de Tintagiles*, pour définir le moment de la mort : les hommes « le savent toujours, mais ils ne comprennent pas... » (543). En plaçant le spectateur dans une position où il en sait plus que le protagoniste, Maeterlinck lui offre à la fois la possibilité d'observer son propre aveuglement d'homme face à sa condition, et le moyen d'en prendre conscience.

[...] J'allais vers le village ; il était déjà tard et la berge devenait obscure. Je marchais, les yeux fixés sur le fleuve parce qu'il était plus clair que la route, lorsque je vois une chose étrange à deux pas près d'une touffe de roseaux... Je m'approche et j'aperçois sa chevelure qui s'était élevée presque en cercle, au-dessus de sa tête, et qui tournoyait ainsi, selon le courant. (505)

La force de la parole de récit est traduite par sa capacité à influencer le réel représenté dans la maison. A la mention de la chevelure de la jeune fille, les deux sœurs réagissent et « tournent la tête vers la fenêtre », alors que le vieillard voit « trembler sur leurs épaules la chevelure de ces deux sœurs » (506). La réalité apparaît bien comme travaillée par quelque chose d'invisible qui la dépasse, correspondance à laquelle l'étranger ne veut pas croire dans un premier temps : « elles ont tourné la tête de notre côté.... Elles ont simplement tourné la tête » (Ibid.).

La banalité de l'intimité représentée prend alors une tout autre dimension, et l'image de la réalité offerte par cette veillée familiale devient l'illustration du tragique du quotidien :

On ne voit pas dans l'âme comme on voit dans cette chambre. Elles sont toutes ainsi... Elles ne disent que des choses banales ; et personne ne se doute de rien... [...] Un ange même ne verrait pas ce qu'il faut voir ; et l'homme ne comprend qu'après coup... Hier soir, elle était là, sous la lampe comme ses sœurs, et vous ne les verriez pas, telles qu'il faut les voir, si cela n'était pas arrivé... Il me semble les voir pour la première fois... Il faut ajouter quelque chose à la vie ordinaire avant de pouvoir la comprendre... (507)

La présence de la mort transforme la vision naturaliste de la vie en quelque chose de plus profond et de plus significatif. De ces « poupées immobiles », dont on ne peut deviner l'intériorité sous le masque de banales paroles, la parole de commentaire tire la représentation d'une humanité travaillée incessamment par l'idée de mort. La compréhension du sens de la vie par la représentation mimétique est impossible. Il faut y adjoindre ce point de vue qui transforme l'acteur en narrateur de la scène qu'il se doit de commenter. *Intérieur* critique le naturalisme avec les armes et les catégories du roman et non celles du théâtre. Il place sur la scène un point de vue extérieur à l'action, afin de donner sens à une vision qui ne signifie rien si elle n'est pas médiatisée par un autre regard.

La nécessité d'un point de vue extérieur et clairvoyant est doublement motivée. D'une part il évite la fascination que le réel peut exercer non plus seulement sur ceux qui le vivent, mais également sur ceux qui le regardent :

LE VIEILLARD : [...] Nous n'aurions pas dû les regarder ainsi... Je croyais qu'il n'y avait qu'à frapper à la porte ; à entrer simplement, à chercher quelques phrases et à dire... Mais je les ai vus vivre trop longtemps sous leur lampe... (509)

La représentation naturaliste de la vie est donnée comme proprement fascinante, capable de divertir du malheur, pourtant irrémédiable. Tant que la mort n'est pas entrée dans la maison, la réalité n'est pas complète, et se transforme imperceptiblement en rêve. Le personnage de Marie prend en charge ce regard incomplet sur la vie :

MARIE : Vous l'avez dit, grand-père ?

LE VIEILLARD : Tu vois bien que nous n'avons rien dit...

Ils attendent encore sous la lampe... Regarde, mon enfant, regarde : tu verras quelque chose de la vie...

MARIE : Oh ! qu'ils semblent tranquilles !... On dirait que je les vois en rêve... (510)

Cette vision idyllique de la vie va même jusqu'à interdire toute parole de mort, puisque Marie supplie son grand-père de « ne pas le dire » (513). A l'inverse, le personnage de Marthe est fasciné par la mort et le malheur, sidération qui lui fait perdre son regard et sa capacité d'action :

Où êtes-vous, grand-père ? Je suis si malheureuse que je ne vous vois plus...
Moi-même je ne sais plus que faire... (515)

La vision de Marthe est une vision qui n'a plus de distance, enfermée dans la fascination du malheur et du tragique qu'elle apporte. Elle en devient momentanément et significativement aveugle. Si la vision naturaliste, sans la prise de conscience de la mort, est trop fascinante, le spectacle de la mort doit être proposé avec précaution :

et ne regarde pas... Tu es trop jeune, tu ne pourrais plus oublier... Tu ne peux pas savoir ce que c'est qu'un visage au moment où la mort va passer dans ses yeux... Il y aura peut-être des cris... Ne te retourne pas... Il n'y aura peut-être rien... Surtout, ne te retourne pas si tu n'entendais rien... On ne sait pas d'avance la marche de la douleur... (516)

La présence de la mort bouleverse le spectacle de la vie, ainsi que sa signification profonde. La longue tirade du vieillard est à ce titre extrêmement intéressante :

LE VIEILLARD : [...] J'ai près de quatre-vingt-trois ans, et c'est la première fois que la vue de la vie m'a frappé. Je ne sais pas pourquoi tout ce qu'ils font m'apparaît si étrange et si grave... Ils attendent la nuit, simplement, sous leur lampe, comme nous l'aurions attendu sous la nôtre ; et cependant, je crois les voir du haut d'un autre monde, parce que je sais une petite vérité qu'ils ne savent pas encore... Est-ce cela mes enfants ? Dites-moi donc pourquoi vous êtes pâles aussi ? Y a-t-il peut-être autre chose, que l'on ne peut pas dire et qui nous fait pleurer ? Je ne savais pas qu'il y eût quelque chose de si triste dans la vie, et qu'elle fit peur à

ceux qui la regardent... Et rien ne serait arrivé que j'aurais peur à les voir si tranquilles... Ils ont trop de confiance en ce monde... Ils sont là, séparés de l'ennemi par de pauvres fenêtres... Ils croient que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte et ils ne savent pas qu'il arrive toujours quelque chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes des maisons... Ils sont si sûrs de leur petite vie, et ils ne se doutent pas que tant d'autres en savent davantage. (513)

Tout le théâtre de Maeterlinck est contenu dans cette tirade. La conscience du tragique de la condition humaine transforme une simple scène de veillée en scène d'effroi. Mais en plus de cette présence de la mort, quelque chose d'autre donne à la vie un poids qu'il est difficile de définir, un autre mystère qui dépasse l'intériorité du foyer dans lequel la mort est sur le point de pénétrer, pour toucher l'homme au cœur de son être, dans son âme. L'âme humaine, autre effrayant inconnu de l'homme, n'est pas contrôlable, puisqu'« il arrive toujours quelque chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes des maisons ». Cette vision angoissante de la vie humaine se termine par la mention de nouveau de cette ironie tragique qui caractérise tout le théâtre de Maeterlinck dès qu'il s'agit de la mort, plaçant ses personnages en porte à faux par rapport à leurs propres paroles, qui trahissent sans qu'eux-mêmes le sachent mais pour le spectateur, la présence envahissante de la mort.

La scène finale, en faisant entrer la mort dans la maison, fond les deux espaces jusqu'à présent disjoints. L'emboîtement des espaces de la vie et du regard reste imperméable jusqu'à l'annonce de la nouvelle de la mort³¹⁸. La famille à l'intérieur de la maison est totalement inconsciente de ce qui se passe dehors. Ils ne peuvent voir le

³¹⁸ La mise en scène de Christian Schiaretti à l'ENSATT en février 2006 est à ce titre tout à fait intéressante d'un point de vue scénographique. La scène est bi-frontale, les spectateurs sont donc placés de part et d'autre de la scène, reproduisant l'effet de miroir que nous avons pu constater dans *Les Sept Princesses*. Ce jeu de miroir est redoublé par le montage de textes choisis par Schiaretti, qui fait se succéder *Les Aveugles* et *Intérieur*. Cette succession place sur le même plan, par un jeu de parallélisme scénographique, le cadavre du prêtre suspendu d'un côté de la scène, qui remonte dans les cintres à la fin de la pièce, et la lampe du foyer qui descend lentement des mêmes cintres, au milieu du plateau, dessinant l'espace intérieur de la maison par une découpe très claire, rectangulaire, dans laquelle viennent se placer les acteurs. Le reste de l'aire de jeu, très vaste, est laissée dans l'ombre, et la parole de commentaire se profère dans cette pénombre. Le contraste est accentué par le chromatisme des costumes, les habitants de la maison sont habillés de couleur claire tandis que l'Étranger et le Vieillard (ainsi qu'un troisième personnage féminin qui double la figure du Vieillard, manifestement pour les besoins de la distribution), sont habillés de noir.

A mesure que la mort envahit l'espace de la maison, à mesure qu'elle approche le cortège qu'on ne verra évidemment jamais, les limites lumineuses de la maison se dissolvent littéralement dans une ambiance diffuse qui désagrège l'espace intime et clos pour le fondre dans l'espace scénique par ailleurs de moins en moins délimité de celui du public. Ce fondu de l'espace intime et de l'espace du commentaire a une double signification : d'une part, la parole de mort désintègre la scène naturaliste qui n'est plus protégée de l'étrangeté du monde. Les deux univers s'interpénètrent et finissent par se fondre sur l'espace de jeu. Là où Maeterlinck vide l'espace naturaliste de ses personnages à l'annonce de la mort, Schiaretti le fond littéralement dans l'espace symboliste. D'autre part, l'extension du domaine de l'intime au-delà des murs de la maison rend compte de cette extension infinie du domaine de l'âme. Puisqu'« on ne sait pas jusqu'où l'âme s'étend autour des hommes... » (511), la lumière de l'intimité s'étend de plus en plus au fur et mesure de la prise de conscience du malheur qui vient frapper la maison.

cortège, non plus que les gens qui sont à la fenêtre (518-519). L'intérieur de la maison est par contre pleinement constitué en spectacle, comme le montre la mention des réactions de la foule et son attente de l'événement :

Nouvelles rumeurs dans la foule. On se bouscule. Des enfants crient pour qu'on les lève afin qu'ils voient aussi. La plupart des mères obéissent. (519)

A l'annonce de la mort, les protagonistes de la maison se précipitent dans le jardin, en même temps que le « public » disparaît :

Bousculade dans le jardin. Tous se précipitent de l'autre côté de la maison et disparaissent, à l'exception de l'étranger qui demeure aux fenêtres. Dans la salle, la porte s'ouvre enfin à deux battants ; tous sortent en même temps. (520)

La scène naturaliste est littéralement vidée de toute vie et de toute possibilité de représentation. La conscience de la mort rend caduque la possibilité de représenter de manière mimétique la vie, sauf à choisir l'inconscience, que l'enfant endormi représente.

Physiquement sur la scène, la parole de commentaire permet à la représentation « d'accéder à la conscience d'elle-même »³¹⁹. En ce sens, elle prend une partie des caractéristiques du chœur antique, sans pour autant en être l'exact équivalent. La parole de commentaire reste individuelle. Cette intériorisation des conditions de la représentation à l'intérieur même de la fiction dramatique propose la construction d'un point de vue idéal, qui apparaît à la fois comme interne à la représentation, et donc inclus dans la construction dramatique, et excentré, par le commentaire qu'il en propose. Cette position originale réinstalle au cœur du processus dramatique la notion de point de vue, comme une théâtralisation du narrateur, dont il prend les diverses focalisations (description, commentaire, interprétation). Le théâtre est un art dans lequel le narrateur est absent du texte et de la scène, éclaté en ses différents personnages. Dans le théâtre symboliste, l'introduction d'un point de vue à l'intérieur même de l'espace scénique, et non pas à l'extérieur, comme l'est le regard du metteur en scène, démultiplie l'effet « gigogne » de la représentation en un vertigineux emboîtement de regard qui matérialise cette épaisseur du réel dont le symbolisme cherche à rendre compte, au-delà de l'apparence du sensible.

³¹⁹ Marin. *Utopiques: jeux d'espaces*. Op. cit., p. 95.

Cette parole et ce regard étrangers donnent tout son sens à l'action représentée. Ce « visionnaire » ou ce « voyant »³²⁰ est appelé par toutes les dramaturgies symbolistes qui proposent une représentation de l'essence de l'homme. Il est représenté dans les pièces que nous venons d'étudier par une voix singulière, qui apparaît comme l'avatar de la voix du dramaturge, qui endosse ici la fonction d'herméneute, pour guider un public encore incapable de résister à la fascination de l'intrigue ou de l'image. Par son regard placé en retrait de la fiction, ce personnage hybride représente le spectateur idéal. Par sa voix, par son discours proféré dans l'espace intermédiaire entre la scène et la salle, il fait office d'herméneute, guidant les spectateurs dans le spectacle de la vie, tout en le mettant à distance. Au-delà de ce « spectateur virtuel »³²¹, conscient du sens profond du drame qui se joue, l'ensemble du mouvement symboliste rêve un public virtuel, qui compléterait la vision idéale d'un théâtre de l'essence.

³²⁰ Losco. « Du regard à la vision: le spectateur virtuel des symbolistes ». Art. cit., p. 263.

³²¹ Id.

Chapitre III : Utopie théâtrale

Introduction

Le théâtre sans visibilité n'est pas lui-même. Il est appendice de l'écrit, protubérance du littéraire³²².

Faut-il, au nom de cette déclaration de Denis Guénoun, condamner irrémédiablement le théâtre symboliste, et le classer au rang des curiosités littéraires, pour en faire un théâtre du livre et non de la scène ? Si le théâtre symboliste a objectivement des difficultés à passer la rampe, si ses auteurs mêmes critiquent la représentation scénique et ses modalités, il paraît cependant difficile de passer sous silence toute la réflexion théorique que ce théâtre suscite, notamment autour des questions de la réception. La rencontre avec le public est restée pour une large majorité des pièces de l'ordre de l'idéal et du virtuel, du moins pendant la période qui nous intéresse. Les représentations du Théâtre d'Art et du Théâtre de l'Œuvre, ainsi que les représentations du Théâtre de la Rose+Croix, si elles dépassent parfois le cercle des initiés, n'ont en aucun cas soulevé ni l'enthousiasme escompté, ni la constitution d'une communauté unanime autour du spectacle. En ce sens, il n'a guère été « visible » que pour une élite artistique. Néanmoins, il témoigne d'une rare réflexion sur les conditions idéales de sa « visibilité ».

Les scènes du Théâtre d'Art et du Théâtre de l'Œuvre sont considérées comme les scènes symbolistes du Paris fin de siècle. Or, ces théâtres ne privilégient pas les auteurs français dans leur programmation. Le Théâtre d'Art monte une pièce de Gourmont, Quillard et Bois, et deux de Maeterlinck³²³. Le Théâtre de l'Œuvre monte deux pièces de Beaubourg, une de Quillard, Régnier et Maeterlinck³²⁴. Les représentations font office de vie publique de l'avant-garde, mais peu d'auteurs français y sont montés, et encore moins reçus avec bienveillance. L'Œuvre apparaît bien plus comme le lieu de l'agitation idéologique du mouvement que comme son laboratoire artistique. En marge de ces deux théâtres, Péladan et Dujardin montent chacun leurs

³²² Guénoun. *L'Exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre*. Op. cit., p. 38.

³²³ Paul Fort monte les 19 et 20 mai 1891 *La Fille aux mains coupées* de Quillard, le 11 décembre *Théodat* de Remy de Gourmont, les 28 et 30 mars *Les Nocés de Sathan* de Jules Bois, ainsi que des pièces de Maeterlinck, *L'intruse* et *Les Aveugles*, respectivement les 20 et 21 mai et le 11 décembre 1891. Maeterlinck est à traiter à part, puisqu'il n'est pas français, même s'il est largement récupéré par le mouvement.

³²⁴ *L'Image* de Beaubourg est montée aux Bouffes du Nord le 27 février 1894 et *La Vie muette* le 27 novembre au Nouveau Théâtre, *La Gardienne* de Régnier le 24 juin 1894 à la Comédie Parisienne, *L'Errante* de Quillard les 21 et 22 avril 1896 au Nouveau Théâtre. *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck est monté le 17 mai 1893 aux Bouffes du Nord.

propres pièces. Péladan représente aux soirées de la Rose+Croix, en accompagnement du Salon *Le Fils des Étoiles* le 17 mars 1892, et *Babylone* en mars 1893 au Dôme Central, qu'il reprend l'année suivante à l'Ambigu les 21 et 28 mai, toujours dans le cadre des Gestes Esthétiques de la Rose+Croix. Dans la vague de renaissance du théâtre tragique et l'engouement pour les représentations en plein air, il monte également sa traduction d'*Œdipe et le Sphinx* au Théâtre Antique d'Orange en 1903, et *Sémiramis* à Nîmes en juillet 1904, reprise au théâtre de Champigny la Bataille l'année suivante. Quant à Dujardin, il monte de 1891 à 1893, à ses frais, sa trilogie : *Antonia* le 20 avril 1891 au Théâtre d'Application, *Le Chevalier du passé* le 17 juin 1892 au Théâtre Moderne et *La Fin d'Antonia* au Vaudeville le 14 juin 1893. Les pièces de Villiers de l'Isle-Adam sont également montées pendant la période, *Axël* en février 1894 par La Rochelle et *La Révolte* à l'Odéon le 2 décembre 1896, reprise le 5 décembre 1899 au Théâtre Antoine. Le relevé de ces représentations confirme cependant que la prééminence est donnée aux dramaturgies de l'âme, ce qui tendrait à en montrer que ces dramaturgies apparaissent comme l'essence du projet théâtral symboliste au théâtre.

Au regard de ce panorama des mises en scène, on ne peut pas dire que le théâtre symboliste français ait fait recette sur la scène. Le mouvement a par contre indéniablement proposé une conception théâtrale innovante qui n'a trouvé que des réalisations scéniques partielles.

La méfiance du mouvement symboliste à l'égard de la représentation n'est plus à prouver, il n'est qu'à considérer celle de Maeterlinck à l'égard de la figure de l'acteur, les considérations de Mallarmé sur le refus de la scène³²⁵, la prépondérance du livre sur la représentation, de la scène intérieure sur la scène théâtrale. Dès 1885, dans *La Revue wagnérienne*, Édouard Dujardin fait la distinction entre le « théâtre matériel », dont le public peu éduqué a besoin pour se figurer l'œuvre d'art, et le « Théâtre spirituel du Livre, - la Jérusalem Terrestre »³²⁶, qui devrait suffire aux esprits éclairés. Mallarmé évoque quant à lui en 1893 la nécessité « d'entrouvrir la scène intérieure » pour « une

³²⁵ Frantisek Deak traduit la pensée de Mallarmé sur l'incarnation scénique en ces termes : « Comme le conçoit Mallarmé, le théâtre n'est utile que pour ceux qui sont incapables de voir par eux-mêmes, et qui ressentent le besoin de la représentation » (“As Mallarmé put it, theater is useful only for those who are unable to see for themselves and are in need of representation”). (Voir : Deak. *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. Op. cit., p. 23).

Dans *La Revue indépendante* du 2 décembre 1886, Mallarmé déclare dans ses « notes de théâtre » : « A la rigueur, un livre suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple, chacun pouvant se la jouer en dedans ». A la représentation, il préfère le livre qui, « s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres » (8 juin 1887). Lorsqu'il rêve d'un théâtre, c'est sous forme de « gala intime », dans le but de se forger un « Saint des saints, mais mental ». Voir Mallarmé. « Crayonné au théâtre ». Op. cit., et Mallarmé. « Richard Wagner, rêveries d'un poète français ». Art. cit.

³²⁶ Dujardin. « Bayreuth ». Art. cit.

représentation idéale »³²⁷, à l'aide du livre. Cette représentation intérieure se fait sous « l'ordonnance de leur individualité »³²⁸, celle de l'auteur et celle du lecteur, et ne paraît en aucun cas déboucher sur une perception collective du public.

Si la réception idéale de tout texte symboliste est une réception individuelle, si chaque « spectateur » doit recevoir intimement le texte pour répondre à la singularité et à la liberté de la création, alors le théâtre symboliste est un art individualiste qui s'accorde mal avec toute pensée collective de réception. Aussi, la notion de spectateur, la dimension individuelle de la réception, apparaît-elle privilégiée au détriment de la notion de public, porteur d'une dimension collective. Néanmoins, pour reprendre une expression de Mireille Losco, il nous est apparu indéniable que « le refus *du* théâtre n'est pas un refus *de* théâtre »³²⁹. A côté de ce « spectateur virtuel », qu'il soit représenté sous la forme d'une parole de commentaire comme dans la dramaturgie de Maeterlinck, ou par la forme éminemment littéraire de certaines pièces qui en appellent plus au lecteur qu'au spectateur, le mouvement symboliste invente un public virtuel, en marge de la réalité de son époque, un public rêvé dont il cherche à la fois à penser les modalités de fédération et à définir les relations avec le spectacle idéal. Comment et pourquoi fédérer, autour du spectacle du sujet, une infinité de sujets spectateurs ?

Le fantasme du livre relève d'un fantasme de pureté et d'idéalité ; il satisfait le côté à la fois totalisant et individualiste du spectacle proposé ; il reflète enfin la réalité d'un théâtre qui n'a pas réussi à passer la rampe et à dépasser ses contradictions en matière d'incarnation scénique. Mais il n'est pas le seul palliatif au manque de réalisation du théâtre symboliste. La réflexion symboliste sur la question de la réception met en fiction le processus théâtral en son entier, en exposant les modalités idéales du spectacle tel que ses auteurs le rêvent, dans le développement d'une véritable utopie théâtrale qui en penserait les conditions idéales de réalisation. Faute de public et cependant porteur d'un souhait de théâtre capable de recréer une communauté autour du spectacle de son essence, les symbolistes mettent en fiction les conditions de possibilité et de réception d'un théâtre idéalement initiatique et liturgique, qui s'adresserait à l'ensemble d'une société dont l'unité serait refondée autour de la fête théâtrale, et les différents éléments qui la composent régénérés au spectacle universel de la beauté. Au questionnement interne aux fictions dramatiques sur les relations idéales entre l'individu, le collectif et le transcendant, s'ajoute alors un questionnement sur la place et

³²⁷ Mallarmé. « Crayonné au théâtre ». Op. cit., p. 328.

³²⁸ Ibid.

³²⁹ Losco. « Du regard à la vision: le spectateur virtuel des symbolistes ». Art. cit., p. 263.

la fonction de ces fictions dans la société, qui mène à l'élaboration d'une véritable utopie théâtrale.

Nous avons pu constater qu'autour de 1895, les symbolistes entrent dans le débat concernant les questions de l'art social et de l'art populaire, pour en proposer une conception qui se veut globalement détachée de l'utilitarisme, pour entrer dans l'universalité du symbole, capable de traduire les grandes luttes et les grandes tensions de l'humanité. Cette prétention à l'universel n'a pas manqué de déborder sur la question des publics. Nous parlons de publics au pluriel, parce que c'est justement cette pluralité que cherchent à réduire les symbolistes. Si le théâtre se dote d'une visée universelle, il a logiquement pour vocation de s'adresser à tous les hommes indistinctement. Voilà de quoi entrer en contradiction avec la réalité de la scène symboliste et son fonctionnement d'ordre initiatique, qui ne s'adresse qu'à un public restreint et choisi. Les déclarations de Péladan, de Schuré ou de Saint-Pol-Roux à propos de la nécessité d'apporter la beauté à la foule sont-elles le signe d'un réel souci d'élargir leur public et de lui apporter un art qui servirait d'une manière ou d'une autre la communauté, ou bien une (im)posture d'intellectuel en mal de reconnaissance ? Un réel projet de régénération de l'homme par le théâtre ou bien une stratégie pour récupérer un public qui boude ?

Ainsi, la condamnation du théâtre symboliste du point de vue théâtral, c'est-à-dire comme objet, sinon prévu pour la scène, du moins pensant la scène, ne nous paraît pas satisfaisante. Nous préférons pour notre part considérer le théâtre symboliste à travers le prisme du principe utopique pour le constituer en laboratoire théâtral. Le mouvement symboliste dans son ensemble, au-delà des pièces qu'il produit, propose un modèle de public idéal et une réflexion théorique sur les modalités d'une réception adéquate aux œuvres qui traduit la fonction que les auteurs assignent au théâtre en général, le tout dans un contexte social qui n'apparaît pas encore propice à la mise en pratique de ces théories. La plupart de ces constructions teintées d'utopisme apparaissent fort significativement au moment même où le mouvement symboliste français essuie échec sur échec à la scène. Si Jacques Robichez date la fin du mouvement symboliste au théâtre de 1897, date à laquelle Lugné-Poe rompt de manière fracassante avec cette esthétique théâtrale³³⁰, il nous est apparu que la réflexion se

³³⁰ C'est dans le « Manifeste de l'Œuvre » de 1897 que Lugné-Poe rompt avec le mouvement symboliste théâtral :

« Durant cette saison, sur huit spectacles, cinq furent composés de pièces étrangères et trois de pièces françaises. Les cinq traductions furent unanimement, ou presque, louées par le public et par la presse, au contraire des œuvres françaises, qui sont écoutées médiocrement et exécutées brièvement dans les journaux. Il en faut donc conclure que ces pièces sont sans

prolongeait pour certains, en marge des expériences scéniques, pour pallier la déception engendrée par les réalisations et les incompréhensions qu'elles suscitèrent. Débarrassée des contingences de la scène, la réflexion se réfugie alors dans la construction utopique d'un théâtre à venir, et n'a de cesse d'annoncer l'imminence d'un art théâtral nouveau que l'époque n'a pas les moyens de réaliser. A partir du milieu de la décennie, les auteurs continuent d'écrire des pièces, mais pour une scène et un public futurs, dont ils pensent la nature.

En déréalisant la scène par des mises en scène de plus en plus « abstraites », les symbolistes proposent, en marge des textes dramatiques, une réflexion qui prend le plus souvent la forme d'une rêverie, dans laquelle ils exposent à la fois les caractéristiques d'un public idéal, image de cette communauté qu'ils cherchent à recréer, et d'une réception idéale, d'ordre sentimental. Réfléchissant sur la question des publics et sur les modalités de la communication qui peut s'établir entre la scène et la salle, ils cherchent à réduire encore une fois, comme ils l'avaient fait pour le domaine de l'âme, l'écart entre le peuple et l'art, le public et l'artiste :

Alors, fanfares dans les journaux ! Un nouveau théâtre était né. Idéalement né. Sur le papier³³¹.

intérêt, que notre pays est pauvre de productions dramatiques originales, puisque, pas plus à l'Œuvre que dans les autres théâtres d'essai, le chef d'œuvre national ne s'est trouvé.

Née après sept ans de théâtre naturaliste, à une époque où la jeunesse des Lettres se disait symboliste, l'Œuvre se trouva englobée dans ce mouvement, malgré la contradiction évidente qui existe entre le théâtre d'Ibsen et les théories symbolistes. Un malentendu s'est donc établi contre lequel nous voudrions réagir.

L'Œuvre ne dépend d'aucune école, et, si l'accueil des tendances mystiques avait pu en égarer quelques-uns, il serait temps de s'arrêter, puisque, à part les admirables drames de Maurice Maeterlinck, elles n'ont rien produit au point de vue dramatique...

Passant outre aux conseils, aux reproches, l'Œuvre, dans sa nouvelle saison, ne s'occupera pas de l'origine des pièces qu'elle montera, tenant compte uniquement de l'humanité, de la vie, et si c'est seulement de l'étranger que viennent ces pièces, elle ne jouera que des étrangers. C'est dans cet esprit que sera élaboré notre programme de la saison 1897-1898, que nous publierons dans quelques jours». (Lugné-Poe. *La Parade: Souvenirs et impressions de théâtre. Acrobaties*. Op. cit., p. 203)

³³¹ Paul Fort. *Mes Mémoires: toute la vie d'un poète, 1872-1944*. Paris: Flammarion, 1944. P. 11.

A. Du rêve à la réalité

1. « L'endroit qui est nulle part »³³²

Dans un article intitulé « considérations sur l'art wagnérien » en 1887, Édouard Dujardin³³³ propose aux lecteurs la vision d'un Bayreuth idéal qui reflète ses aspirations théâtrales et expose l'idée qu'il se fait d'une institution théâtrale. La manière dont il décrit ce lieu de rêve place d'emblée cette construction dans une perspective utopique :

Par toute la terre s'il est une ville qui ne soit d'aucun lieu ; une ville ? non, un site vide d'habitudes et de lois, une solitude de monts, de champs et de forêts, une hauteur au milieu d'étendues imepeuplées, des campagnes profondes où nul langage ne soit de droit, un pays sans oriflamme ; s'il est un site dans le monde où plane l'exceptionnalité du sans-patrie, qu'en ce terroir auguste s'élève l'édifice très abstrait du moderne théâtre.

Le site idéal d'un tel théâtre doit être un lieu insituable, vierge d'hommes, sans préférence de langage, sans préférence nationale. Il doit posséder toutes les caractéristiques de l'universel. Pour ce faire, le théâtre ne doit appartenir à aucun type de société, et s'élever *ex nihilo*. Le fantasme d'un tel théâtre suppose de dégager curieusement l'institution théâtrale de tout lien avec la société qui le produit, et d'en faire un « édifice très abstrait », qui ne répondra d'aucune réalité existante, temple de l'universel. La suite de la description s'écrit au futur, pour en souligner le caractère projectif et idéal :

L'espace alentour s'étendra dans un mutisme solennel, et se tairont toutes luttes, toutes ambitions ; l'esprit respirera un air serein ; et l'on verra la place unique parmi l'univers où l'univers s'effacerait. Jadis, dans le tumulte des cités noires et batailleuses, haute en le ciel se tenait l'église cathédrale, lieu mystique et d'asile : là ce sera ce site, cathédral entre les nations, où l'idée aura son culte et son hospitalité.

Le théâtre apparaît comme « le lieu qui est nulle part », la porte d'accès à l'universel, nécessairement abstraite. De cette abstraction découle l'image d'un théâtre érigé en cathédrale de l'Idée, détachée des contingences du monde sensible.

³³² Paul Claudel. « L'Échange ». In: *Théâtre I*. Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1992. [1ère version : 1900 ; 2nde version : 1954]. P. 657-794. P. 744.

³³³ Dujardin. « Considérations sur l'art wagnérien ». Art. cit.

La description de l'édifice en lui-même, toujours au futur, développe une des caractéristiques majeures de toute construction utopique, à savoir son inaccessibilité :

Car dans ce désert humain, oui, sur quelque colline, dans un paysage de végétations ouvert à des lointains, sous l'abri de montagnes infranchissables, et dans une placidité d'été paisible, marbre sur marbre, nu, sans emblèmes, avec l'invisible triptyque ARS moralement gravé en un fronton immatériel, et dans un sanctuaire formidable d'inaccessibilité atteinte, parmi l'indéniable d'une obscurité, d'un silence où toutes les âmes seront une âme, une obscurité lucide de splendeurs, un silence sonore de piétés, - où seront évanouies les simagrées simiesques des histrions, les falbalas, les rampes et les frises, et tous les accidents de voix et d'instruments débiles – ce sera les pages ouvertes de l'unique, toute puissante et toute suffisante symphonie, comme une infinité comprise et entendue.

« Lointains », « montagnes infranchissables », « sanctuaire formidable d'inaccessibilité atteinte », constituent le lexique traditionnellement accolé à tout lieu utopique. Le paradigme de l'immatériel achève d'en faire un sanctuaire rêvé : « fronton immatériel », « invisible triptyque », que les oxymores rendent encore plus irréel : « une obscurité lucide de splendeurs », « un silence sonore de piétés ». Le champ lexical de l'obscurité et la communion des âmes achève d'en faire un sanctuaire de l'art à vocation initiatique et secrète. La comparaison finale avec le livre, par la mention des « pages ouvertes de l'unique », signe la dimension utopique de « ce Bayreuth idéal qui ne peut être », caractérisé par l'universelle symphonie de l'infini. Relégation qui se traduit par le refus d'une figure d'acteur qui n'est capable que de « simagrées simiesques » et « d'accidents de voix », de décors considérés comme des « falbalas », de la séparation traditionnelle de la scène et la salle par « les rampes et les frises », et de l'ineptie des accompagnements musicaux, « instruments débiles » incapables de traduire la « toute suffisante symphonie ». Face à cette construction de rêve s'élèvent « les illusoirs souvenirs du vain Bayreuth, que, par le désespoir de concevoir celui-là, nous a donné Richard Wagner ».

2. La scène introuvable

A cette grandiose vision de Dujardin répondent d'une part la réalité de la scène symboliste et d'autre part un certain nombre de rêveries ou de projets concernant le lieu théâtral tel que le rêvent les symbolistes.

Le Théâtre d'Art et le Théâtre de l'Œuvre n'ont pas de salle attitrée et délocalisent leur programmation au gré des disponibilités, indifféremment au Théâtre Moderne, au Théâtre d'Application, au Vaudeville, à la Gaîté Montparnasse, aux

Bouffes-Parisiennes, aux Bouffes du Nord, au Nouveau Théâtre, à la Comédie parisienne³³⁴. Péladan s'offre quant à lui le Dôme Central du Champ de Mars pour la représentation de *Babylone*. Au regard de cette programmation itinérante, il apparaît que le théâtre symboliste ne possède pas de lieu propre.

Pour certains auteurs, l'avènement du théâtre symboliste sur les scènes qui leur sont contemporaines apparaît impossible. La tentative de Saint-Pol-Roux de prendre la direction de l'Odéon est à ce titre intéressante. Dans l'édition de la correspondance que Saint-Pol-Roux entretient avec Octave Mirbeau, le préfacier nous apprend le fait suivant : Saint-Pol-Roux, avec trois de ses amis, Mauclair, le compositeur Charpentier et le peintre Rochegrosse, se lancent en 1892 à l'assaut de la succession de Porel, directeur du Théâtre de l'Odéon. Pierre Michel fait de cette tentative à la fois une provocation et un paradoxe, provocation parce qu'il ne se joue à l'Odéon que du Labiche et du Augier, paradoxe parce que les auteurs symbolistes n'affichaient que mépris pour les publics de théâtre. C'est Mauclair qui donne la clé du sens de cette entreprise, dans sa correspondance avec Mallarmé, dans une lettre datant du 8 mars 1892 :

Nous l'avons fait par désir de soulever un mouvement d'opinion [...]. Nous avons voulu, malgré l'échec très possible, prendre une attitude, dire que nous nous croyons assez forts pour sortir des cénacles et aller au grand public sans peur. Le projet peut être discutable, irréalisable, téméraire, au moins est-il noble et fera-t-il une impression profitable pour l'avenir : il créera un précédent³³⁵.

La cause apparaît comme perdue d'avance, mais elle permet de faire en quelque sorte jurisprudence et de montrer que les symbolistes ne manifestent pas qu'un refus pur et simple de la scène et de la vie théâtrale. Il s'agit alors ici de « prendre une attitude », de faire un geste. Pierre Michel finit sa préface en se demandant si le quatuor n'est pas soulagé de l'échec de l'entreprise, ce qui leur permet de ne pas se confronter avec la réalité de la scène.

Mais cette démarche montre également que le théâtre symboliste cherche un lieu pour entreprendre ses expériences scéniques d'un genre nouveau et a du mal à sortir des petits cénacles des théâtres d'à-côté. Il n'est qu'à rappeler l'expérience désastreuse de la représentation synesthésique du *Cantique des Cantiques* de Roinart, en décembre 1891 au Théâtre Moderne, pour voir à quel point les lieux n'étaient pas adaptés aux

³³⁴ Pour le détail de ces représentations, voir chronologie en annexe.

³³⁵ Saint-Pol-Roux. *Lettres à Octave Mirbeau*. Pierre Michel (éd.). Paris: A l'écart, 1994. P. 13.

expériences théâtrales des symbolistes³³⁶. Voici ce que dit un critique en 1893 dans *La Revue d'art dramatique* à propos de la représentation de *La Fin d'Antonia*, jouée au Vaudeville :

Mais il eut dû, dans une salle plus petite, convoquer seulement les adeptes du symbolisme. Il faut un peu de ferveur à l'aube de ces révolutions, et dans une salle pieuse, nous eussions mieux goûté ce qu'il y avait dans son œuvre de vraiment bien. On ne célèbre des mystères – et cette œuvre a cette allure, et toute œuvre vraiment originale est un peu un mystère – que devant des croyants³³⁷.

Le choix du Vaudeville, grande salle parisienne, dont le public était majoritairement bourgeois, n'est pas judicieux pour le critique, s'il s'agit de mettre en œuvre une pratique qui s'apparente à l'expérience très secrète de l'alchimie. Les représentations du théâtre symboliste sont vues par la presse de l'époque comme une sorte de laboratoire alchimique dans lequel se décide l'évolution et la rénovation de l'art scénique. En 1892, Henriet, critique à la *Revue d'art dramatique* parle des lieux dans lesquels s'effectuent les représentations symbolistes comme des « officines mystérieuses où s'opère entre initiés la transformation de l'art scénique ». Il les qualifie d'« inabordables au grand public », ne serait ce que par leur « prix relativement très élevé »³³⁸. Le spectacle symboliste semble appeler un public restreint de personnes capables de le goûter.

Le théâtre symboliste est donc vu comme le lieu des expérimentations et de la pratique secrète, qui en signe l'élitisme et ne semble pas répondre au vœu d'universalité et de rassemblement qui transparait dans bon nombres de textes théoriques. Comment réconcilier le versant initiatique de ce théâtre et la volonté d'en faire un foyer de rassemblement ? A la fin de sa thèse, Sophie Lucet souligne que l'idée « de créer de nouveaux lieux où procéder à une éducation du public en réservant le saint des saints à une assemblée d'initiés », afin de « faire advenir un nouveau souffle dramatique et arracher le théâtre à une fonction de pur divertissement », était largement répandue parmi les auteurs symbolistes. Et de citer « la conception élitiste de tous les théâtres d'art », mais également les conceptions de Péladan et de Schuré, qui entendent proposer une « éducation poétique du public »³³⁹.

³³⁶ Rappelons que la diffusion des parfums, censés entrer en correspondance avec la langue, la musique et les couleurs, provoqua un mélange plus qu'insupportable dans la petite salle, qui n'avait pas de système d'aération suffisant pour chasser une odeur avant qu'une autre ne soit diffusée.

³³⁷ « Chronique », *La Revue d'art dramatique*. Juillet 1893. P. 48.

³³⁸ Frédéric Henriet. « Monographie du spectateur (1 à 5) ». *Revue d'art dramatique*. Janvier 1892. P. 1-18. P. 2.

³³⁹ Lucet. « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du 19ème siècle ». Op. cit., p. 465.

Un curieux projet apparaît dans les pages de *L'Ermitage* en octobre 1893 et février 1894, qui rend compte de cette tentative de proposer un lieu adapté à la visée initiatique du théâtre symboliste. Des Gâchons, fervent défenseur du symbolisme, propose un article en deux parties intitulé « Le théâtre que nous voulons ». Dans le premier volet, il propose une liste d'un surprenant éclectisme qu'il rassemble sous l'appellation de « Théâtre Neuf ». Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est le second volet de son article, dans lequel il propose un modèle d'édifice théâtral qui répond tout à fait au schéma initiatique qui pourrait présider à l'entreprise théâtrale symboliste. Pour faire l'éducation du public, Des Gâchons propose la construction d'une double salle, composée d'une grande et d'une petite salle. La grande salle serait dévolue à la représentation de spectacles à la portée de tous et la plus petite serait réservée à l'élite. Le but est, à terme, de faire passer les spectacles de la petite salle à la grande, au fur et à mesure que le public est de mieux en mieux préparé, non seulement par les spectacles qui se jouent dans la grande salle, mais également par la multiplication des conférences :

Les pièces pourraient passer de la petite salle à la grande. Ce serait même le but, de faire jouer d'abord sur la petite scène les pièces qu'on redouterait trop élevées pour la salle publique. Et à mesure que les spectateurs s'acclimateraient à la nouvelle dramaturgie, on leur exhiberait des œuvres d'un effet moins direct, plus littéraire et d'une plus profonde philosophie. Car c'est le public, ô Sarcey, ô Fouquier, qui doit s'acclimater aux drames et non le dramaturge au public³⁴⁰.

On voit bien dans ce projet la nécessité de hausser le public au niveau des drames, et non de rabaisser la qualité des spectacles en fonction de la médiocrité des goûts du public.

La disposition architecturale des salles est intéressante. La plus grande salle est « vaste, claire, gaie, avec l'aspect d'un grand triangle isocèle dont la base serait au fond de la salle, derrière les spectateurs, et le sommet au centre de la ligne d'horizon, sur la scène ». Cette disposition rappelle l'arc de cercle de l'amphithéâtre grec et annonce avec une étonnante modernité la disposition des TNP. Elle est conçue dans le souci que tous voient. Les places sont d'un prix raisonnable « de 1 franc à 3 francs », auxquelles s'ajoutent « quelques loges d'un prix plus élevé toutes de face ». L'espace est aéré, « les rangs espacés, les couleurs nombreuses, des tapis partout ». Enfin, sur la scène se joueraient « des pièces simples, droites, de vie, avec des généralisations faciles à saisir,

³⁴⁰ Jacques Des Gâchons. « Le théâtre que nous voulons, I et II ». *L'Ermitage*. Juillet-décembre 1893 et janvier-juin 1894. P. 194-201 et 99-108. P. 100.

des sentences, de la poésie, rien qu'harmonieuse », afin de répondre à un double souci esthétique et éthique, à visée universelle et synthétique. L'autre salle est réservée « pour les artistes et les pervers, ceux qui songent à autre chose ». Elle constitue l'exact inverse de la grande salle : « une salle étroite et bizarre. De grandes décorations murales, des plantes vertes à profusion, des tapis et des tentures ». De public il n'est pas question, il n'y a que « des élus » et les œuvres sont « toute l'avant-garde », qualifiées d'« étrange, d'osé, et de très grand ».

On pourrait rapprocher ce projet architectural de l'entreprise rosicrucienne de Péladan. En réservant aux initiés de l'Ordre le message supérieur de sa mystique artistique, il en offre les réalisations au grand public, lors de ses Salons de 1893 à 1897, faisant preuve d'un souci de diffusion que peu d'autres auteurs ont montré. Les nombreuses représentations de *Babylone* au Dôme central du Champs de Mars, dont le succès fut honorable, montrent combien le Sâr avait à cœur de voir sa doctrine artistique diffusée, avec une pièce dont le propos culturel est indéniable. On comprend mieux l'évolution du Sâr au cours de la décennie vers ce qu'il appelait « le socialisme d'art »³⁴¹ et son engouement pour les spectacles de plein air, l'ouverture des théâtres d'Orange, de Nîmes ou de Champigny la Bataille. La tentative de Dujardin au Vaudeville pourrait également s'apparenter à cette démarche. En jouant dans une grande salle gratuitement, peut-être que Dujardin n'a pas fait que céder à la tentation d'avoir un public facile après le demi échec des deux premiers volets de sa trilogie, mais a réellement eu le souci, qu'il exprime dans son prologue, d'ouvrir son spectacle au plus grand nombre³⁴².

Mais d'autres auteurs ne semblent pas même souhaiter le passage à la scène. Schuré confesse dans son autobiographie, *Le Rêve d'une vie*, son renoncement initial à la scène, au nom d'un idéal qu'il sait impossible à atteindre :

Cette vision [du drame sacré] avait corroboré mon idéal préconçu de l'Art en l'élargissant et provoqué en moi une image splendide du théâtre futur dans le miroir du passé. Ce fut l'origine d'une vocation dramatique comparable au plus platonique des amours. Car cette vocation fut renonciatrice dès le début au point de vue de sa réalisation scénique immédiate. Mais elle n'en fut pas moins l'affirmation d'un idéal certain et d'une foi indestructible³⁴³.

³⁴¹ Péladan. « La renaissance de la tragédie : d'Orange à Champigny ». Art. cit.

³⁴² La chronique de Jean du Tillet le 24 juin 1893 dans *La Revue d'art dramatique*, est à propos de la gratuité de *La Fin d'Antonia* extrêmement ironique. Le chroniqueur souligne que Dujardin avait invité beaucoup de monde, et plaisante sur la vraie personnalité du public parisien qui crie au chef-d'œuvre à partir du moment où le spectacle est gratuit.

³⁴³ Schuré. *Le Rêve d'une vie*. Op. cit., p. 271.

A posteriori, il est facile à l'auteur de justifier son manque de succès théâtral par une démarche volontairement assumée. Mais, par la métaphore de l'amour platonique, Schuré rend parfaitement compte de la nécessité de renoncer aux contingences de la scène pour laisser s'épanouir un théâtre qui ne peut en aucun cas coïncider avec le théâtre de l'époque. pourtant, il pense le théâtre comme « un éducateur du peuple ». Pour que le théâtre arrive à cette vocation, il faut qu'il soit le fruit d'une « aristocratie savamment sélectionnée »³⁴⁴. Ainsi, l'élitisme est placé du côté de la création et non de la réception. Dans la préface au Théâtre de l'Âme, il donne une triple définition du théâtre idéal³⁴⁵, donnant lieu à trois types de théâtre différents, dont la nature varie en fonction du public auquel il s'adresse. Hiérarchisés, ces trois théâtres seraient conforme au schéma gradué de l'initiation. Si le théâtre est initiateur, il possède ainsi plusieurs niveaux de compréhension, que chacun est capable de comprendre selon ses capacités.

Voici comment il explique la réception des Mystères en Grèce antique :

Dès les temps anciens, les Mystères de Déméter, de Perséphone et de Dionysos résumaient pour les initiés l'histoire de l'âme du monde, de l'âme humaine et de l'esprit vivant qui évolue dans l'univers. Il y avait trois manières de comprendre le mythe : dans le sens naturel, dans le sens humain et dans le sens divin. La première était pour la foule, la seconde pour les hommes éduqués, la troisième pour une rare élite. Chaque sens était vrai, dans sa sphère, et correspondait à un degré de compréhension³⁴⁶.

La perception du « sens naturel », du sens « humain » et du sens « divin » des Mystères donne lieu à l'élaboration d'un triple projet théâtral, trois formes de théâtre futur, qui seront comme trois degrés successifs de la conscience, de la vie et de la beauté, définis dans « le théâtre de l'âme ». Il y aura d'abord « le théâtre populaire qui, descendant vers le peuple, réveillera son âme dormante par ses meilleurs instincts et ses plus poétiques traditions »³⁴⁷, formant un premier degré de communauté, qui s'apparente à la réactivation de la culture populaire et du mythe. Puis le « théâtre de la Cité » ou « théâtre de Combat », qui étudiera la « réalité contemporaine avec le regard pénétrant d'une observation aiguë et d'une sympathie profonde »³⁴⁸, permettant d'explorer le versant historique de la civilisation. Enfin, pour couronner l'édifice théâtral, « le théâtre du Rêve, de l'Âme, théâtre d'élite », qui « évoquera une humanité supérieure dans le miroir de l'histoire, de la légende et du symbole », théâtre « hautement religieux, car il

³⁴⁴ Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 119.

³⁴⁵ Schuré. « Le Théâtre de l'âme ». Art. cit., p. 14 et suiv.

³⁴⁶ Schuré. *Théâtre choisi I: Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 61.

³⁴⁷ Schuré. « Le Théâtre de l'âme ». Art. cit., p. 14.

³⁴⁸ Ibid.

tentera de relier l'humain au divin, de montrer dans l'homme terrestre un reflet et une sanction de ce monde transcendant »³⁴⁹. Ce dernier théâtre, à caractère théosophique, apparaît comme la synthèse des deux précédents.

Ces trois types de théâtre se manifestent dans le contemporain de l'auteur : Le Théâtre Populaire est placé sous l'égide de Michelet et trouve une réalisation dans la « très noble initiative »³⁵⁰ de Maurice Pottecher dans les Vosges et de Messieurs Le Braz et Le Goffic en Bretagne. Le Théâtre de la Cité est représenté par les dramaturges du Nord, Ibsen, Tolstoï, Hauptmann, et un français, François de Curel. Le Théâtre de l'Âme n'est représenté que par « des tentatives isolées »³⁵¹, l'*Axël* de Villiers de l'Isle-Adam, les drames de Péladan, le théâtre de Maeterlinck, celui de d'Annunzio et de Trarieux. Ce n'est qu'à ce dernier théâtre qu'est dévolu « le rôle d'initiation psychique et de groupement social »³⁵², et qui apparaît comme l'illustre descendant de la tragédie grecque. Cette synthèse est rejetée dans un avenir non encore advenu.

Pratiquement tous les auteurs symbolistes, à l'instar de Schuré, rejettent dans un avenir plus ou moins lointain l'avènement du théâtre tel qu'ils le rêvent. Le théâtre de l'âme de Schuré est un « théâtre de l'avenir », et ce n'est que dans un futur lointain qu'il « sera le temple de l'Idée, le foyer ardent de l'Âme consciente, libre et créatrice »³⁵³. Son commentateur, Henry Bérenger, doute en 1900 que le théâtre de l'âme soit « dès maintenant réalisable à la scène », faute d'« une élite spirituelle capable de goûter l'émotion héroïque et sacrée » que voudrait susciter ces spectacles, de « directeurs pour les monter », « d'acteurs pour les jouer » et surtout, d'« un public pour s'y rendre ». Et d'ajouter, avec une pointe d'amertume :

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ Ibid.

³⁵¹ Id., p. 15.

³⁵² Id., p. 16.

³⁵³ Id., p. 12. La rencontre de Schuré et de Steiner permit la représentation du *Drame Sacré d'Éleusis* à Munich à l'occasion du Congrès théosophique européen, au printemps 1907, repris en 1911 et 1912, des *Enfants de Lucifer* en 1909 et 1910, et de *La Sœur gardienne* en 1913. C'est après les représentations des *Enfants*, qui durèrent de 10 à 16 heures, entrecoupées de quatre entractes, que Steiner songe à la construction d'un théâtre des Mystères à Munich. Mercier nous apprend que Schuré s'est intéressé aux plans et à l'architecture de ce théâtre, bâti selon les plans d'un théâtre rosicrucien : la salle est circulaire, et l'espace scénique est planté de colonnes parmi lesquelles déambulent acteurs et spectateurs. La salle était conçue dans une finalité initiatrice et révélatrice (567), mais ne fut pas construite selon les plans de Schuré. Sa conception trahissait cependant une volonté de réactiver concrètement la fonction initiatrice du théâtre, et d'en faire un temple de révélations essentielles sur l'homme. Steiner construit en 1913 le Goetheanum aux environs de Bâles, à Dornach, qui brûla en 1920 et fut reconstruit en 1928. Le Goetheanum est autant un lieu de spiritualité que de représentation. Il constitue un exemple d'architecture fondé sur la correspondance des matériaux et des formes.

Assurément, si l'on ne considère que les succès actuels, et l'état général des esprits, la réponse sera négative. Le naturalisme rosse, la comédie pornographique, le romanesque à panache, voilà ce qui fait prime aujourd'hui dans les théâtres de la République officielle³⁵⁴.

Le drame ésotérique de Jules Bois est, dans la préface qui le définit, rejeté par l'emploi du futur dans un avenir indéterminé, quoique certain : « le drame ésotérique ira au cœur des simples qui revivront, sur une scène enfin initiatrice, les grandes problèmes de leur âme, de leur destinée et de leur mission »³⁵⁵. Dans son texte programmatique intitulé « Dramaturgies », Saint-Pol-Roux prévoit toutes les modalités du Drame au futur : ses « personnages synthétiques équivaldront à des sommes d'énergie », « chacune de leurs paroles émouvra le monde », « la foule exultera »³⁵⁶. Le texte se conclut par une ouverture sur l'avenir : « Dramaturgie demain signifiera faiseur de miracles »³⁵⁷. La perfection du théâtre pour Maeterlinck dépend du retour du « personnage sublime » et de la possibilité de lui trouver une juste incarnation : « Reviendra-t-il ? » se demande-t-il dans sa préface au théâtre de 1901³⁵⁸. Villiers n'envisageait pas la représentation d'*Axël* aux dimensions trop colossales. Quillard ne considère le théâtre tel qu'il le rêve que « futur »³⁵⁹, faute de moyens adéquats pour mettre en œuvre ses conceptions, et de public suffisamment éduqué pour être à même d'accéder à ses visions.

Ainsi, l'essentiel de la mouvance symboliste projette son rêve de théâtre dans un futur dont ils attendent l'avènement et dans un ailleurs qui ne trouve pas à s'incarner.

L'abstraction progressive du théâtre, indépendamment du fantasme du livre, s'exprime par un souci de dématérialiser non seulement la scène théâtrale et les modalités de la représentation (déréalisation de l'espace, suppression de l'acteur, jeu hiératique), mais également le lieu de la représentation, faute de trouver un endroit adéquat à la mesure des ambitions.

Mais l'élection d'un lieu est-elle réellement nécessaire ? A en croire Mallarmé, « un fait spirituel », « l'épanouissement de symboles ou leur préparation », ne nécessite pas d'autre lieu que le « fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule ». On peut voir dans ce « Saint des saints, mais mental » une apologie de l'objet Livre au détriment de la représentation. Mais la mention de la « Cité, qui donna à cette expérience sacrée un théâtre », faisant ici référence au modèle grec, pourrait bien faire pencher

³⁵⁴ Bérenger. « Le théâtre d'Edouard Schuré ». Art. cit., p. 528.

³⁵⁵ Bois. « Notes nouvelles sur le drame ésotérique ». Art. cit., p. 11.

³⁵⁶ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. cit., p. 15.

³⁵⁷ Id., p. 16.

³⁵⁸ Maeterlinck. « Préface au Théâtre de 1901 ». Art. cit., p. 502.

³⁵⁹ Quillard. « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte ». Art. cit., p. 183.

l'interprétation de cette « rêverie d'un poète français » vers la possibilité de rêver un public fictif, dont seul « le concours d'une muette assistance » pourrait enfin « synthétiser [...] les délicatesses et les magnificences immortelles, innées »³⁶⁰.

B. L'assemblée théâtrale

La communion au théâtre est une solitude. Elle n'est qu'une croyance multipliée, la croyance uniforme de plusieurs³⁶¹.

1. Morcellement des publics

Dans son ouvrage sur le personnage de théâtre, Robert Abirached fait découler de la crise de la représentation de la fin du siècle un cloisonnement du public « en unités disparates »³⁶². Le théâtre apparaît pour lui, vers 1870, comme « une institution figée, coupée du mouvement de la littérature, de l'évolution des sciences humaines naissantes et du progrès même de l'histoire ». Cette coupure est due à l'accaparement de la scène par l'univers bourgeois qui fait de la représentation « un cérémonial sans prise sur la réalité, voué à une répétition stérile et perpétuée en dépit du bon sens »³⁶³. L'intérêt du théâtre réside pour ce type de public en la reproduction de ses stéréotypes dont le but est d'être en conformité avec des idéaux sociaux dépassés. Ainsi, le combat du mouvement symboliste contre les valeurs bourgeoises atteint ici un autre niveau, et le rejet idéologique a des conséquences sur l'esthétique théâtrale. Robert Abirached aborde ensuite la question du spectateur, et l'oppose à la notion de public :

Quant au spectateur enfin, il devient malaisé de le fondre dans une masse qu'il s'agirait d'instruire ou de moraliser : tout porte à s'adresser à lui individuellement pour l'émouvoir poétiquement, en lui donnant accès à une région de la vie dont il a été expatrié. Plutôt qu'à son intelligence, il faut alors faire appel à sa sensibilité et à son pouvoir de rêver, pour le sortir de son ghetto psychologique et briser le carcan social qui l'enserme. A l'instar du lecteur de poèmes ou du contemplateur de tableaux, il apprendra peut-être devant la scène à mettre en cause son être le plus intime³⁶⁴.

³⁶⁰ Mallarmé. « Richard Wagner, rêveries d'un poète français ». Art. cit.

³⁶¹ Louis Jouvet. *Le Comédien désincarné*. Paris: Flammarion, 1994. P. 130.

³⁶² Abirached. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Op. cit., p. 12.

³⁶³ Robert Abirached. « L'âge bourgeois, le personnage saisi par la réalité ». In: *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, Tell, 1994. [1978]. P. 95-171. P. 158-159.

³⁶⁴ Abirached. « La crise de la représentation : le personnage, le monde et le moi ». Op. cit., p. 178.

Ainsi s'opère une distinction entre le public, collectif, et le spectateur, individuel. Cette distinction est fondamentale en ce qui concerne le théâtre symboliste, qui, en s'attaquant au problème de sa réception, se retrouve confronté au même paradoxe que lors du traitement des questions sociales et politiques. Les dramaturgies de l'âme entrent dans cette perspective relevée par Robert Abirached, et amènent la question de la réception symboliste sur un double terrain, celui de l'individu et de sa régénération par le spectacle, et celui du collectif et de sa formation en communauté, autour de ce même spectacle. Si pour le critique, « le théâtre n'a rien à gagner à être confiné dans un laboratoire », il n'a guère d'autre choix que d'opérer cette « mise en quarantaine, quand, pour la première fois dans son histoire, il doit pour se rénover s'affirmer à contrecourant de l'ordre établi, social et culturel »³⁶⁵, quand il n'en remet pas fondamentalement en cause toutes les formes de représentation. Les symbolistes se soulèvent alors contre le cloisonnement des publics tel qu'il existe à la fin du siècle³⁶⁶, en essayant de concilier subjectivité et universalisme. S'il s'inscrit dans un mouvement qui prône à terme la constitution d'une communauté, d'une assemblée civique et liturgique, ce n'est pas sans contradictions ni paradoxes.

De manière générale, les auteurs symbolistes émettent une critique sévère à l'encontre des publics de théâtre. En cela, ils ne se différencient pas vraiment du reste des mouvements d'opinion de l'époque. Pour *La Revue d'art dramatique*, le public populaire est incapable d'émotions théâtrales parce qu'il « reçoit une éducation déplorable »³⁶⁷. En 1895 déjà, Camille Bazelet, toujours dans *La Revue d'art dramatique*, parle de « ce public en apparence froid, défiant et sceptique, [qui] ne demande qu'à croire et qu'à admirer », attendant « avec des signes non équivoques d'impatience » l'œuvre nouvelle, à venir. Et même si « la curiosité intellectuelle et artistique subit une crise aiguë, [...] les déceptions qui succèdent aux déceptions n'arrivent pas à décourager cette société affamée d'idéal ».

Le 5 août 1903, André Gide prononce à la cour de Weimar une conférence intitulée « De l'importance du public », publiée en octobre 1904 dans *L'Ermitage*³⁶⁸. Ce

³⁶⁵ Id., p. 179.

³⁶⁶ De janvier à mars 1892, *La Revue d'art dramatique* publie une série de cinq articles qui proposent une « monographie du spectateur », écrits par Frédéric Henriet. Ces articles rendent compte de la diversité des publics, qui apparaissent cloisonnés dans leurs salles respectives, et à l'intérieur des salles, séparés les uns par rapport aux autres. Frédéric Henriet. « Monographie du spectateur (1 à 5) ». *Revue d'art dramatique*. Janvier-mars 1892. P. 1-18, 142-152, 213-220 et 337-350.

³⁶⁷ Chronique théâtrale de *La Revue d'art dramatique*. Juin 1897

³⁶⁸ André Gide apparaît à la fin du XIX^e siècle comme assez incontournable dans le monde de la critique théâtrale. La série des « Lettres à Angèle » qu'il échange avec André Ghéon dans *L'Ermitage* à partir de

texte est intéressant pour nous dans la mesure où il traite, légèrement *a posteriori*, de la question du public en général. Cela permet de situer le symbolisme finissant sur cette question, bien que Gide n'en partage guère les conceptions. Les devoirs « réciproques »³⁶⁹ entre l'artiste et le public que Gide entreprend de définir en disent longs sur la conception de l'auteur de la notion de public : « L'artiste qui se fait écouter, c'est celui que le public fait parler »³⁷⁰. Ici, point d'écart qui tienne, l'artiste doit être en conformité avec l'horizon d'attente de son public. Gide entreprend ensuite une définition du public. Il ne s'agit pas de « donner ce nom de *public* à n'importe quel groupement arbitraire, mais à telle société choisie, capable de goûter les émotions de l'art »³⁷¹. Une certaine forme d'élitisme transparaît dans les propos de Gide, que le mouvement symboliste ne renierait pas. Soulignant la rareté d'un public ainsi défini, Gide poursuit ainsi :

Un public – chose si rare qu'à peine de nos jours savons-nous ce que c'est. Il nous faut trop souvent regarder en arrière... Un public – l'artiste hélas ! a dû apprendre à tant bien que mal s'en passer ; et souvent nous perdons le sentiment de son absence ; ou même nous allons jusqu'à prétendre que l'artiste *doit* s'en passer. – C'est là une erreur dangereuse, et je voudrais dire pourquoi³⁷².

Gide souligne ici une des attitudes du mouvement symboliste, qui cherche dans le passé le modèle de son public théâtral idéal, en négligeant le public contemporain. Or, Gide estime que « l'artiste ne peut se passer d'un public ». Lorsque celui-ci est absent, l'artiste a deux solutions : soit « il l'invente, - et tournant le dos à son époque, il attend du futur ce que lui dénie le présent » ; soit, s'il « veut[t] un public à tout prix », il « l'achète[...] au rabais dans la foule »³⁷³. L'invention du public représente très exactement la posture adoptée par les symbolistes, qui préfèrent se tourner vers le futur plutôt que de chercher des solutions dans le présent, arrivant au curieux paradoxe d'un artiste capable de « produire des œuvres sans destination »³⁷⁴, fondement pour Gide de la théorie de l'art pour l'art, qui ne fait que séparer dangereusement l'art et la vie. Faute de savoir à qui il s'adresse,

janvier 1898 à 1900, ainsi que les nombreux articles qu'il écrit à partir de 1900 dans la même revue, à propos du théâtre, des conditions de représentation, du répertoire, constituent une chronique fort intéressante du théâtre du tournant du siècle.

³⁶⁹ André Gide. « De l'importance du public ». *L'Ermitage*. Octobre 1904. P. 81-95. P. 83.

³⁷⁰ Ibid.

³⁷¹ Ibid.

³⁷² Ibid.

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ Id., p. 85.

[...] l'artiste, ou rompt avec son époque et s'enferme, ainsi que nous voyons les meilleurs faire, compte sur l'avenir pour le dédommager du présent et flatte idéalement un public inconnu, instinctivement éparé dans l'avenir, – ou bien (mais mérite-t-il encore le nom d'artiste ?) flatte au hasard la foule... et les œuvres qui en découlent, je ne les nomme pas, car vous les connaissez – ³⁷⁵.

L'absence d'un public en adéquation avec les œuvres symboliste donne naissance à son fantasme qui permet de pallier la vision négative et critique des publics contemporains. Les symbolistes rêvent une assemblée théâtrale fictive, capable de résorber le morcellement des publics.

En ce sens, ils prolongent l'entreprise romantique sur cette question. Florence Naugrette ouvre son étude sur le drame romantique en reprenant une expression chère à Vitez : le romantisme cherche à fournir « un drame élitare de masse ». Il ne s'agit pas d'en faire

un sous-genre démagogique donné en pâture au peuple, mais une pratique démocratique, profondément civique parce qu'accessible à tous, [...] à tous les citoyens rassemblés en une communauté, unis par leur appartenance à un même public³⁷⁶.

Le drame romantique se veut ainsi l'accomplissement du programme que les théoriciens des lumières ont fixé pour le drame. Le but d'un tel rassemblement est bien « d'améliorer l'homme » et de « contribuer au progrès de l'humanité »³⁷⁷. Le rêve de communion nationale dans la fête est hérité de la révolution. La notion de « décloisonnement » apparaît également sous la plume de Florence Naugrette qui estime par exemple que la bataille d'*Hernani* n'est pas tant une bataille esthétique qu'une bataille idéologique : ce qui dérange dans cette pièce, c'est qu'Hugo prétend écrire un théâtre pour tous, pour un peuple uni qu'on ne cantonnerait plus à la sphère du mélodrame censé l'éduquer. Par sa forme versifiée, ce théâtre populaire fait directement concurrence à la tragédie pourtant réservée à l'élite et opère un décloisonnement dangereux de ce que l'on n'appelle pas encore en 1830 les classes³⁷⁸. La querelle théâtrale dépasse largement le domaine de l'esthétique pour entrer dans celui de

³⁷⁵ Id., p. 93.

³⁷⁶ Naugrette. *Le Théâtre romantique (histoire, écriture, mise en scène)*. Op. cit., p. 15.

³⁷⁷ Id., p. 45.

³⁷⁸ Id., p. 145.

Lors de sa reprise en 1867, *Hernani* n'a plus du tout le même impact. Les survivants de la bataille sont nostalgiques de cet idéal enfoui par juin 1848 et le coup d'état du 2 décembre. « A cette époque, il y a longtemps que sont tombées les illusions des phalanges romantiques sur le rôle moteur de l'artiste dans la vie de la cité, sur la capacité du peuple à se gouverner lui-même et à constituer un grand public unanime cherchant ce qui l'élève dans ce qui le distrait » (145). La pièce n'est absolument plus d'actualité.

l'idéologique, mouvement qui s'est reproduit aux beaux jours du symbolisme quand il était porté par un principe idéologique anarchiste.

Si le théâtre symboliste diverge du théâtre romantique sur un point important puisque la formation de la communauté romantique se fait au spectacle de l'« historique et du contemporain »³⁷⁹, il n'en demeure pas moins que l'élaboration d'un public idéal n'est pas sans similitudes, notamment lorsqu'il est question de parer le public populaire de toutes les spontanéités qui manquent au public bourgeois, selon des options qui ne sont pas sans rappeler les développements de Michelet.

2. Public populaire et public bourgeois

Le mouvement symboliste cherche à instaurer de nouveau « un point de contact entre les artistes et le public » afin de « rendre à l'art son rôle social »³⁸⁰. La perception des publics existants est fort négative, sans pour autant que soit évacuée la possibilité d'une évolution. Voici comment Roinart décrit le public dans son ensemble lorsqu'il propose un compte-rendu des Salons de la Rose+Croix et des Indépendants, en mai 1892, dans *L'Art social* :

De ce public abruti dès son impuberté par les onanismes variés de l'Internat ; de ce public alcoolisé ou idiotisé par les divers ilotismes de l'Armée ; de ce public sénilement clignotant devers les stellaires tutus et sous les niais turlututus des cafés-concerts fumeux et fumureux ; de ce public pouacre vient tout le mal et viendra tout le bien, car, il n'en faut pas douter, au fond de tout pourceau sommeille une ambition d'être un homme, et dégoûté de leur crasse beaucoup de porcs se sont déjà humanisés³⁸¹.

Voilà clairement exprimée l'impossibilité pour le public actuel de goûter les émotions d'art que les courants d'avant-garde lui proposent. Mais cette impossibilité n'apparaît pas comme une fatalité au sein du peuple. Par contre, il ne faut rien attendre du public bourgeois.

Une autre ligne de partage s'établit alors au sein de la représentation du public, entre le peuple, capable d'évoluer, et les bourgeois qui apparaissent fondamentalement rétifs à l'art nouveau. Cette dualité est patente dans les écrits de Péladan. Il oppose le public bourgeois qui n'offre en guise d'adhésion artistique que « des suffrages superficiels » et le public populaire, « public attentif et avide d'instruction » qui

³⁷⁹ Id., p. 21.

³⁸⁰ Péladan. *Introduction à l'esthétique*. Op. cit., p. 30.

³⁸¹ Paul-Napoléon Roinart. « Anarchie d'art ». *L'Art social*. Mai 1892. P. 126-131. P. 130-131.

« supplée par la bonne volonté à l'éducation qui lui manque »³⁸². Pour lui, « la Beauté a une mission civilisatrice », et « le peuple, par son ingénuité même, se révèle chaque jour plus apte que la bourgeoisie, à sentir profondément les hautes inspirations et les spectacles grandioses »³⁸³.

En mars 1903, *La Plume* lance une enquête d'opinion sur la question suivante : « L'éducation artistique du public est-elle nécessaire ? »³⁸⁴ Trois de nos auteurs y répondent, Gourmont, Maeterlinck et Verhaeren. Gourmont estime qu'un public ne peut pas exister, parce qu'il est constitué de « deux cent mille physiologies différentes ». Leur point commun ne peut être qu'une « commune banalité »³⁸⁵, et la constitution d'un public unique en « être unique » apparaît donc comme illusoire aux yeux de cet individualiste.

Maeterlinck donne une réponse en deux temps. Il estime dans un premier temps que « le sens artistique du public contemporain est inférieur à ce qu'il fut jamais », fait qu'il attribue au phénomène de diffusion de masse, « par l'imprimerie, les images, etc., de ce qui n'est pas beau, à l'influence de l'industrialisme et de ses engins généralement laids qui faussent l'éducation de l'œil »³⁸⁶. En découle naturellement l'absolue nécessité d'une éducation du public, à l'exemple des grecs et de la renaissance italienne, sans quoi

l'art sera de plus en plus ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire un phénomène isolé, rare, hasardeux, exceptionnel, et n'ayant plus que des rapports extrêmement précaires avec l'évolution générale de la masse qui seule importe dans l'histoire de l'espèce humaine³⁸⁷.

Il apparaît donc nécessaire aux yeux de Maeterlinck de renouer le lien qui devrait normalement unir l'art et le peuple.

Même constat chez Verhaeren, qui en profite au passage pour égratigner le public bourgeois. Pour l'auteur socialiste belge, « l'art lui-même se retira, voici quarante ans déjà, sur la montagne. Il fit grève splendidement, il rompit ses attaches avec le peuple d'où il sortit »³⁸⁸. Cette rupture est atténuée par la prise de conscience progressive de la part des artistes de la nécessité de sortir de leur tour d'ivoire :

³⁸² Péladan. « La démocratie et le théâtre (autour du Thymélé) ». Art. cit., p. 308.

³⁸³ Péladan. *Origine et Esthétique de la tragédie*. Op. cit., p. 7.

³⁸⁴ « L'éducation artistique du public est-elle nécessaire ? ». *La Plume*. 1er mars 1903, n° 333. P. 273 et suiv.

³⁸⁵ Id., p. 385.

³⁸⁶ Id., p. 386.

³⁸⁷ Ibid.

³⁸⁸ Id., p. 382.

A cette heure, quelques-uns comprennent que les tours d'ivoire doivent tomber, et que les grands poètes et les grands artistes ont été les premières victimes de l'isolement auquel ils se sont condamnés. Qu'ils soient restés admirables, oui. Mais de quelle autre émotion frissonneraient leurs œuvres, s'ils étaient entrés en communion avec l'univers entier dont la foule, au même titre que les forces énormes de la nature, fait partie. Ah ! sentir ce que pensent, éprouvent et veulent les foules héroïques et passionnées [...]³⁸⁹

Si Verhaeren ne dénie absolument pas à l'art sa valeur, même s'il s'est enfermé un temps dans sa tour d'ivoire, il met cependant en avant l'idée qu'il serait bien supérieur s'il entraînait en résonance avec la foule. Par contre, il n'y a rien à faire pour la classe bourgeoise, enfermée dans un conformisme flatté par l'art de masse :

Que la bourgeoisie continue à aimer cet art morne ou lubrique, peu importe. La bourgeoisie est une classe vouée à l'inertie prochaine. Mais que l'art à succès d'aujourd'hui entame le peuple, voilà ce qu'il faut éviter par des luttes sans trêve. L'art doit se purifier. Il importe qu'il soit, non pas tant un luxe ni le décor magnifique où se meut une nation, qu'un merveilleux réconfort pour elle. Qu'ils réfléchissent comme un miroir toute l'histoire d'une race, ses grandeurs et ses revers, ses luttes et ses victoires, toutes les pensées anciennes, mais surtout qu'il dévoile et qu'il projette des pensées d'avenir³⁹⁰.

C'est bien pour le public populaire que l'art doit chercher un nouveau souffle, afin que les individus se constituent en communauté : « rien n'est plus exaltant pour l'homme que de se sentir foule, et se sentant foule, de se grandir jusques à l'art »³⁹¹. Cette dernière précision est fort intéressante pour nous, dans la mesure où elle fait découler de la constitution de la collection d'individus en foule la possibilité de « se grandir jusques à l'art ». La notion de foule apparaît comme centrale dans la pensée symboliste, et s'oppose systématiquement à celle de public. Seule la constitution du peuple en foule est capable non seulement d'apporter à l'art symboliste un public unanime digne de ce nom, mais également de refonder le lien perdu entre l'artiste et le peuple. La foule ne prend une valeur positive qu'à la lumière de ses qualités d'ignorance, de naïveté et d'instinct. L'image du peuple enfant est alors inversée, et à l'incapacité répond le potentiel. Associée à la question artistique, cette vision idéale du peuple débouche sur la rêverie symboliste d'une communauté artistique, que la notion de foule oppose à celle de public.

³⁸⁹ Ibid.

³⁹⁰ Ibid.

³⁹¹ Ibid.

3. La vision idéale des symbolistes : la foule et le public

Dès 1889, Charles Morice dans *La Littérature de tout à l'heure* fait une distinction entre « la cohue démocratique » et la « Foule », gratifiée d'une majuscule pour en montrer l'idéalisation. Voici comment il définit la Foule :

Ignorante et naïve, la Foule commet et soumet joyeusement ses forces innombrables à des chefs acclamés et c'est elle, au service d'idées qu'elle adore sans les comprendre, qui fit les grands mouvements de l'histoire. C'est elle encore, obscure, qui donne ce qu'elle n'a pas, la Gloire. Et c'est encore elle, vraie comme l'enfance, qui vibre aux émotions profondes des poètes [sic], qui écoute, accrédite, dore des sincérités de ses admirations et perpétue les belles légendes, - la Foule, cliente de Shakespeare. – ³⁹²

Deux caractéristiques de la Foule sont ici mises en avant. La première est d'ordre historique. Soumise à un chef, elle « fit les grands mouvements de l'histoire ». Elle est donc investie d'une force révolutionnaire positive et capable de changement, s'effaçant « obscure » devant la gloire du grand homme. La seconde est d'ordre artistique. « Vraie comme l'enfance », elle est seule à même de comprendre les poètes, en « cliente de Shakespeare ». La Foule est ici représentée comme l'interlocutrice privilégiée de ceux qui propagent l'art. Placée du côté de l'authenticité et de la naïveté, la foule porte en elle les légendes de son histoire et de sa culture. Elle est ainsi présentée comme dépositaire de valeurs traditionnelles qui la devraient la mettre en communication directe avec le poète. A l'opposé de la Foule, la « cohue démocratique » :

La vanité creuse et bruyante de ces individus caractérise la cohue. Ils ne savent rien, certes, ni chacun, ni tous, mais ils prétendent, opinent, contestent, jugent, ils ont lu les journaux et l'irréconciliable haine de l'Extraordinaire leur prête parfois une façon de logique. Ils se targuent d'athéisme (au fond, ils en veulent à l'idée de dieu d'être exceptionnelle) et c'est une légion de Prudhommes féroces avec ce seul mot pour tout idéal et pour tout évangile : MÉDIOCRITÉ. Produit fatal de la « diffusion des lumières », - cette énorme plaisanterie, cette monstrueuse extase moderne ! ³⁹³

La « cohue démocratique » est caractérisée par la vanité de son bavardage et la haine de l'exceptionnel, avec pour seul horizon un médiocre contentement. Ainsi, au tableau du marasme démocratique, formant une « légion de prudhommes » conduits par la seule médiocrité, correspond le tableau d'une Foule idéale, dont la cohésion et la valeur s'est dissoute dans les fausses valeurs de l'époque. A partir du moment où la Foule n'est plus porteuse de cette simplicité et de cette spontanéité, s'opère alors une rupture franche

³⁹² Morice. *La Littérature de tout à l'heure*. Op. cit., p. 1-2.

³⁹³ Ibid.

entre le poète et son public. Si la reconnaissance du poète exige « des dons que le monde a perdus : l'innocence de l'esprit, la sérénité, la réflexion, le désintéressement des passions, - le don d'admirer ! »³⁹⁴, et si la foule a perdu ces qualités, alors le divorce est consommé.

La notion de Foule subit ensuite un glissement de sens intéressant. Opposé dans un premier temps dans une perspective plus sociale qu'artistique à la cohue démocratique, elle est ensuite opposée au Public, défini comme l'« aristocratie de la cohue » :

En tous cas, depuis qu'à la Foule a succédé le Public, - aristocratie de la cohue, ramas de gens qui s'ingèrent de penser pour leur propre compte et, sans que ce soit leur destinée, de décider de tout, ayant sur tout des notions nécessairement incomplètes, - les Poètes [...] sont condamnés à la solitude³⁹⁵.

Par ce glissement, la Foule devient alors l'image d'une communauté artistique idéale, qui pourrait réduire l'écart qui existe entre les artistes et le peuple. La prééminence du Public, qui n'est qu'une partie de la foule dégénérée en cohue, signe la perte effective du lien entre le poète et le peuple.

Le constat de cette rupture n'empêche pas Charles Morice de développer une vision idéale de cette Foule qui « savait tout, de par la vertu sincère de son ignorance »³⁹⁶, qu'il situe dans un passé révolu. La naïveté, l'ignorance, et le don d'admirer

³⁹⁴ Id., p. 4.

³⁹⁵ Id., p. 2-3.

³⁹⁶ Id., p. 11.

La mise en place d'une vision idéale du peuple tire son origine des analyses romantiques. En amont de notre période, Jules Michelet, dans son ouvrage *Le Peuple* (op. cit.), s'attaque en 1846 à l'image véhiculée essentiellement par les classes dominantes, du peuple dangereux, incapable et bête. Michelet s'insurge contre la représentation ainsi véhiculée du peuple français. Refusant le « pittoresque facile et des succès de terreur » (151), opposant « les désordres de l'abandon, les vices de la misère » du peuple français à « une richesse de sentiments et une bonté de cœur » (64), Michelet met dos à dos les deux représentations traditionnelles du peuple, un peuple vil et dégradé et un peuple idéal porteur d'authenticité sentimentale et de toutes les valeurs traditionnelles de la France, « le souffle des grandes foules, et l'âme féconde du peuple ! » (140). La seconde partie de son ouvrage, intitulée « de l'affranchissement par l'amour, la nature », propose l'image d'un peuple dépositaire de « la chaleur sociale », du « trésor de la vie universelle » (155), par-delà l'image convenue d'un peuple dégénéré physiquement et moralement, reconstruisant ainsi une unanimité que les fonctions sociales ont morcelée. Ce qu'il faut retrouver, et mettre à jour, c'est l'innocence du peuple, sa pureté et son naturel. L'instinct populaire devient alors sous la plume de l'historien « l'instinct de vie », dans lequel « les classes cultivées doivent chercher aujourd'hui leur rajeunissement » (192). Plutôt que de vouer le peuple à l'opprobre en cautionnant les représentations partielles que la littérature en a fait, il s'agit de retrouver dans le peuple la source de la nation et de l'authenticité du rapport humain. L'appel au peuple devient la condition nécessaire de la régénération de la Cité :

« Ces impuissants, ces incapables, *miserabiles personae*, qui ne peuvent rien pour eux-mêmes, il peuvent beaucoup pour nous. Il ont eux un mystère de puissance inconnue, une

[...] étaient les qualités de la Foule, et si elle ne les avait pas en propre, c'étaient les grâces dont la vivifiait l'influence du génie. Elle savait écouter, regarder et lire, cette Foule ignorante, parce qu'elle était libre des préjugés du Public contemporain³⁹⁷.

L'ignorance est ici préférée à la vaine science du public contemporain qui émet un jugement sur tout, sans bien savoir de quoi il parle³⁹⁸. La Foule et le Public contemporain s'opposent enfin autour de la fonction que s'assigne le théâtre. Contrairement au public contemporain,

elle n'allait point demander au théâtre des agréments d'une digestion heureuse, mais y venait chercher le grand bonheur spirituel et mental, religieux, d'un grand oubli de la tristesse de vivre. Pour elle, l'Art était précisément, *ce qu'elle ignorait*, elle vénérât en les Poètes les Mages dépositaires des secrets qu'elle n'avait pas. Notre Public tutoie les Mages [...]³⁹⁹

Au théâtre de divertissement et de contentement, au théâtre qui ne fait que tendre au public bourgeois le miroir de son bien-être et de son bon droit, s'oppose un théâtre de révélation, l'art tirant sa valeur précisément du fait qu'il apporte une connaissance nouvelle. Le théâtre se doit d'être le véhicule d'une révélation.

L'avènement d'une religion du beau comme religion de tous n'est possible qu'à la condition de retrouver cette naïveté populaire :

Aussi bien cette religion du Beau ne sera-t-elle jamais la religion de tous, si jamais plus la Foule (car d'où espérer le rafraîchissement, le rajeunissement de l'invasion bienfaisante d'un peuple-enfant ? sans compter qu'il emporterait sans doute, dans le flot de son torrent, aussi l'idéale vision !) ne doit couvrir de sa grande clameur naïve les papotages idiots d'un peuple « raisonnable »⁴⁰⁰.

Seul le retour à une foule innocente et naïve permettrait le retour sur la scène du spectacle de la beauté. Mais même ce retour est sujet à caution, car il n'est pas dit que l'actualisation de cette Foule idéalisée ne balaye pas « l'idéale vision » que Charles Morice en propose.

Dans *La Revue Wagnérienne* dès 1885, Dujardin définit le spectacle comme devant être « une révélation religieuse de la Réalité Transcendante », « un culte offert à

fécondité cachée, des sources vives au fond de leur nature. La Cité, en les appelant, appelle la vie, qui peut seule la renouveler » (195-196).

L'image d'un peuple à la source de la régénération d'une nation dont on a vu la logique décadente est la même que celle développée dans les écrits symbolistes, et constitue le fondement de la vision idéalisée du peuple.

³⁹⁷ Morice. *La Littérature de tout à l'heure*. Op. cit., p. 11.

³⁹⁸ C'est cette même ignorance que Claudel appelle de tous ses vœux dans *La Ville*.

³⁹⁹ Morice. *La Littérature de tout à l'heure*. Op. cit., p. 11.

⁴⁰⁰ Id., p. 371.

l'intelligence du peuple »⁴⁰¹. Il définit dans le même temps ce que serait le public idéal, dont il élargit l'acception jusqu'à la notion de « Peuple idéal »⁴⁰², sans passer par l'idée de Foule développée par Morice. Il n'y a plus de distinction pour ce wagnérien de la première heure, entre le peuple politique et le peuple dans sa relation avec l'art. Pour lui, le Peuple idéal est « la Communion universelle des Voyants »⁴⁰³. Il est donc placé sous le signe de la communauté, qui s'oppose à la notion de cohue développée ci-dessus.

Mallarmé estime quant à lui que la foule est « amplification majestueuse de chacun »⁴⁰⁴. La somme des individus assemblés vaut beaucoup plus que l'individu isolé. La valence positive de la communauté se mesure à l'aune du spectacle qu'elle regarde. La scène est considérée comme « le foyer évident des plaisirs pris en commun »⁴⁰⁵. Ce n'est que « dans une foule saisie par des émotions d'art que l'individu socialement amoindri retrouve quelque chose de sa divinité inconsciente »⁴⁰⁶. L'entité foule est ainsi valorisée au détriment d'une réception individuelle de l'art, et seule la constitution en foule permet à l'individu de prendre conscience de sa divinité.

Saint-Pol-Roux développe la même idée dans *Dramaturgie*, mettant en avant les qualités d'enthousiasme et de naïveté dont la foule peut faire preuve. Lors de l'étude des *Monodrames* et de *La Dame à la faux*, nous avons pu constater que l'homme rassemblé en communauté touchait au plus près de la divinité. L'assemblée théâtrale est l'occasion de voir l'avènement de cette communauté. Saint-Pol-Roux met en avant l'image d'un théâtre épiphanique, capable de proposer au « public régénéré » le spectacle du beau et du vrai. Le théâtre apparaît comme un foyer vers lequel tous convergent, lieu du dévoilement d'une vérité essentielle. Ce qu'il faut livrer au spectateur

[...] c'est une Vérité universelle, en qui chacun de nous pourra se reconnaître et prendre conscience de lui-même ; c'est une Vérité en qui chacun pourra s'abreuver et vers qui tous pourront aller, comme les organismes au grand soleil⁴⁰⁷.

Saint-Pol-Roux cherche ainsi à faire de la foule une réelle communauté de spectateurs accourue au spectacle de la beauté, devenue la nouvelle idole de la religion de l'art,

⁴⁰¹ Dujardin. « Bayreuth ». Art. cit., p. 136.

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ Ibid.

⁴⁰⁴ Mallarmé. « Crayonné au théâtre ». Op. cit., p. 298.

⁴⁰⁵ Id., p. 314.

⁴⁰⁶ Stéphane Mallarmé. *Œuvres Complètes, tome II*. Bertrand Marchal (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 2003. « Plaisir sacré ». P. 234-237.

⁴⁰⁷ Saint-Pol-Roux. « Autour de la conférence de Camille Mauclair sur Maurice Maeterlinck ». Art. cit.

devant laquelle les spectateurs tressaillent « ainsi que tressaillit Moïse devant l'harmonieux rosier du Sinaï »⁴⁰⁸. La constitution de la foule en public homogène, par la vision du spectacle, fait d'elle le lieu d'avènement d'« une grande âme unique, synthèse susceptible de toutes les intelligences et par dessus tout de communier en cette synthèse des synthèses, la Beauté »⁴⁰⁹. Le spectacle théâtral redonne à l'homme la conscience de sa divinité par l'expérience collective du spectateur : si « un homme seul, c'est peu de chose, [...] tous les hommes ensemble ça fait un Dieu »⁴¹⁰. La foule, et non plus seulement le spectateur, se retrouve en position réflexive par rapport à la scène, « le public fasciné se croira sur la scène, comme gardé par un vaste miroir occupant le fond du décor, - et sa joie sans borne de se voir en splendeur »⁴¹¹.

Le caractère naïf de la foule, qu'elle a perdu dans ce siècle de misère morale et d'avilissement industriel, est aussi souligné par ce même Péladan qui en faisait un être mineur incapable de se diriger. C'est dans la foule que

[...] se dévoile la supériorité populaire ; là, l'ingénuité plus voisine du génie que le pédantisme, a ses Parsifals, qui comprennent par compassion, selon l'étymologie du mot : ils vibrent devant le chef-d'œuvre. Cette vibration est toute l'esthétique⁴¹².

Le lien de sympathie qui devrait unir normalement le peuple et les chefs d'œuvres qui émanent du génie de son pays est un lien émotionnel, et non raisonnable. La foule se présente alors comme une énorme caisse de résonance sentimentale. Péladan finira d'ailleurs par substituer, à l'aube de la première guerre mondiale, la notion de « communauté » à celle de « public »⁴¹³. En 1905, toujours dans *La Revue bleue*, il estime que « quel que soit le génie du poète, le drame s'adresse à toutes les castes d'une civilisation, ou bien il faut le dénommer autrement »⁴¹⁴.

Enfin, les études de Schuré sur le chant folklorique et la culture populaire vont dans le même sens et placent dans le peuple la condition nécessaire à une renaissance artistique et sociale. La valeur de l'âme populaire se voit aux mythes qu'elle développe et qu'elle transmet. Les légendes et les traditions sont au peuple ce que l'âme est à

⁴⁰⁸ Saint-Pol-Roux. « Enquête de Jules Huret: réponse ». Art. cit., p. 25.

⁴⁰⁹ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. cit., p. 15.

⁴¹⁰ Id., p. 16.

⁴¹¹ Id., p. 16.

⁴¹² Péladan. « L'esthétique et l'enseignement ». Art. cit., p. 713.

⁴¹³ Joséphin Péladan. « Des devoirs de l'interprète et du public envers le *Parsifal* ». *La Revue bleue*. Octobre 1914.

⁴¹⁴ Péladan. « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) ». Art. cit., p. 305.

l'homme, et demeurent, en ce siècle de science, de matérialisme et de scepticisme, les seules valeurs qui vailent la peine d'être retrouvées :

La légende au cœur du peuple et la divine psyché au cœur de l'homme sont deux Immortelles toujours prêtes à rouvrir leurs grands yeux lucides, pourvu que de vrais voyants les évoquent et qu'on les écoute d'un patient, d'un long amour⁴¹⁵.

La légende populaire et le mythe constituent « un réservoir inépuisable pour leurs inspirations futures ». Le temps des mythes correspond au temps du collectif, et non de l'individualisme :

Les mythes originaires des peuples sont en effet un réservoir inépuisable pour leurs inspirations futures. Ils sortent d'un état de civilisation où l'individu n'a pas encore l'importance qu'il acquiert plus tard, mais où les imaginations travaillent dans une communauté instinctive et féconde⁴¹⁶.

Le mythe, comme nous avons déjà pu le constater dans la seconde partie de notre travail, est le lieu de la non-séparation de la poésie et de l'histoire. Ce mélange renvoie au glissement qu'a effectué Charles Morice précédemment et caractérise toutes les réflexions symbolistes à l'égard du peuple, qui n'acquiert de valeur qu'au contact de l'art :

Le peuple, en ce demi songe, ne distingue pas encore la poésie de l'histoire, il rêve en un rêve clairvoyant sa propre image et balbutie sans le savoir des vérités éternelles. Ce qu'il crée alors sont des types forts et simples qui renferment l'essence de son génie et peuvent se métamorphoser dans le cours des âges en conservant toujours quelque chose de leurs traits primitifs. En ces miroirs magiques chacun trouve la vérité désirée⁴¹⁷.

Le mythe apparaît comme le lieu de la vérité de l'homme et la garantie de l'universalité de la vision. Le peuple en est la source et le destinataire privilégié. Il permet également la réconciliation du poète et du peuple :

Rien de plus beau lorsque le vrai poète et le peuple se rencontrent, se comprennent dans le mythe. Car alors le génie de l'un accomplit ce que l'autre avait rêvé. Tous deux ont le même désir ; mais ce que le peuple naïf avait à peine ébauché, l'artiste conscient et passionné l'achève⁴¹⁸.

L'artiste est capable de formuler ce que la foule ne peut ressentir confusément. Le lien entre le peuple et le poète devient alors essentiel. Le peuple devient ainsi, dans cette perspective idéale, à la fois l'origine et le but de l'art. Chez Schuré, l'image positive du

⁴¹⁵ Schuré. *Le Drame Musical, Richard Wagner, son œuvre et son idée*. Op. cit., p. XII de la préface.

⁴¹⁶ Id., p. 44.

⁴¹⁷ Ibid.

⁴¹⁸ Ibid.

peuple s'accompagne irrémédiablement d'une entente directe et naturelle avec le poète, avec l'artiste. Cette vision d'un peuple idéal trouve, dans tous les écrits symbolistes, son point d'origine dans le théâtre de la Grèce antique.

4. « Et les temps suprêmes de la Grèce renaîtront »⁴¹⁹

Les auteurs symbolistes se réclament très clairement du modèle grec pour rêver un public idéal et penser la place du théâtre dans la cité. Le versant initiatique du théâtre grec répond également à la volonté de régénérer individuellement le spectateur. Il s'agit de « réinstaurer le théâtre dans sa triple dimension rituelle, sacrée et tragique »⁴²⁰.

Sylvie Humbert-Mougin analyse l'engouement de la fin de siècle pour les formes théâtrales grecques en partie par le biais de la question du public : « la réception théâtrale des anciens est [...] de plus en plus valorisée et apparaît comme le modèle d'une relation de proximité et d'échange authentique entre acteurs et spectateurs »⁴²¹, par opposition à la médiation journalistique qui fait la pluie et le beau temps sur les saisons théâtrales. Dans les représentations antiques, « les spectateurs font partie intégrante de la représentation »⁴²². Ainsi, le théâtre grec sert cette « nostalgie d'une sorte d'âge d'or de la réception théâtrale, immédiate et instinctive, exacte antithèse de l'attitude intellectualiste du public moderne qui ne laisse plus aucune place à l'émotion et à la jouissance esthétiques »⁴²³. Ce qui est recherché dans cet héritage, c'est le retour à une forme de public « tout à la fois naïf, spontané, enthousiaste, exigeant, actif », idéalisation qui apparaît pour la critique comme « le revers du malaise qui accable alors la critique dramatique contemporaine »⁴²⁴. Dans ce contexte dont nous avons pu rendre compte dans la première partie de « divorce consommé entre l'art et le grand public », le « miracle grec » qui consiste à unir l'ensemble de la Cité autour du spectacle de ses mythes apparaît comme un modèle. Après le constat, tous courants confondus, du large engouement suscité par le théâtre grec, Sylvie Humbert-Mougin se penche plus

⁴¹⁹ « L'éducation artistique du public est-elle nécessaire? ». Art. cit., Verhaeren, p. 323.

⁴²⁰ Jean-Pierre Sarrazac. « Reconstruire le réel et suggérer l'indicible ». In: *Le Théâtre en France*. Jacqueline de Jomaron (éd.). Paris: Le Livre de Poche, la Pochotèque, 1992. P. 705-730. P.708.

⁴²¹ Humbert-Mougin. *Dionysos revisité. Les Tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*. Op. cit., p. 114.

⁴²² Ibid.

⁴²³ Ibid.

⁴²⁴ Id., p. 116.

particulièrement sur le théâtre symboliste⁴²⁵ : Les auteurs symbolistes empruntent à la tragédie grecque « la dimension religieuse et civique [...], capable de souder la communauté »⁴²⁶.

Wagner, figure tutélaire des symbolistes, prend pour modèle la tragédie grecque. Voici ce qu'il en dit dans « l'art et la révolution » :

Dans la tragédie en effet, il [le citoyen grec] se retrouvait lui-même, et aussi la plus noble partie de son être, uni aux parties les plus nobles de l'être collectif de la nation entière ; de lui-même, du plus intime de sa nature dont il devenait conscient, il interprétait par l'œuvre d'art tragique l'oracle de la Pythie, dieu et prêtre à la fois, splendide homme divin, lui dans sa communauté, la communauté en lui, comme une de ces mille fibres qui, dans la vie d'une seule plante, sortent du sol, s'élèvent dans les airs d'un mouvement élané, pour porter une fleur superbe qui jette à l'éternité son enivrant parfum⁴²⁷.

Le spectacle de la tragédie grecque opère bien cette fusion entre l'individu et le collectif, que la tragédie elle-même représente. Elle se fait ici dans une perspective de communion religieuse qui s'accorde avec le projet symboliste. L'homme grec est haussé au rang de « splendide homme divin », capable d'accéder aux révélations de l'au-delà, par la fusion des hommes entre eux. La foule grecque apparaît sous la plume de Wagner comme la révélatrice de la part la plus divine de l'homme, exactement comme chez Saint-Pol-Roux et Mallarmé⁴²⁸.

Dans *Le drame musical*, Édouard Schuré fait de la Grèce le modèle de la culture mythique qu'il estime nécessaire à la fondation d'une communauté culturelle :

Aucun peuple ne posséda une mythologie plus complète que la Grèce, parce qu'aucun ne fut plus inventif. Là aussi nous trouvons une communion intime et parfaite du génie avec l'esprit populaire. Là le peuple était près du poète, parce que le poète était près de la nature. L'un ne faisait que développer la création de l'autre. Eschyle transformant Prométhée, Sophocle reprenant Œdipe, y versaient leur sagesse orphique et leur philosophie, mais ils n'en parlaient pas moins au peuple sa langue, en lui présentant ses héros et ses dieux⁴²⁹.

⁴²⁵ Id., p. 159-169. « Dans leur cas, la tragédie grecque joue véritablement le rôle d'un modèle opératoire sur tous les plans (écriture, mise en scène, réception par le public) et la référence n'est plus ici marginale et opportuniste mais centrale, et longuement développée » (159).

⁴²⁶ Id., p. 160.

⁴²⁷ Wagner. « L'art et la révolution ». Art. cit., p. 13.

⁴²⁸ Rappelons ce que Mallarmé dit du théâtre grec :

« [...] la Cité, qui donna à cette expérience sacrée un théâtre, imprime à la terre le Sceau universel. Quant à son peuple, c'est bien le moins qu'il ait témoigné du fait auguste, j'atteste la Justice qui ne peut que régner là ! puisque cette orchestration de qui tout à l'heure sortit l'évidence du dieu ne synthétise jamais autre chose que les délicatesses et les magnificences, immortelles, innées, qui sont à l'insu de tous dans le concours d'une muette assistance. »

Mallarmé. « Richard Wagner, rêveries d'un poète français ». Art. cit., p. 199.

⁴²⁹ Lucet. « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du 19ème siècle ». Op. cit., p. 44.

Peuple, monde et dieux sont rassemblés au sein du même foyer scénique et parlent une langue commune proférée par le poète. Le théâtre grec apparaît alors comme le modèle « d'une civilisation harmonieuse » à laquelle le mouvement symboliste aspire⁴³⁰. Dans *Le Théâtre initiateur*, l'auteur souligne la grandeur de l'entreprise : « ce fut au théâtre gréco-latin d'Orange une résurrection grandiose de l'antique tragédie grecque dans toute sa majesté religieuse par l'inspiration d'un acteur de génie »⁴³¹, à savoir Mounet-Sully, également adulé par Péladan. Pour Schuré, la tragédie grecque est le symbole de « l'unité de l'art » tout autant que de l'unité de l'homme⁴³². Au public grec également de rendre compte du « phénomène dramatique dans son énergie primitive » :

L'apparition du dieu ou du héros naît de la force du désir, de la puissance visionnaire de l'enthousiasme. C'est l'hallucination poétique au plus haut de degrés agissant dans une masse humaine magnétiquement excitée ; c'est l'enfantement même de l'idéal. Le Grec ne se contentait pas, comme l'homme moderne, de rêver son idéal, il avait besoin de le voir, de le représenter, de le devenir⁴³³.

Enthousiasme et magnétisme sont les deux vecteurs de la communion théâtrale, qui permettent de passer du simple regard à la vision, de la passivité du spectateur à l'activité créatrice de la foule.

Saint-Pol-Roux place la naissance d'un nouveau théâtre sous l'égide du théâtre grec, qui en constitue le modèle indépassable :

Eh bien ! ce Théâtre, les Magnifiques les réaliseront !
C'est pourquoi, Paris, rebâti en tes flancs le théâtre d'Athènes, et c'est pourquoi, patrie, conseille à tes foules frivoles le saint enthousiasme des phalanges de Grèce, car voici venir les Eschyles futurs, voici grandir les Sophocles nouveaux !⁴³⁴.

Le public devient une véritable phalange artistique, accouru au spectacle grandiose proposé par un théâtre ressourcé au modèle grec.

Péladan estime quant à lui que « la leçon dramatique ne fut donnée qu'une fois, [puisque] les conditions idéales de l'émotion théâtrale ne se trouvent réunies qu'au pied du thymélé »⁴³⁵. Péladan fait de ce théâtre l'origine perdue de nos arts contemporains, et le modèle d'un théâtre éducateur : « le théâtre de Dionysos formait des citoyens et des

⁴³⁰ Schuré. *Le Drame Musical, Richard Wagner, son œuvre et son idée*. Op. cit., p. 277.

⁴³¹ Id., p. 138.

⁴³² Edouard Schuré. *Histoire du Drame Musical*. Paris: Perrin et Cie, 1902. [1876]. Op. cit., p. 8.

⁴³³ Id., p. 56.

⁴³⁴ Saint-Pol-Roux. « Enquête de Jules Huret: réponse ». Art. cit., p. 26.

⁴³⁵ Péladan. « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) ». Art. cit., p. 308.

héros »⁴³⁶. Ce n'est pas un hasard si Péladan s'est fait, à partir du tournant du siècle, le fervent défenseur de la renaissance de la tragédie, qu'il estime être la seule forme envisageable s'il s'agit d'attendre l'avènement d'un théâtre démocratique : « d'ici vingt ans, il faudra un théâtre démocratique et, forcément, la tragédie s'imposera comme unique forme propice à l'union des thèmes grandioses et du public moyen »⁴³⁷. Son article « La renaissance de la tragédie : d'Orange à Champigny », paru en juillet 1905 dans *La Revue bleue* rend compte de ce courant qui dépasse largement le mouvement symboliste. Il y rappelle que Mounet-Sully a joué en 1898 *Œdipe* pour l'inauguration du théâtre d'Orange, que l'on a tenté de faire des arènes de Béziers un Bayreuth français, et que s'ouvre le 23 juillet 1905 le Théâtre antique de la nature à Champigny La Bataille, sur une idée d'Albert Darmont. S'ensuit un bien curieux mais fort à la mode développement aériste sur les bienfaits du spectacle en plein air, qui explique physiquement l'intérêt de ces représentations, susceptible d'augmenter la compréhension du spectacle par le peuple, et de recréer un lien naturel entre le spectacle et le public, entre l'acteur et l'assistance. En plein air, le public est plus capable d'enthousiasme puisqu'il est « oxygéné », alors que dans une salle ils sont « carbonisés ». Non seulement, « l'acteur excité par la positivité de l'atmosphère se donne incomparablement, [...] il flambe », mais « le phénomène identique se produit chez l'assistant ». Et de conclure : « on ne saurait croire à quel point la réceptivité est plus vive sur les gradins d'un amphithéâtre que dans les rangs d'un parterre » :

Réunissez ces deux faits simultanés : exhaussement d'expression chez le comédien, augmentation de la sensibilité du public et vous comprendrez quel fanatisme les grands artistes, comme le commun public, éprouvent pour les représentations à l'antique. Chacun en sort avec une plus haute idée de soi, chacun s'estime plus intelligent qu'aux heures d'avant, chacun reçoit une affirmation imprévue de sa personnalité, chacun se complait davantage en son moi, depuis le protagoniste fier de son effort jusqu'au plus humble auditeur fier de sa compréhension : et tout cela ne relève pas de l'esthétique et du lyrisme, mais seulement de la chimie organique la plus usuelle⁴³⁸.

L'exaltation de l'auteur n'a plus de limites, lorsqu'il s'agit de louer la création du théâtre de Champigny sous l'égide de la Comédie Française. Il y voit la possibilité de purifier le goût du public, et de rendre « au peuple, sous une forme transcendante, le mysticisme qu'il a perdu »⁴³⁹. La renaissance de ces spectacles « à la grecque »

⁴³⁶ Péladan. *Origine et Esthétique de la tragédie*. Op. cit., p. 54.

⁴³⁷ Péladan. « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) ». Art. cit., p. 308.

⁴³⁸ Péladan. « La renaissance de la tragédie : d'Orange à Champigny ». Art. cit., p. 110.

⁴³⁹ Id., p. 111.

constitue une étape vers ce que Péladan appelle « le socialisme d'art, plus pur que les autres socialismes entachés d'intérêts et de sectarisme », parce que ce dernier « se propose seulement de donner au plus grand nombre les émotions nobles »⁴⁴⁰.

Il est intéressant de noter que cette vision idéale du peuple, dans tous les cas que nous venons d'examiner, prend place soit dans un passé révolu qu'on espère voir renaître, soit dans un avenir non encore atteint dont les germes sont présents mais qui attendent encore d'être réalisés, une sorte de temps indéterminé, une « uchronie ». Mis à part l'engouement pour les spectacles de plein air exprimé par Schuré et surtout Péladan, qui s'en fait le zélé défenseur, la représentation positive du peuple se retrouve reléguée dans un idéal en attente de réalisation, alors que la vision négative du peuple se développe quant à elle dans un présent bien réel. La dichotomie qui s'effectue au sein même du principe démocratique entre une idéalité politique de principe, institutionnelle, et une réalité sociale beaucoup plus négative, se retrouve dans la distinction que les symbolistes font entre le marasme démocratique et populaire qui conduit au mépris total du peuple au sens large, et un peuple idéal, perdu ou à venir. A la représentation contemporaine d'un peuple de mineurs, corrompu par une société dont les idéaux républicains mêmes sont remis en cause par les symbolistes, correspond une représentation rêvée, sur laquelle va se bâtir toute la réflexion artistique des symbolistes. Cette démarche, qui oppose le plan de la réalité à celui de l'idéalité, préside à toutes les analyses et constructions socio-artistiques symbolistes et constitue la base du principe d'utopie. Les temps démocratiques ont rompu le lien entre l'artiste et le peuple et corrompu l'innocence première de la figure populaire. La nécessaire recréation du lien entre l'artiste et le peuple est la condition sine qua non d'une restauration de l'esprit communautaire qui fait défaut au siècle finissant. Il faut pour ce faire instaurer un nouveau type de communication théâtrale.

C. Une communion sentimentale

Dans ses *Entretiens sur le fils naturel*, Diderot souligne la fonction de rassemblement de l'émotion :

Jugez de la force d'un grand concours de spectateurs, par ce que vous savez vous-même de l'action des hommes les uns sur les autres, et de la communication des passions dans les émeutes populaires⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ Péladan. « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) ». Art. cit., p. 308.

⁴⁴¹ Diderot. *Paradoxe sur le comédien, suivi de Entretiens sur le fils naturel*. Op. cit., p. 66.

En des temps où « il n'y a plus, à proprement parler, de spectacles publics », contrairement aux jours fastes d'Athènes et de Rome, il est nécessaire de réactiver ce processus qui consiste à « augmenter sa sensation par le grand nombre de ceux qui la partagent »⁴⁴². Cette augmentation de la sensation par la communauté a des répercussions sur le spectacle, et engendre une dynamique de vases communicants entre la scène et la salle :

Mais, si le concours d'un grand nombre d'hommes devait ajouter à l'émotion du spectateur, quelle influence ne devait-il point avoir sur les auteurs, et sur les acteurs ? Quelle différence, entre amuser tel jour, depuis telle jusqu'à telle heure, dans un petit endroit obscur, quelques centaines de personnes ; ou fixer l'attention d'une nation entière dans ses jours solennels, occuper ses édifices les plus somptueux, et voir ces édifices environnés et remplis d'une multitude innombrable, dont l'amusement ou l'ennui va dépendre de notre talent ?⁴⁴³

Cette relation entre la foule et l'œuvre d'art apparaît comme la condition *sine qua non* d'une relation authentique entre le spectacle et la salle et comme le moyen de souder la communauté. Le raisonnement de Diderot est repris par l'ensemble du mouvement symboliste, qui voit dans l'émotion le meilleur moyen de toucher un public large, et de fondre spectacle et public au sein d'une communion totale.

Saint-Pol-Roux établit entre la scène et la salle un lien chimique, rappelant les considérations aéristes de Péladan : « un double courant d'exosmose et d'endosmose opérera de la scène aux gradins et des gradins à la scène »⁴⁴⁴. Ce lien émotionnel fait des spectateurs les acteurs du drame qui se joue : la foule « exultera, elle-même jouant en quelque sorte les rôles par la projection de son émotion »⁴⁴⁵. C'est par l'émotion que les spectateurs constitués en foule seront à même de recevoir le spectacle tel qu'il doit être reçu, c'est-à-dire comme le spectacle de leur propre identité. Par l'émotion, la scène deviendra le lieu « où se naturalisera chaque spectateur »⁴⁴⁶, afin de se voir en grandeur. La relation des spectateurs entre eux et avec le spectacle se pense en terme de communion qui s'apparente à la réconciliation du spectacle et du public : « il doit y avoir de la nuit de noce dans une salle de spectacle »⁴⁴⁷.

⁴⁴² Ibid.

⁴⁴³ Id., p. 67.

⁴⁴⁴ Saint-Pol-Roux. « Dramaturgies ». Art. cit., p. 15.

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ Ibid.

⁴⁴⁷ Saint-Pol-Roux. « Autour de la conférence de Camille Mauclair sur Maurice Maeterlinck ». Art. cit., p.161.

Péladan, dans son article sur la démocratie et le théâtre, met en avant la notion « d'enthousiasme » et estime qu'« un jour, le besoin d'une communion se fera sentir et comme on ne communit pas sous les espèces de l'idée, il faudra créer un centre sentimental où les aspirations se fondront en enthousiasme »⁴⁴⁸. Cette logique émotionnelle se retrouve à l'intérieur de l'intrigue dramatique, qui obéit « à une logique particulière qu'on qualifierait bien de sentimentale »⁴⁴⁹. « La fable dramatique ressemble à un raisonnement dont les termes seraient tous passionnels ». Manifestement, les tentatives de mise en scène de Péladan vont dans ce sens, puisque dans *L'Ermitage*, la chronique de Valin sur *Le Fils des Étoiles* en 1892 fait état de cette « sensation vague et purement sensationnelle du lieu de l'action » que doit avoir le spectateur, de cette « impression générale de la psychologie des héros »⁴⁵⁰. La sensation apparaît comme le moyen de toucher un spectateur et de rassembler un public autour d'un spectacle que l'intellect n'est pas capable d'apporter. L'idée qu'il est impossible de communier « sous les espèces de l'idée » est intéressante, car elle souligne à quel point le théâtre symboliste a conscience de la nécessité d'instaurer un autre lien qu'un lien intellectuel, que l'obscurité de certains textes ne rend cependant pas évident à instaurer.

Dujardin associe quant à lui l'émotion à la réminiscence, en toute logique platonicienne. Voici comment il décrit une représentation à Bayreuth :

Ainsi le Drame se lève : - un rideau s'entrouvre, et, dans le fond, - saillant d'un cadre lointain, noir, obscur, vague et indistinct, - un paysage apparaît, que nous attendions, et les hommes y sont, dont la vie, en nous inconsciemment vécue déjà, se va en nous revivre évidemment ; - tandis que, parmi l'angoisse des vivantes passions, des désespoirs, des joies, et des extases qui se poussent et s'appellent, parmi l'inéluctable empoignement des très réelles émotions, peu à peu, nous descend, insensiblement et nécessairement, l'Explication, l'Idée, la Loi, le prodigieux troublement de l'Unité dernière, comprise⁴⁵¹.

Ce n'est que par l'émotion que l'idée peut atteindre le public. Dans cette description de Dujardin, toute l'esthétique symboliste transparait. Épiphanie de l'action dramatique (« le Drame se lève »), pour la révélation d'une réalité transcendante, « l'Explication, l'Idée, la Loi » et l'avènement de « l'Unité dernière, comprise », dans un « cadre lointain, noir, obscur, vague et indistinct » qui en marque la déréalisation, le tout sur fond de réminiscence idéaliste qui permet à l'homme de prendre conscience de ce qu'il sait déjà, de ce qu'il a oublié au contact du monde réel et dont le théâtre lui fournit le

⁴⁴⁸ Péladan. « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) ». Art. cit., p. 308.

⁴⁴⁹ Péladan. « Les arts du théâtre ». Art. cit., p. 620.

⁴⁵⁰ Valin. « Le théâtre de déclamation et *Le Fils des Etoiles* ». Art. cit.

⁴⁵¹ Dujardin. « Bayreuth ». Art. cit.

souvenir. L'accès à ces réalités premières ne peut se faire que par la création d'une émotion.

Pour Schuré, seule l'émotion permet d'atteindre ce « monde au-dessus du monde, plus complet, plus vrai à sa manière que le réel » :

Les sentiments, les passions, les caractères humains ont, comme la nature, un fond inexplicable et insaisissable. L'idéaliste seul touche à ce fond, à ces *essences* de Platon, son âme les *voit*, les saisit, les exprime quelquefois, mais ne saurait les raisonner. On ne raisonne que ce qu'on ne possède pas en soi⁴⁵².

L'accès au ciel des idées ne peut se faire par la raison, parce qu'il n'est possible de raisonner que sur quelque chose qu'on ne possède pas. Ce n'est que par le domaine de l'émotion et de l'intériorité humaine que l'on peut toucher à ce monde des idées. Si seul le sentiment peut donner accès à l'idéal, il est également l'enjeu majeur du plaisir théâtral : « le secret du plaisir théâtral est la sympathie humaine »⁴⁵³. Finalement, Schuré n'est pas très loin d'une conception aristotélicienne du théâtre, en lui donnant une fonction cathartique que le principe d'identification, ici la sympathie, entendue comme « émotion et compréhension »⁴⁵⁴, véhicule.

Ainsi, le lien qui doit courir de la foule au spectacle est un lien d'ordre émotionnel. Dans les pièces, un certain nombre d'auteurs prévoient les modalités de l'avènement de l'émotion dans la salle de spectacle. Celle-ci ne peut guère s'établir par sympathie avec une situation avec laquelle le spectateur peut s'identifier spontanément, eu égard à la difficulté des textes. Elle passe par deux types de relais, qui permettent à l'émotion de naître, la modalité chorale et la musique. Ces deux relais mettent en avant la prépondérance du rythme et de l'harmonie. La métaphore harmonique devient alors le médium privilégié pour l'expression de la représentation idéale.

1. Émotion et fascination : la parole chorale

La fonction cathartique

A la rêverie des symbolistes autour de la notion de public, qui propose une réflexion sur la fonction du théâtre au cœur de la cité, en redéfinissant la nature des

⁴⁵² Schuré. *Histoire du Drame Musical*. Op. cit., p. 68.

⁴⁵³ Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 163.

⁴⁵⁴ Ibid.

rapports entre la scène et la salle, répond une mise en fiction du public à l'intérieur même de la pièce.

La parole chorale est ambivalente. Nietzsche rappelle les deux définitions que Schlegel et Schiller proposent du chœur. Pour Schlegel, le chœur représente « la substance et la quintessence de la foule des spectateurs, comme « le spectateur idéal », qui apparaît alors devoir subir la scène non de manière esthétique, mais de manière « physiquement empirique »⁴⁵⁵. Le chœur représente ainsi sur la scène cette modalité participative et émotionnelle de la réception symboliste. Pour Schiller au contraire, le chœur est « un mur vivant dont s'entoure la tragédie pour se démarquer totalement du monde réel et pour préserver ainsi son lieu idéal et sa liberté poétique »⁴⁵⁶. Il doit donc préserver autant que possible la fiction dramatique de la contamination du réel. Le chœur apparaît à la fois comme l'ultime manifestation de l'illusion théâtrale et de la nécessité de garder séparés les espaces de la scène et du public, et comme le moyen de rendre perméable ces espaces disjoints par l'esthétique naturaliste et le quatrième mur. Il désigne ainsi la représentation comme représentation, tout en se faisant le vecteur de la création d'un lien d'ordre émotionnel entre la salle et la scène. Les analyses de Nietzsche nous permettent de mettre à jour toutes les ambivalences de la parole chorale. Le chœur y est d'abord doté d'une double fonction : « *compatissant*, il est en même temps le *sage*, il révèle la vérité qui vient du cœur du monde »⁴⁵⁷. De l'émotion au sens, la parole chorale oscille sans cesse entre la distance épique et la fascination émotionnelle, cet « ensorcellement » que Nietzsche estime nécessaire à toute tragédie⁴⁵⁸, sans qu'il soit souhaitable d'aller jusqu'à la sidération.

Péladan traduit cette ambivalence en qualifiant le chœur à la fois de « personnage et public »⁴⁵⁹, qui permet d'instaurer une communication à double sens, de la scène à la salle et réciproquement :

Le rôle du chœur est double. Il prolonge le théâtre jusqu'à la scène, c'est-à-dire qu'il joue le rôle du spectateur et accorde des pleurs ou offre des conseils aux personnages : il prolonge la scène jusqu'au théâtre, c'est-à-dire qu'il joue le rôle d'un témoin et son témoignage augmente l'illusion⁴⁶⁰.

⁴⁵⁵ Nietzsche. *La Naissance de la tragédie*. Op. cit., p. 68.

⁴⁵⁶ Id., p. 69.

⁴⁵⁷ Id., p. 81.

⁴⁵⁸ Id., p. 79.

⁴⁵⁹ Péladan. « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) ». Art. cit., p. 306.

⁴⁶⁰ Ibid.

Le chœur sert à la fois à disjoindre radicalement les espaces de la fiction et de la réalité en augmentant l'illusion dramatique, et à les lier entre eux, en instaurant une relation émotionnelle.

La résurgence du chœur dépasse le simple effet de mode et d'engouement pour les formes de la tragédie grecque et du mystère⁴⁶¹, et permet de relayer cet appel à l'émotion, tout en instaurant un intermédiaire entre le public et le spectacle qui lui est proposé. Péladan reprend cette oscillation permanente du chœur de l'émotion au sens, et du physique à la réflexion. Son analyse s'ouvre sur une anecdote, qui met en scène un certain type de spectateurs sans distance, qui invective de bonne foi le méchant sur la scène de théâtre, spectateur enthousiaste mais sans discernement dans lequel il voit un vestige du spectateur de la Grèce antique et du Coryphée⁴⁶², placé entièrement du côté de l'émotion. Péladan y adjoint une fonction normative qui fait du commentaire choral le support d'une réflexion morale, le moyen de « tire[r] de la scène finissante un enseignement », de faire « l'application morale de la catastrophe à l'âme collective »⁴⁶³. Le chœur pour Péladan allie conscience morale et pathétique, il « tamise littéralement l'impression dramatique au niveau moral, et la concentre en même temps comme une lentille pathétique »⁴⁶⁴. Le chœur est amené à susciter chez le spectateur un état émotif particulier, afin qu'il soit suffisamment réceptif émotionnellement et individuellement pour entendre ensuite le sens plus universel de la fiction qui lui est proposée, en l'inscrivant dans une logique tragique.

Deux auteurs utilisent le chœur dans une perspective cathartique. Claudel, dans la première version de *Tête d'Or*, utilise la fonction rythmique du chœur pour prendre en charge la déploration. Dujardin, dans *La Légende d'Antonia* fait du chœur le double vecteur du sens et de l'émotion, l'investissant à la fois d'une fonction herméneutique et d'une fonction émotionnelle.

⁴⁶¹ Nous avons délibérément omis de cette étude les chœurs des réécritures des tragédies grecques. Ainsi ne parlerons-nous pas ou peu du *Prométhée* de Lorrain et Hérold, de *La Prométhéide* et d'*Œdipe et le Sphinx* de Péladan, et des traductions d'Eschyle de Claudel (dont seul le premier volet, *Agamemnon*, achevé au début de 1895, concerne notre période). Il va sans dire que nous prendrons néanmoins en compte les réflexions que la fréquentation de ces textes n'a pas manqué de susciter chez ces auteurs.

⁴⁶² Péladan. « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) ». Art. cit., p. 305.

⁴⁶³ Id., p. 306.

⁴⁶⁴ Ibid.

L'incantation claudélienne

Dans le premier théâtre de Claudel qui nous a jusqu'à présent intéressé, la liste des personnages ne comporte pas la mention de chœurs. Il n'y a guère que dans ses traductions d'Eschyle que les chœurs apparaissent, dans le cadre restreint de la tradition antique. Néanmoins, Claudel entreprend la traduction d'*Agamemnon* dès 1893, en même temps qu'il écrit la première version de *La Ville*. Il achève cette traduction en 1895 au moment où il finit le remaniement de *Tête d'Or* et commence celui de *La Ville*. Ce n'est qu'à la fin des années 1910 qu'il livre ses réflexions sur le chœur et sa fonction, après avoir entrepris en 1913 la traduction des *Choéphores*. La proximité de ses travaux de traduction autour de l'*Agamemnon* et de ses remaniements des deux textes qui nous intéressent ici permet de nous appuyer pour ouvrir cette étude sur les textes que Claudel a écrits pour préfacier l'édition des *Choéphores* en 1920⁴⁶⁵.

Nous avons vu que Claudel investissait le chœur d'une fonction liturgique⁴⁶⁶. Il aborde également la fonction rythmique du chœur, qui suscite l'émotion. Lorsqu'il reprend son travail de traduction au début des années 1910, Claudel entre en correspondance avec Darius Milhaud sur la question de « l'adaptation de la musique aux chœurs, sans qu'elle nuise à la déclamation et à l'accent dramatique »⁴⁶⁷. La question du chœur est ainsi envisagée sous l'angle de la question harmonique et rythmique, la possibilité de progresser « de la parole au vers, du vers à la prosodie, de la prosodie au chant et du chant au chœur »⁴⁶⁸. La question du chœur se pose pour Claudel dans son travail de traduction en terme de prosodie, de musicalité et de rythme. C'est pourquoi, dans ce cadre, il définit le chœur comme « une harpe vivante dont les acteurs jouent sans cesse pour la prendre à témoin et faire (retentir) l'émotion qui leur vient des étapes du drame ». Ainsi, le chœur apparaît comme une vaste caisse de résonance, dont la fonction est de relayer les émotions du héros, afin de les transmettre au public.

Dans les deux versions de *Tête d'Or*, la mort de Cébès et du roi est suivie de l'apparition d'un groupe de pleureuses qui sortent tout droit de la tradition chorale grecque. Dans la première version, les « pleureuses de mort » (114) arrivent à la fin de

⁴⁶⁵ Le dossier de la Pléiade et les dessins de Claudel à propos de l'agencement scénique, est intéressant dans la mesure où il montre à quel point la présence du chœur engendre presque systématiquement une partition de l'espace scénique. Voir Paul Claudel. *Théâtre I*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1992. *Tête d'Or* [1890 et 1894] ; *La Ville* [1893 et 1901] ; *La Jeune Fille Violaine* [1892 et 1901]. Op. cit., p. 1319.

⁴⁶⁶ Voir deuxième chapitre de la deuxième partie.

⁴⁶⁷ Paul Claudel. *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud, 1912-1953*. Paris: Gallimard, Cahiers Paul Claudel 3, 1961. P. 36.

⁴⁶⁸ Claudel. *Théâtre I*. Op. cit., « Déclarations orales à *La Nation belge* » le 26 mars 1935. P. 1325.

l'acte II pour déplorer les morts de Cébès et du Roi, qui sont en quelque sorte les deux vaincus de Tête d'Or, l'un parce qu'il détenait le pouvoir qu'il convoitait, l'autre parce qu'il était son double faible. L'émotion de Tête d'Or face à la mort de son ami a été retardée par le fait que cette mort, avant d'engendrer le chagrin, suscite la révolte et la nécessité de prendre le pouvoir. La première émotion suscitée par la mort de Cébès est un sentiment d'urgence, la nécessité d'agir « aujourd'hui » (91), puisque la mort peut frapper à tout moment. C'est donc à la toute fin de l'acte, après l'action, que la déploration peut se faire entendre. La déploration est accompagnée dans la première version d'une chorégraphie funèbre et d'une musique rythmique au tam-tam : « *Il se rangent trois par trois et viennent s'incliner devant le corps, chaque rangée disant : Adieu* » (116). Le chœur des « pareuses de mort » extériorise la peine de Tête d'Or en en faisant le récit :

PREMIERE MENEUSE. – Le nouveau roi pleure solennellement et jure qu'il n'est point mort,
Mais que la mort même l'a honoré, et qu'entré dans une destinée immortelle,
il attend, revêtu de ce que nos yeux ignorants appellent le sommeil.
Et il pleure parce qu'il n'est plus avec lui. (114)

Les pleureuses chantent la cruauté de la mort trop tôt advenue. Elles endossent la fonction de passeuses entre le monde des vivants et des morts, promettant à l'âme de Cébès le repos dans les bras des « Nymphes, filles de la Nuit » (115), et à celle du roi auprès de sa femme (116). Hormis la promesse de ces retrouvailles dans l'au-delà et la nécessité d'offrir aux corps un sépulcre, les pareuses de mort expriment le même désarroi face à la mort que le reste des personnages : « Nous ne savons rien de plus » (116). Dans la seconde version, le rôle des pleureuses est très minimisé. Elles ne parlent pas et viennent juste retirer les corps, accompagnées du tam-tam (256).

On peut également voir dans la déploration des Capitaines lors de la mort de Tête d'Or une forme de parole chorale de la déploration, principalement dans la seconde version : « O malédiction de l'homme ! ô mort ! ô condamnation ! ô lieu fermé ! ô horreur du lieu où nous sommes ! ». La plainte de Cassius sur le corps de son chef est également relayée par des voix qui marquent le désespoir des troupes : « O ! hélas ! ô Roi ! ô Roi ! » (276). Il est intéressant de noter que, si les pleureuses de la première version n'évoquent l'enfermement que pour parler du sépulcre, ici c'est le monde entier qui devient un « lieu fermé », le lieu d'une finitude indépassable⁴⁶⁹.

⁴⁶⁹ Dans *La Ville*, le chœur de l'acte I, que nous avons déjà eu l'occasion d'analyser, possède les mêmes caractéristiques rythmiques et incantatoires que le chœur des pleureuses, mais il est dévolu à la louange

Le chœur dans la dramaturgie claudélienne, même s'il n'est pas explicitement désigné comme tel, prend les caractéristiques traditionnelles du chœur antique, plaintes et louanges, dans une forme rythmique qui rappelle les techniques chorales primitives et cherchent à susciter l'émotion par l'ébranlement des sens.

De l'émotion au sens

Dans le premier volet de la trilogie de Dujardin, les chœurs sont annoncés dans la liste des personnages⁴⁷⁰, au nombre de quatre : le chœur des Bourgeois, le chœur des Vierges Nocturnes, le chœur des Paysans et le chœur des Floramyès, qui endossent différentes fonctions. Nous avons déjà analysé le chœur des bourgeois comme étant porteur de la parole du spectateur ordinaire, incapable de sortir de ses présupposés idéologiques. Les chœurs des Vierges Nocturnes et des Floramyès sont par contre tous deux placés sous le signe de l'illusion et de la fascination, qui occultent dans un premier temps le travail de réflexion pour susciter l'émotion. Les chœurs de Dujardin opèrent une oscillation permanente entre le surgissement de l'émotion et l'indication du sens de ce qui est en train de se dérouler sur la scène, exprimant ce que les héros sont incapables de formuler ou de comprendre.

Au début de l'acte II *d'Antonia*, le chœur des vierges met en place une atmosphère nocturne propre à l'érotisme du duo qui va suivre (39). Prétexte à la poésie, le chœur instaure également une atmosphère propice au dialogue amoureux. Le chœur se fait le porteur des « incantations suprêmes de la nuit », mais également le prisme nécessaire à la transformation des « mots frivoles » de l'Amante et de l'Amant en « mots divins » (45), afin de traduire les « vagues images que [leurs] yeux distraits / Dans le silence de [leur] âme imaginaient » (45). Les vierges nocturnes extériorisent les émotions que le couple amoureux est incapable de formuler. Elles sont le vecteur à la fois d'une vérité de l'être et de l'émotion suscitée par le duo.

Le chœur des vierges apparaît également comme le véhicule de la catastrophe à venir. La voix du destin se fait ici active et le chœur spatialise littéralement l'enfermement tragique. En suggérant la possibilité d'une rédemption du péché originel

plus qu'à la plainte. Le « chant faible », accompagné des « battements de main » annonce l'arrivée du chœur qui entame les louanges à la Lune à deux voix, entre Audivine et Palesne. Voir analyse deuxième partie, chapitre II.

⁴⁷⁰ Lors de sa représentation au Théâtre d'Application le 20 avril 1891, la pénurie d'acteurs a transformé les chœurs en coryphée.

par l'union charnelle de l'Amant et de l'Amante, le chœur des vierges pousse le couple à consommer l'acte qui dénouera la ceinture de vierge de l'Amante et la précipitera dans « le désir éternel », « état originel » (58) de la femme / âme. La position des personnages les uns par rapport aux autres, indiquée par les didascalies, illustre parfaitement cet encerclement du couple héroïque par la force du destin : « au fond de la scène, le Chœur forme un demi-cercle et les entoure » (60). Le chœur des vierges pousse le couple à consommer l'acte, inscrivant ce processus dans une logique de la destinée, et l'enferme dans un espace clos duquel ils ne peuvent s'échapper : « Evohé ! tout a son cours ; / Notre puissance est sans recours ». Les vierges nocturnes, à l'apparition du jour, se dévoilent comme les habitantes des « rives d'illusions » (64). Elles n'ont d'autre réalité que de figurer l'inéluctabilité du destin et sa trame invisible pour ceux qui le subissent.

Le chœur des bourgeois porte également le masque du destin. Au début d'*Antonia*, le chœur des bourgeois sort le couple du temps présent pour l'inscrire dans une perspective à la fois fatale et archétypale. Ainsi, le chœur scelle la destinée des deux amants du sceau du tragique et désigne cette destinée comme exemplaire. L'Amante et l'Amant se démarquent ainsi des considérations initiales sur le couple bourgeois, qui finit souvent « désuni » (7), pour entrer dans une autre logique de représentation, dans laquelle l'homme est « le destin » et la femme « le désir » (10) soumis à « la mystérieuse, la terrible, la divine rencontre » (9). Le chœur désigne explicitement les deux protagonistes comme des victimes, qui expient des fautes qu'ils n'ont pas commises, les inscrivant à la fois dans une logique tragique et dans une logique chrétienne de la faute originelle : ils sont désignés comme de « pauvres agneaux », d'« innocentes victimes / des crimes / des ancêtres sublimes » (11). Cette distinction initiale permet dès le début de sortir la pièce d'un schéma vaudevillesque ou mélodramatique. A l'acte III, le chœur des bourgeois indique aux spectateurs la présence de « la fatalité qui domine toute puissante » (79), et essaye de leur communiquer ce « frissonnement », cette « terreur divine »⁴⁷¹. Le chœur se fait alors voix du destin, inscrivant le héros dans une logique tragique qui le dépasse et dont il n'a pas conscience. Cette fonction du chœur fait de sa parole un vecteur de l'ironie tragique, tout en clôturant l'espace scénique, comme une boîte dont les protagonistes ne peuvent s'échapper.

⁴⁷¹ Il n'est pas interdit de voir dans l'évolution de la fonction du chœur des bourgeois une certaine logique. Spectateur ordinaire, il est à la fois le représentant d'une certaine incompréhension, et le porteur d'un fatalisme indépassable pour lui par rapport aux protagonistes.

Dans *Le Chevalier du passé*, le chœur des Floramyès est composé de quatre femmes : Rosea, Gemmea, Aurea et Siderea. Elles représentent l'atmosphère de simulacre et de fards du premier acte. Capables de « créer des séductions infinies », les Floramyès sont « tout ce qui fascine les yeux ». Elles représentent le pouvoir de « la divine illusion » (116), tout en soulignant la véracité des visions de leur maîtresse, dont elle est elle-même incapable de rendre compte :

ROSEA :
C'est l'heure où les plus anciens cultes
Au fond des cœurs exultent.

AUREA :
C'est l'heure où le sommeil
Dans les âmes immortelles s'éveille.

GEMMEA :
C'est l'heure où se transfigurent
Les visions obscures.

SIDEREA :
C'est l'heure où tout ce qui gisait
Renaît. (137)

Lorsque Antonia elle-même atteint la vérité sans l'intermédiaire du chœur, lorsqu'elle est enfin consciente de ce qu'elle cherche, le chœur des Floramyès est symboliquement rejeté de la scène, relégué dans les didascalies, en tant que représentantes de l'illusion. La scène 3 de l'acte II prend en effet une bien curieuse forme :

Alors apparaissent les Floramyès ; elles se précipitent vers elle et l'entourent :
- Reine !...
- O chère reine !...
- O chère, ô malheureuse reine !...
Mais d'un geste, hagarde toujours, elle les écarte et les repousse, loin d'elle, à jamais loin d'elle... (154).

Les Floramyès se dissolvent littéralement sous nos yeux, au moment où Antonia est capable d'entendre l'appel intime du nécessaire dépouillement de la vie terrestre, lorsque l'émotion cède le pas à l'ascèse.

Dans le troisième volet de la trilogie, le chœur des bûcherons a pour fonction de donner un sens à l'ensemble du parcours dramatique d'Antonia. Il prend alors une fonction herméneutique, devant le tableau final de cette natalité d'un genre nouveau. Les deux premières strophes résument les deux premiers volets de la trilogie :

1^{ER} BUCHERON :
Elle a désiré l'amour, et dans l'amour
Sa vie n'a pas fini son cours.

2^{EME} BUCHERON :
Elle a désiré la gloire, et la gloire a blessé
Son âme rassasiée.

Les deux strophes suivantes résument le parcours d'Antonia lors du dernier volet de la trilogie et sa rencontre avec « le fils de l'humanité » :

1^{ER} BUCHERON :
Et puis la créature
A voulu s'en aller hors de la nature ;
La femme
Exorcisa l'humanité de son âme ;
La pauvre mortelle
S'est exaltée vers une vie spirituelle.

2^{EME} BUCHERON :
Et le fils de la nature
S'est rencontré avec la pâle créature ;
Et le fils de l'humanité
A rejeté
La femme dans le monde de l'humanité.

La dernière strophe tire en quelque sorte la morale de l'histoire :

1^{ER} BUCHERON :
Mais aimer et souffrir, c'est la loi,
Et laisser après soi
D'autres pour vivre et souffrir comme soi. (256-58)

Les bûcherons proposent à la fin du spectacle une relecture et une conclusion au parcours d'Antonia / de l'âme humaine, depuis le désir originel qui mène à la chute dans la matière, jusqu'aux tentatives de renoncement et d'exil, avant de revenir dans la matière, du côté de l'humanité incarnée. Le final met en place une structure chorale chantée, en strophe, entre les rois mages et les bûcherons, qui hausse l'histoire incarnée sur la scène au niveau du symbole, et signe le réveil de « la vie universelle » (260). Le mélange des voix des rois mages et des bûcherons scelle vocalement ce nouvel évangile de la vie et de l'incarnation, alliant la fonction rythmique et émotionnelle à l'avènement d'une fonction liturgique et d'une fonction herméneutique, répondant tout à fait à la définition double mise en place au début de la réflexion sur la parole chorale.

2. Rythme, harmonie et accord

La musique dans la dramaturgie symboliste est à prendre dans deux perspectives. Elle est à la fois pensée en terme d'accompagnement, de complément à la représentation, mais également comme métaphore du but que les symbolistes assignent au théâtre : accorder intérieurement les spectateurs et collectivement la communauté.

L'émotion musicale

Dans la pensée théâtrale symboliste, la musique apparaît comme le vecteur privilégié de l'émotion. Tous les auteurs font appel d'une manière ou d'une autre à la musique ou à la musicalité. Celle-ci permet une compréhension plus intuitive que le texte de ce qui se joue sur la scène.

Dans *La Revue wagnérienne*, on ne compte évidemment pas les articles consacrés à la musique, et plus particulièrement à celle du maître. En avril 1885, Théodore de Wyzewa s'insurge contre « la musique descriptive » et plaide la cause d'une musique seule capable d'« exprimer cet arrière-fond émotionnel situé, parfois, sous nos idées »⁴⁷². En août de la même année, Mallarmé, dans « Rêveries d'un poète français », fait de l'adjonction de la musique la condition d'une représentation populaire. Pour lui, « le Théâtre d'avant la Musique [part] d'un concept autoritaire et naïf », qui n'a d'autre choix que de rester « gisant aux feuillets pieux du livre, sans l'espoir, pour aucun, d'en jaillir à nos solennités »⁴⁷³. L'absence de musique interdit toute « représentation populaire », parce que la foule refuse le despotisme du texte et de la tradition, souhaitant rester « maîtresse de sa créance »⁴⁷⁴. Seule la musique peut redonner à l'art creux qu'est devenu le théâtre le souffle dont il a besoin et réunir le public autour du spectacle :

Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l'ancien théâtre : et c'est comme strictement allégorique, que l'acte scénique maintenant, vide et abstrait en soi, impersonnel, a besoin, pour s'ébranler avec vraisemblance, de l'emploi du vivifiant effluve qu'épand la musique⁴⁷⁵.

⁴⁷² Théodore de Wyzewa. « La Musique descriptive ». *La Revue wagnérienne*. Avril 1885. P. 74-77.P. 74.

⁴⁷³ Mallarmé. « Richard Wagner, rêveries d'un poète français ». Art. cit., p. 196.

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Ibid.

L'art théâtral est un art de pantomime et de carcasses vides s'il n'est vivifié par la musique. La description de l'art scénique par Mallarmé, « vide et abstrait en soi, impersonnel », « strictement allégorique », ne peut manquer de nous évoquer l'esthétique si particulière des pièces symbolistes qui, par la tentation de l'universel, en arrivent à ces formes trop abstraites, ces types trop grands pour être incarnés. Si les figures héroïques ou hiératiques qui peuplent les espaces symbolistes veulent être animées de vie, il faut qu'elles évoluent dans un milieu musical capable de leur donner une autre dimension. La description du spectacle idéal achève de faire de la musique le nécessaire couronnement de l'évocation théâtrale :

Alors y aboutissent, dans quelque éclair suprême, d'où s'éveille la Figure que Nul n'est, chaque attitude mimique prise par elle à un rythme inclus dans la symphonie, et le délivrant ! alors viennent expirer comme aux pieds de cette incarnation, non sans qu'un lien certain les apparente ainsi à son humanité, ces raréfactions et ces sommités naturelles que la Musique rend, arrière prolongement vibratoire de tout ainsi que la Vie⁴⁷⁶.

Au « fictif foyer de vision » se développe pour Mallarmé la figure idéale « que nul n'est » mais qui est en chacun, que le spectacle se doit de délivrer. A chaque geste de l'acteur est associé un rythme, « inclus dans la symphonie », qui permet au spectateur de progressivement s'émanciper, pour se rapprocher de l'essence de son humanité. Seule la Musique, gratifiée pour l'occasion d'une majuscule, est à même de mener le public à atteindre ces « sommités naturelles », parce qu'elle est le « prolongement vibratoire de tout ainsi que la vie ». Émanant du foyer théâtral, la musique fait le lien entre le public et le spectacle, mais également entre le public et le reste du monde. Elle permet de recomposer de manière évanescence l'unité d'un espace qui était jusqu'à présent marqué du sceau de l'hétérogénéité, la scène et la salle, le réel et l'idéal.

Schuré considère la musique comme « la médiatrice des trois mondes ». On connaît l'intérêt de Schuré pour la musique, notamment par la somme que constitue son *Histoire du drame musical* et par les nuances qu'il a pu apporter à sa pensée dans *Le Théâtre initiateur* à propos de cela. Le problème du drame musical est que la musique y règne en souveraine, et le sentiment et la pensée y sont submergés par la sensation. Il propose alors une autre forme : « le drame parlé avec musique intermittente », dans lequel « la musique ne serait plus le moteur souverain de l'action, mais la médiatrice des trois mondes »⁴⁷⁷. Cette « discrète musique de scène [...] n'interviendrait que dans les

⁴⁷⁶ Id., p. 199.

⁴⁷⁷ Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 116.

moments suprêmes de *suggestion* ou *d'inspiration* », pour marquer « l'influx du monde spirituel sur le destin humain » et rendre sensible « *l'inferral et le divin* »⁴⁷⁸. La musique cherche à rendre « les plus délicates nuances, les phénomènes les plus profonds et les plus élevés de la *vie intérieure* »⁴⁷⁹. Jointe à la pensée, que la parole véhicule, elle « serait alors l'interprète de l'inspiration consciente »⁴⁸⁰. La dernière distinction opérée par Schuré est fort éclairante, en ce qu'elle fait de la musique non plus « de la psychologie » mais une « psychurgie transcendante »⁴⁸¹. Ce néologisme fait de la musique le moyen non plus le moyen d'étudier le domaine de l'âme, mais le vecteur de sa création. La musique est le moyen de faire advenir littéralement l'âme sur la scène, de lui donner vie. Elle est le démiurge de l'intériorité humaine, le véhicule privilégié de l'avènement du mystère sur la scène, qui contient « les plus hautes vérités » : « l'intelligence les formule, la poésie les exprime, mais pour les faire pénétrer jusqu'au fond de l'âme, elle appelle à soi la mélodie »⁴⁸². Elle est la forme suprême de la représentation. Les arts plastiques, la poésie, sont le monde « des formes visibles et des idées », dans lesquelles « tout s'explique, s'enchaîne et fait image », et « la fixité rigide [sic] les contours, la logique inflexible de formes immuables »⁴⁸³. Par contre, l'univers musical est caractérisé par « l'insondable », domaine où « tout est ténèbres, mystère », qui, tel « le flux et le reflux d'un élément liquide » est « toujours en mouvement et en métamorphose », et « recèle tout l'infini des formes possibles »⁴⁸⁴. La musique fait parvenir l'âme du spectateur à « une sorte de *seconde vue* », qui s'apparente au rêve :

Elle ressemble à la somnambule qui, saisie d'un sommeil de plus en plus profond, s'abîme dans son rêve et voit disparaître les objets réels. Mais tandis que s'efface le *dehors* des choses, le *dedans* apparaît avec une clarté merveilleuse. Ainsi, devenus clairvoyants par la musique, nous découvrons peu à peu un monde nouveau⁴⁸⁵.

La musique agit ainsi sur l'âme sans le secours de la causalité et de la raison, suivant l'illogisme du rêve, et permet d'accéder au « dedans des choses », condition de la clairvoyance.

⁴⁷⁸ Ibid.

⁴⁷⁹ Ibid.

⁴⁸⁰ Ibid.

⁴⁸¹ Ibid.

⁴⁸² Schuré. *Histoire du Drame Musical*. Op. cit., p. 70.

⁴⁸³ Id., p. 151.

⁴⁸⁴ Ibid.

⁴⁸⁵ Ibid.

Pour Schuré, la musique apparaît, comme pour Mallarmé, la condition nécessaire à l'avènement d'un drame populaire. Dans une lettre à Wagner datant du 12 mars 1870, il décrit à son idole un des concerts Padeloup :

Mendès était à son poste, en bas, au premier rang, tandis que nous prenions un plaisir tout à fait démocratique aux « secondes », tout en haut, perdus au milieu du peuple. On entend mieux, là-haut, et l'on sent mieux en soi passer les courants électriques qu'irradie la foule. Il faut reconnaître que ce Padeloup nous rend de grands services en organisant ses « concerts populaires ». C'est un moyen de cultiver le peuple d'une portée incalculable et, en face d'une pareille salle, je me surprends parfois à imaginer quel rôle pourrait jouer en France le drame musical⁴⁸⁶.

La musique est le meilleur moyen de parvenir à l'éducation des foules, de manière instinctive, sensationnelle et émotionnelle⁴⁸⁷.

Dans son article sur « L'art wagnérien », Dujardin expose en 1887 ce que serait la réception idéale de la musique wagnérienne :

La musique, expression de la vie supérieure et réelle de l'âme, est la force capable à l'auditeur idéal [sic] pour suggérer toute la réelle et supérieure vie de l'âme ; mais à nous, l'auditeur non idéal, à nous, hélas, le misérable végétant, impur et perverti, à l'accoutumé de l'unique Apparence, au vivant de l'illusion, à l'ignorant du Vrai, hélas, à nous la pure musique ne sera-t-elle pas l'inintelligible langage d'un monde inconnu, et ne dirons-nous pas le dissolvant « pourquoi ? »⁴⁸⁸

Face à la partition wagnérienne, l'auditeur « impur » est celui qui lui oppose sa raison, refusant de recevoir tel quel « l'inintelligible langage d'un monde inconnu ». Dujardin estime que la musique du maître devrait se suffire à elle-même pour exprimer « le drame intérieur de l'âme ». Néanmoins, devant la faiblesse de nos facultés d'auditeurs face à la richesse de cette musique, Wagner offre à notre compréhension « un drame matériel », qui sera « prétexte, concession, [...] secours à notre faiblesse ». Dujardin distingue ainsi la musique du livret d'opéra, et fait de l'incarnation scénique la béquille nécessaire aux sens défectueux de l'auditeur contemporain pour qu'il appréhende le domaine de l'âme. L'incarnation scénique « repaissant la chair, laissera l'âme libre d'entendre son langage et d'admettre, librement, la poignance de ses motifs, et de subir

⁴⁸⁶ Cité in Mercier. *Edouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe*. Op. cit., p. 164.

⁴⁸⁷ Dans une autre perspective, mais selon la même idée que la musique possède des vertus éducatives, Schuré fait du chant populaire « le plus efficace des éducateurs » :

« Il accompagne les travaux des champs, égaye le foyer, enchante la famille, adoucit la discipline sévère de l'école, alterne avec l'exercice des armes, excite et soutient le jeune homme dans la vie militaire indispensable à la virilité d'un peuple. Puissante et douce est la voix du chant populaire lorsqu'elle s'élève ainsi avec la fumée du sillon et le parfum des bois. »

(Schuré. *Le Drame Musical, Richard Wagner, son œuvre et son idée*. Op. cit., p. 309)

⁴⁸⁸ Dujardin. « Considérations sur l'art wagnérien ». Art. cit., p. 165.

le flux effroyable de cette vie idéale ». Ainsi, la musique, cataloguée dans le domaine de l'âme, est seule à même de parler à l'âme sans l'intermédiaire de l'intellect. La force du leitmotiv wagnérien réside dans le fait « de s'adresser à la mémoire involontaire de l'auditeur, en créant un choc inconscient par des allusions cachées »⁴⁸⁹. Partant de l'idée que l'origine de la musique est « dans la représentation des bruits de la nature », il dépasse rapidement cette fonction descriptive pour faire de la musique l'évocation des « primordiaux rythmes », « l'impression incitée dans l'âme par ces bruits »⁴⁹⁰. Il adopte les mêmes conclusions que Schuré, et fait de la musique un art qui pallie les impuissances des mots :

[...] en même temps que les lignes et les couleurs répondaient à la forme des choses, les mots aux idées abstraites d'elles issues, l'harmonie des sons née de l'imitation des bruits de la nature atteignait ce domaine où échouaient lignes et mots, l'impression sentimentale découlée de la nature⁴⁹¹.

La musique est bien de l'ordre du sentimental et non du rationnel. Elle permet d'atteindre ce que la raison ne peut atteindre, et apparaît ainsi comme le médium privilégié du chant de l'âme. « Art excellemment fictif », la musique permet à la représentation symboliste de rester dans le domaine du suggéré, de l'impression, qui ne crée aucune autre réalité que ce qu'elle suscite dans l'âme des spectateurs. Fictive parce qu'elle n'a pas besoin de l'incarnation humaine, de l'acteur, d'un décor pour évoluer, mais surtout parce qu'elle est l'art subjectif par excellence, que chacun reçoit selon son cœur, tout en étant capable, par l'émotion qu'elle suscite, de fédérer les spectateurs en un public.

De la musique dans quelques pièces

Dans sa thèse, Mireille Losco donne la liste des pièces qui prévoient un accompagnement musical. *Le Fils des étoiles* de Péladan est accompagné de musiques d'Erik Satie, Fauré compose pour le *Prométhée* de Lorrain et Hérold, Saint-Pol-Roux échange une correspondance fournie avec Debussy pour mettre en musique *La Dame à la faux*, Villiers prévoit un certain nombre de passages musicaux pour *Axël*, dont le chœur des religieuses au premier acte, ou celui des bûcherons au dernier⁴⁹². La fortune

⁴⁸⁹ Christian Merlin. *Wagner, mode d'emploi*. Paris: L'avant-scène Opéra, 2002. P. 45.

⁴⁹⁰ Dujardin. « Considérations sur l'art wagnérien ». Art. cit., p. 157-158.

⁴⁹¹ Ibid.

⁴⁹² Losco. « La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste ». Op. cit., p. 257.

musicale de *Pelléas et Mélisande* montre également l'importance de la musique dans l'esthétique symboliste. Ajoutons également la présence d'une petite partition dans *Théodat* de Remy de Gourmont.

A la fin de *Théodat*, lorsque Maximienne essaye de convaincre sans succès son mari de revenir à elle, elle finit par se taire « et lentement, l'air découragé, elle se dirige vers l'orgue ». Le recours à la musique apparaît ici dans un premier temps comme sacrilège, puisque Maximienne se sert de « l'orgue saint, l'instrument sacré des liturgies, l'accompagnateur des prières »⁴⁹³. Elle entame cependant, malgré l'indignation de son mari, un chant en latin, pour chanter sa peine : « elle chante, et on dirait qu'elle pleure ». Cette « mélodie improvisée » fait surgir l'émotion et le souvenir de l'amour, là où les mots avaient échoué. Maximienne se sert de la musique pour miner de l'intérieur la liturgie catholique. Elle détourne le chant religieux censé évoquer l'amour des hommes pour Dieu pour chanter son propre amour. Seule la musique fait fléchir l'évêque, qui se laisse submerger par l'émotion et finit par s'avouer vaincu face à la force de l'amour de sa femme.

La musique dans *Axël* a deux fonctions majeures qui cherchent à chaque fois à amplifier l'émotion suscitée par le verbe, prenant une fonction soit d'accompagnement, soit de contrepoint. Lors du dialogue entre Ukko et les vieillards, les « harpes » accompagnent et adoucissent les bruis de l'orage, lorsque Ukko raconte à ses vieux amis la douceur d'aimer Luïsa. Elles apparaissent comme le commentaire de ses sentiments (572). Dans le premier monde, La musique est presque omniprésente et ponctue la cérémonie religieuse de la prise de voile. La fin de la scène IV, toute la scène V et le début de la scène VI sont accompagnés de musique pour marquer le début de la cérémonie de prise de voile. Elle permet de dramatiser la cérémonie religieuse et l'entrée de Sara au bras de Sœur Aloyse, de donner un caractère solennel et grandiose à la scène, d'autant plus important qu'il sera brisé par le renoncement de Sara.

La fin de la scène VI s'achève sur un chaos à cause de la renonciation de Sara. La musique sert alors de contrepoint ironique au renoncement, puisque ce sont des chants de Noël, « cloches joyeuses » et « cantiques d'allégresse » (555) qui éclatent au moment où Sara dit non. Cette notion de contrepoint est reprise à la fin du quatrième monde. A la fin de l'invitation au voyage, le chœur des Vieux serviteurs militaires se fait entendre à travers « l'épaisseur des murailles souterraines », comme un chant de la terre qui s'oppose au rêve lumineux de Sara. La mort de l'ancien monde, les paroles

⁴⁹³ Gourmont. *Théodat*. Op. cit., p. 52.

d'adieu, l'évocation du « grand sommeil », contrastent avec l'aube qui se lève et le bonheur de Sara, annonçant l'ultime renoncement et la fin tragique des amants. L'effet de contrepoint s'inverse à la toute fin du drame. Alors que les amants ont décidé de mourir, le chœur des bûcherons chante la « joie » du matin et le cycle de la vie. Enfin, le chant d'Ukko achève d'opposer la joie de vivre et d'aimer à la mort des deux amants. Le couple Ukko / Luïsa symbolise l'acceptation de la vie contrairement au couple héroïque. Aux pas d'Ukko qui « sonneront sur la terre » s'oppose le renoncement d'Axël : « Vieille terre, je ne bâtirai pas les palais de mes rêves sur ton sol ingrat » (676).

L'image de l'harmonie et de l'accord est utilisée dans une perspective rythmique. Nous ne referons pas l'étude de Geneviève Jolly sur le rythme dans la dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam, qu'elle définit comme le lieu de « la rencontre de deux subjectivités, celle du dramaturge et celle du spectateur »⁴⁹⁴. Pour elle, « le métissage de l'écriture dramatique et de l'écriture poétique entraîne une vision de la réalité non conventionnelle, voire irréelle, [qui] privilégie la suggestion, source d'une émotion vraie pour le spectateur ». Elle voit dans ce métissage la mise en place d'une logique d'« écho ou de leitmotiv » qui prend les caractéristiques de la variation musicale et brise l'appréhension rationnelle du drame pour lui préférer une appréhension plus fragmentée.

La musique de scène prévue par Saint-Pol-Roux dans sa correspondance avec Debussy comporte « cinq morceaux développés et une dizaine de morceaux indicatifs »⁴⁹⁵ et reprennent la conception wagnérienne des motifs. Trois thèmes dits « thèmes initiaux » sont rapportés aux trois personnages principaux, le thème de la Mort pour Elle, celui de l'Humanité pour Magnus et celui de la Vie pour Divine. Ils sont développés selon une double perspective, une liste de mots évocateurs qui semblent marcher par association d'idées, suivi d'une seconde série qui indique les instruments capables de suggérer cela. Voici comment est décrit le thème de la Mort :

ELLE. – Thème de la Mort.

A. – Ténèbres, mensonges, vices, pièges, masques, reptiles, précipices.

B. – Clarinettes, bassons, cordes basses, pavillons bouchés, timbales... (50)

La liste A apparaît comme une suite d'associations d'idées qui constituent une variation lexicale sur le thème de la mort et du personnage qui l'incarne, susceptibles d'aider à la

⁴⁹⁴ Jolly. *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*. Op. cit., p. 272.

⁴⁹⁵ Saint-Pol-Roux. *La Dame à la faux*. Op. cit., p. 49.

composition musicale, à laquelle s'ajoute une série d'instruments aux tonalités basses et sourdes, qui suggèrent aux yeux du poète les thématiques de dissimulation, de bassesse et de vertigineuse profondeur. A ce thème s'oppose le thème de la Vie :

DIVINE. – Thème de la Vie.

A. – Clarté, pureté, sagesse, équilibre, santé, raison, vérité, force, travail, vertus...

B. – Harpes, chanterelles, hautbois, flûtes, bugles, pistons, clochettes, cloches...

Aux sons sourds du thème de la mort s'opposent les sons clairs et légers des instruments de la vie, auxquels sont associés des termes beaucoup plus abstraits. Le thème de Magnus enfin apparaît comme un intermédiaire entre les deux. Plus complexe et moins monolithique, il demande plus de précisions :

MAGNUS. – Thème de l'Humanité (en ce qu'elle a de robuste, d'énergique, de dominateur, de surhumain), ce thème est donc celui du *Génie* et celui aussi du *Soleil*.

A. – Vouloir, inspiration, efforts, assauts, cimes, aigles, à-coups, domination, lions, apothéose...

B. – Harpes, cors, fifres, fanfares, tubas, batterie...

Le thème de l'humanité partage avec celui de la mort l'hétérogénéité que la liste A lui donne, entre une détermination physique, animale, et une détermination plus morale. Il partage avec celui de la vie la harpe. Pour Saint-Pol-Roux, le thème de la Vie doit être l'« harmonieuse ligne de démarcation entre les tourments sournois du thème de la Mort et les efforts ascensionnels du thème du génie » (50). Saint-Pol-Roux indique ensuite scène par scène les motifs musicaux qui entrent dans la composition du spectacle. L'ouverture de la pièce se fait par exemple, non par les traditionnels trois coups, mais par le « thème du Génie lancé superbement par quelques appels de trompettes, tubas, etc. en toute confiance et tout espoir » (Ibid.). A l'ouverture du rideau, le décor s'harmonise avec la musique : « quand le rideau monte, les dernières notes hautes des cuivres se mêlent aux ors jaillissants du lever du Soleil ». Il est intéressant de remarquer à quel point le lien entre la musique et le décor se fait par le biais de l'outil du poète, c'est-à-dire de la langue, par le rappel des couleurs. A la fin de l'acte I, le combat entre les Heures de Joie et les Heures de Peine est traduit musicalement de la manière suivante :

Reprise du Carillon des Fiançailles.

A l'orchestre, grouillement – assaut – s'accroissant.

Peu à peu, le carillon, comme craintif, se disloque... Il semble qu'il tremble... et les petites cloches se taisent.

Après la défaite des Heures de Joie – ce sera un Carillon de bourdons et de cloches semblant fêlées... On dirait alors d'implacables coups de marteaux sur des enclumes de fatalité – comme si on cassait le bonheur.
Cela jusqu'au baisser de rideau. (52).

La musique sert d'accompagnement, elle est là pour faire le commentaire émotif de ce qu'il est en train de se passer.

La métaphore harmonique

La musique sert enfin à mettre en place, au niveau de la réception, une des grandes constantes de la théorie théâtrale symboliste, sous les auspices de l'harmonie et de l'accord. Tous les éléments du spectacle symboliste, du décor à la réception idéale, sont pensés en terme musicaux et rythmiques.

Lorsque Maeterlinck cherche à décrire les fonctions du décor pour *Pelléas et Mélisande* il parle « d'accompagnement symphonique de couleurs », ou de « symphonie de linéaments et de couleurs », de « gamme de couleur » qui doivent répondre à une nécessaire « harmonie ». Lors de la représentation au théâtre d'Art en 1893, le décor, créé par Voëgler semble inspiré des camaïeux de Puvis de Chavannes. La rampe est supprimée et la lumière tombe en douche sur la scène. La démarcation de la scène et de la salle est marquée par un rideau de gaze qui déréalise la vision. Il est intéressant de noter que dans la version anglaise jouée en 1898, dont les décors étaient dessinés par Rossetti et Burnes-Jones, le rideau de gaze est remplacé par une musique de Fauré, montrant à quel point décor et musique jouent le même rôle. La représentation célèbre du *Cantique des Cantiques* mis en scène par Roinart cherche à faire correspondre la musique, le verbe, les couleurs et les odeurs, pour parvenir à un spectacle total.

Dujardin estime que la caractéristique majeure de la génération de poètes, romanciers, musiciens et peintres symbolistes « est d'avoir été une génération éminemment musicale »⁴⁹⁶. Tous les arts cherchent à atteindre le pouvoir de suggestion de la musique :

Ainsi naquit chez les littérateurs le désir d'exprimer des impressions musicales, d'imiter, en littérature, certains procédés d'expression musicaux ; chez les peintres eux-mêmes, de créer une harmonie musicale des lignes et des couleurs ; chez les musiciens, enfin, de remonter aux sources vives de la musique, de comprendre l'âme de la musique⁴⁹⁷.

⁴⁹⁶ Dujardin. « Le mouvement symboliste et la musique ». Art. cit. p. 8.

⁴⁹⁷ Ibid.

Non seulement la musique préside à la production de l'ensemble des arts symbolistes, mais elle apparaît également comme la métaphore d'une réception idéale.

La notion de rythme aboutit pour Schuré à la possibilité pour le public de « sortir psychiquement accordé d'une représentation »⁴⁹⁸. La musique porte en elle une fonction édifiante, parce qu'elle permet de remettre en accord le corps et l'âme humaine. Si le secret du plaisir théâtral est la sympathie⁴⁹⁹, c'est finalement parce qu'il permet à la fois de s'accorder intérieurement et avec les autres. Péladan associe également la musique et l'éthique.

Saint-Pol-Roux développe dans la préface de *La Dame à la faux* la notion de rythme comme pulsation vitale de l'homme : « De même que dans le mystère et que dans la nature, le rythme se meut dans notre être en vagues de sang avec, pour tabernacle animé, notre cœur »⁵⁰⁰. Ce rythme personnel et vital apparaît comme le vecteur naturel de la communion entre les hommes :

Essence de vie, expression initiale, idiome indivis, il permet aux êtres les plus opposés de se fédérer dans une compréhension réciproque et de battre à l'unisson, *éoliennement*, sans toutefois perdre leur caractère idiosyncratique, devant le multiple frémissement de la nature et du mystère⁵⁰¹.

La notion de rythme est alors à la base de la communion universelle que le théâtre cherche à mettre en place. La communication artistique se traduit ensuite en termes d'ondes, développant presque une image de communication hertzienne entre le poète et le reste de l'humanité :

Parmi les éléments et l'humanité, foyers d'émission, le poète se dresse en foyer de réception susceptible d'attirer les ondes diverses et de les hospitaliser dans l'appareil de son âme pour à son tour devenir, lui poète, sous les espèces de l'œuvre, foyer de transmission vis-à-vis de la foule attentive⁵⁰².

Le poète est à la fois émetteur et récepteur des ondes transmises par le monde, qui correspond à ce mouvement d'endosmose et d'exosmose que nous avons déjà rencontré dans la pensée de Saint-Pol-Roux. La libération totale du vers s'exprime dans des termes identiques :

⁴⁹⁸ Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Op. cit., p. 54.

⁴⁹⁹ Id., p. 163.

⁵⁰⁰ Saint-Pol-Roux. « Préface de *La Dame à la faux* ». Art. cit., p. 14.

⁵⁰¹ Id., p. 15.

⁵⁰² Ibid.

A ces ondes auxquelles on disait : *vous n'irez pas plus loin !* nous disons : *allez où bon vous semble !* Elles n'ont plus à s'asservir à des lois antérieures, partant étrangères, elles créent leur loi par le seul fait d'être. Cette divinité fluide, flexible, malléable, que les poètes des périodes académiques voulaient captive et se cassant les ailes aux barreaux, les poètes de la période symboliste lui laissent pleine ipséité⁵⁰³.

Cette perception rythmique et ondulatoire de la réception théâtrale entraîne une sensation d'harmonie et d'accord entre l'homme et le monde, entre le spectateur et l'ensemble du public, entre le public et le spectacle.

La métaphore musicale de l'accord sert enfin à refonder le lien essentiel qui unit l'homme et le poète. Lorsque Besme s'adresse dans la seconde version de *La Ville* au poète Cœuvre, il souligne cette capacité du poète d'accorder par sa voix les hommes au reste du monde :

BESME. – [...] Car, quand tu parles, comme un arbre qui de toute sa feuille
S'émeut dans le silence de Midi, la paix en nous peu à peu succède à la
pensée.

Par le moyen de ce chant sans musique et de cette parole sans voix, nous
sommes accordés à la mélodie de ce monde. (428)

Claudiel veut faire du public de théâtre une immense caisse de résonance, qui répercuterait le spectacle à l'intérieur d'elle-même, adoptant les mêmes perspectives que l'ambition du théâtre de l'âme. Voici comment il tente de définir la notion de public :

Le public est une chose vague, n'est-ce pas ? Qu'appelle-t-on le public ? Est-ce le public immédiat ? Est-ce celui qu'il y aura dans l'avenir ? Est-ce les anges, comme le dit Saint Paul ? Enfin, tout ce qu'on voudra. C'est quelque chose de très vague. C'est simplement l'extérieur. C'est un appel à l'écho si vous voulez, ce serait le terme exact.

Si vous parlez dans le vide, ou dans une chose dont vous ne sentez pas la répercussion, la chose n'existe pas. C'est un peu comme la théorie que j'émetts dans ce livre, dans *L'Art poétique*, que la conscience ne résulte que d'une opposition. Si par exemple vous levez la main en l'air, vous ne sentez pas votre main. Si au contraire vous l'appuyez sur un objet dur, sur une table par exemple, vous devenez conscient à la fois de votre main et de votre existence à vous⁵⁰⁴.

Claudiel assigne au public la même fonction à l'égard du spectacle que le chœur remplit à l'égard du héros, une fonction de caisse de résonance. Le public est tout simplement ce qui fait l'existence du spectacle. Il en est le nécessaire écho, la condition essentielle de possibilité.

⁵⁰³ Id., p. 16. Ce travail sur le rythme et l'onde rejoint les travaux de Maurice Got sur la possibilité de faire du théâtre le lieu de représentation du rythme primordial. Voir Got. *Théâtre et symbolisme : recherche sur l'essence et la signification de l'art symboliste*. Op. cit., p. 196 et suiv.

⁵⁰⁴ Claudiel. *Mémoires improvisés (quarante et un entretiens avec Jean Amrouche)*. Op. cit., p. 197.

La distinction opérée par les symbolistes entre le public et la foule permet de mettre à jour la nécessité pour le mouvement de pallier d'une part le morcellement social que le morcellement des publics reflète, et d'autre part de réfléchir à la fonction du théâtre au cœur de la Cité, là où elle ne remplit plus qu'une simple fonction de divertissement. Ce questionnement, symptomatique d'une époque où le théâtre cherche un nouveau souffle après la grande bataille romantique et les échecs conjugués du naturalisme et du symbolisme à la scène, se résout par l'unanime interrogation sur la nécessité et les modalités d'un théâtre non pas populaire, le terme serait exagéré au regard des aspirations symbolistes, tout autant qu'impropre eu égard à la fortune du concept, mais aspirant à une forme d'universalité qui touche forcément la représentation du public. Le mouvement symboliste répond à cette question dans une perspective qui lui est propre, différente des courants de renaissance tragique, de théâtre populaire, de théâtre social ou socialiste, sans y être étranger.

En cherchant à lutter contre l'éclatement des publics et à recréer, par l'émotion collective, une communauté autour de la scène qui serait le foyer de sa régénération, le mouvement symboliste ne fait rien d'autre que de proposer une vision publique de l'institution théâtrale. Prenant le théâtre aux origines, Denis Guénoun estime que ce qui en fait l'essence c'est le fait que ce soit « le lieu du public – du peuple assemblé »⁵⁰⁵. La thèse de son essai consiste à dire que « la convocation, par appel public, et la tenue d'un rassemblement, quel qu'en soit l'objet, est un acte politique »⁵⁰⁶. Pour Guénoun, « ce qui est politique, au théâtre, ce n'est pas le représenté, mais la représentation » et ses modalités. Selon lui, il est rare que la pensée théâtrale s'occupe de cet aspect du théâtre, qui tient à l'univers de la réception, amnésie qui va de pair avec l'obscurcissement de la salle, qui, rappelons-le, date justement de l'époque qui nous intéresse. Guénoun refuse de voir dans l'assemblée théâtrale une simple « foule » ou le « côtoiement d'individus isolés ». Le public de théâtre se constitue en assemblée dans le but d'avoir « le sentiment, concret, de son existence collective »⁵⁰⁷, ce qui apparaît comme le but idéalement recherché du théâtre symboliste, qui tente par tous les moyens de pallier le morcellement du social. En rêvant l'assemblée théâtrale comme « une réunion volontaire, fondée sur un partage », s'esquisse l'espoir de voir se former une

⁵⁰⁵ Guénoun. *L'Exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre*. Op. cit., p. 8.

⁵⁰⁶ Ibid.

⁵⁰⁷ Id., p. 13.

communauté⁵⁰⁸. Il est impossible au théâtre, contrairement au cinéma, de « jouir seul » : « L'assistance veut la perception de son être-là collectif. Elle veut se sentir, s'entendre, éprouver son appartenance, sa réunion. Elle veut se dévisager »⁵⁰⁹.

⁵⁰⁸ Ibid.

⁵⁰⁹ Id., p. 14.

CONCLUSION : « FRONTISPICE D'UN DRAME IDÉAL »

« C'est ainsi que je conçois le drame, mission de liberté, paysage de nous-mêmes, et fiction surtout ! Car ce que nous sommes, c'est ce que nous nous préparons de tout notre esprit à devenir, et cela est fictif, et la seule vérité... »

Camille Mauclair,
Éleusis, causeries sur la cité intérieure.

En août 1893, Camille Mauclair conclut *Éleusis, causerie intérieure* par un chapitre intitulé « Frontispice d'un drame idéal »¹. Cette rêverie remarquable sur la forme dramatique, rencontrée lors de nos ultimes lectures, synthétise curieusement tous les aspects du drame et du théâtre symbolistes que nous avons tenté de mettre en lumière. Le fil de cette réflexion songeuse servira donc de toile de fond à notre conclusion.

En faisant du drame idéal « un acte moral, une foi, un culte – celui de l'homme » dont la condition d'efficacité réside dans la mise en présence de « l'intervention du personnage vivant » et de la « convention de la foule »², Mauclair dévoile toute l'ambiguïté du théâtre symboliste lorsqu'il pense ses relations avec la société dont il émane : comment concilier individualisme subjectif et désir de communauté théâtrale ?

1. La « hautaine désespérance »³ des symbolistes à l'égard du siècle : plaidoyer pour un discours fictif

La nécessaire autonomie du champ de l'art à l'égard du champ social fait de l'art « un inviolable refuge »⁴, un espace d'expression radicalement séparé du monde, un lieu d'énonciation parfaitement autonome. Lieu d'exil pour les artistes symbolistes en butte aux incompréhensions de leurs contemporains, il est également l'espace protégé depuis lequel une parole radicalement autre peut se dire. Cette immunité de l'art et du discours artistique, un instant remise en cause par la rencontre « des compagnons et des esthètes », les lois scélérates et le Procès des Trente entre 1893 et 1894, fermement défendue par l'ensemble des artistes symbolistes, est garantie par la nature fictionnelle du discours tenu. « Sous prétexte qu'il y a fiction » ou « fable »⁵, l'art reste dans un champ au-delà du champ social et politique, sans pour autant s'interdire d'en parler. L'essence fictionnelle du discours doit être à toute force préservée, garante exclusive de l'autonomie du champ littéraire et artistique et de la liberté de parole de l'artiste.

En ce sens, l'implication des artistes symbolistes dans les questions de société est différent de l'engagement de Zola, et de manière plus générale de l'émergence des « intellectuels » datée de la même époque. En sortant du champ littéraire et de la fiction

¹ Mauclair. *Eleusis, causeries sur la cité intérieure*. Op. cit., p. 246-272.

² Id., p., 247.

³ Id., p. 272.

⁴ Id., p. 251.

⁵ Id., p. 250-251.

par son « J'accuse » en 1898, Zola s'expose aux poursuites pénales plus sûrement que s'il avait défié l'idéologie dominante comme il l'avait fait dans ses romans à visée sociale. Les symbolistes, eux, sortent rarement du champ de l'art. Lorsqu'ils parlent du social ou du politique, c'est toujours depuis le champ artistique. Même lorsqu'ils fulminent contre le siècle, avec toutes les véhémences d'un Péladan ou d'un Gourmont, c'est toujours en tant qu'artiste. La plupart des alternatives symbolistes au siècle sont d'ordre purement artistique.

La démarche symboliste peut donc bien être assimilée à une démarche de type utopique, en ce sens qu'elle profère son discours sur la société contemporaine depuis un lieu soigneusement différencié du champ social, démarqué du réel par la nature fictionnelle d'un discours toujours maintenu dans l'espace du livre ou de la scène. La critique du champ social se fait exclusivement depuis le champ artistique. Les représentations mouvementées de l'Œuvre en pleine agitation anarchiste, la multiplicité des articles et essais associant art et anarchie, la défense de l'individu artiste face à la médiocrité des masses, en sont une illustration.

La parole symboliste sur le monde reste de l'ordre de la déploration, de la déception et de l'indignation, vigoureusement soutenue par la pensée anarchiste, qui la colore d'une énergie révolutionnaire. Essentiellement réactionnaire, la protestation symboliste à l'égard du siècle n'aboutit pas, faute de structuration réelle, à l'énoncé d'une contre-idéologie cohérente, victime de cette anarchie même qui la traverse de part en part. Individualistes, les symbolistes défendent la liberté de l'individu contre l'inertie de la masse. Aristocratiques, ils fustigent la tyrannie de la foule à l'encontre des meilleurs. Paternalistes et mutualistes, ils défendent le régime de la responsabilité au secours des irresponsables et celui de la charité contre celui, aberrant à leurs yeux, de l'égalité. Organicistes, ils rêvent d'une société-corps sur le modèle médiéval pour lutter contre l'État Léviathan qui dicte ses lois à chacune de ses cellules sans réussir à les fédérer. Anarchistes pour l'amour de la liberté, royalistes par nostalgie d'un pouvoir fort et consubstantiel à la nation, les symbolistes sont tout sauf démocrates, sans jamais pourtant mener jusqu'à ses ultimes conséquences ce cri de révolte vigoureux mais désordonné.

Ce n'est donc pas par l'engagement dans la vie publique que les symbolistes estiment pouvoir se faire entendre mais par l'élaboration d'une véritable idéologie de

l'art. Il n'est alors d'anarchie et de révolte « qu'intellectuelle[s] »⁶, de revendications égalitaires que devant le Beau⁷, centre d'une nouvelle fraternité culturelle. Seule la fiction apporte à l'artiste l'immense liberté d'expression qu'il revendique pour développer cette idéologie de l'art : « Et c'est précisément parce qu'il y a fiction, invention, que nous nous *inventons* librement au-dessus des contraintes qui nous classifient et nous *prévoient* »⁸. Le caractère fictif du discours permet aux artistes symbolistes de se libérer de toutes les contraintes apparentées à un insupportable déterminisme social et historique. A un second niveau, il libère la fiction symboliste de toute allégeance au principe de réalité et lui permet de pousser jusqu'à ses ultimes conséquences une pensée révolutionnaire qui ne peut être menée à son terme dans le champ social. Il laisse le champ libre à l'invention de l'homme nouveau propre à toute mythologie de la révolution.

Mais le recours à la fiction ne signifie pas pour autant le retrait du monde. L'efficacité du discours protestataire symboliste vient de ce qui a toujours été considéré comme un obstacle à l'étude de ce mouvement dans la perspective que nous avons choisie. La valorisation systématique du sujet, des créations issues d'une subjectivité singulière ou des actions menées par un être d'exception, constituent à notre avis le cœur de l'idéologie de l'art défendue par les symbolistes. Dans leur univers théâtral, la notion de sujet renvoie à la fois au sujet artiste, mais également au Sujet en général, à l'homme, dont il s'agit d'explorer l'essence. La rencontre du Sujet et du collectif ne peut se faire que par l'intermédiaire de l'art théâtral. L'idéologie de l'art se fait alors idéologie du spectacle.

Le sujet artiste est enjoint à prendre la parole dans l'espace théâtral. Devant « le silence coutumier de l'artiste devant son tableau, son poème ou sa statue », Mauclair le somme de se confronter à la marche du monde par la profération d'une parole authentique : « Il faut qu'il parle, qu'il descende parmi les étrangers, qu'il élève la voix »⁹. Au cours de la dernière décennie du XIX^e siècle, le mouvement symboliste glisse sensiblement d'une posture décadente, caractérisée par le refus catégorique de prendre la parole, à la nécessité de se dire. Le théâtre permet à l'individualité artiste, dont la subjectivité est érigée en valeur suprême, de s'extérioriser en spectacle : « Il faut

⁶ Ibid.

⁷ A ce titre, la notion de « socialisme d'art, plus pur que les autres socialismes, entachés d'intérêts et de sectarisme », utilisée par Péladan est tout à fait représentative de ce glissement.

⁸ Mauclair. *Eleusis, causeries sur la cité intérieure*. Op. cit., p. 251. Souligné dans le texte.

⁹ Id., p. 248.

qu'il s'énonce, [qu'il] cisèle sa propre image en pleine chair »¹⁰. Seule cette énonciation singulière, érigée en spectacle, permet de rendre compte du signifié profond de l'homme en général. L'attitude subjectiviste symboliste, dont l'interprétation solipsiste a longtemps constitué un frein à l'étude contextualisée de ce théâtre, n'a d'autre but que de faire de l'intériorité de l'artiste symboliste le point d'accès de ces régions inconnues sises au cœur de l'homme. L'ambiguïté de la notion de sujet, artiste ou humain en général, est sensible chez Mauclair. Le va-et-vient perpétuel entre l'expression du but du drame idéal – manifester le secret de l'humanité – et son procédé de création – l'expression de l'intériorité intime de l'artiste –, superpose, à notre avis sciemment, « l'automanifestation du poète »¹¹ et le dévoilement de la vérité de l'Être, du Sujet humain en général. Cette oscillation, plus que de ménager un flou commode à la démonstration, nous apparaît véritablement comme l'expression de la manière dont le mouvement symboliste concilie subjectivisme de la création et universalité de la représentation du Sujet proposée. Les héros de Villiers et Saint-Pol-Roux sont le résultat de cette ambiguïté féconde. La maîtrise linguistique d'Axël et d'Élisabeth est le point d'accès vers une vérité de l'être voilée par les contingences du réel. La parole poétique de Magnus lui ouvre des espaces jusqu'à présent cloisonnés par la bêtise et la finitude. Les héros des monodrames spatialisent l'intériorité humaine afin d'en exhiber les mécanismes essentiels.

La subjectivité de l'artiste symboliste est d'autant plus reliée au collectif qu'elle est idéalement considérée comme une émanation des secrètes aspirations de la foule. Si le poète « vient de la foule », « comme il est sorti d'elle », sa subjectivité n'a d'autre but alors que d'en exprimer la « pensée intérieure », « ce qu'elle ne disait pas pour mille raisons passagères – son essence »¹². Le « nous » employé par Mauclair dans son essai réunit ainsi en une globale énonciation le sujet artiste et le sujet spectateur à qui est adressé ce discours, idéalement fondu dans une collectivité unanime. La mission de l'artiste est de délivrer la foule, « en cette parole » proférée publiquement, « de tout ce que nous portions en nous-mêmes diffusément »¹³. L'image investit le poète d'une fonction maïeutique, accoucheur d'une foule qui n'a pas la conscience du trésor qu'elle porte en elle.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Id., p. 251.

¹² Id., p. 248.

¹³ Id., p. 249.

En ce sens, l'artiste symboliste exprime un double vœu de reconnaissance. Pour lui-même d'abord, il tente de résorber, par l'idée que les productions de l'art ne sont qu'une représentation de l'essence de la civilisation qui les a vu naître, le gouffre qui s'est creusé entre la foule et l'artiste, et d'obtenir ainsi la reconnaissance de son rôle essentiel au sein d'une société régie idéologiquement par les lois du mercantilisme et de l'utilitarisme. Pour le public qu'il voudrait toucher ensuite, il cherche à provoquer, dans une perspective tout idéaliste, un processus collectif de réminiscence qui aboutirait aux retrouvailles de l'homme et de son essence, condition *sine qua non* de sa libération et de sa fédération en communauté.

2. Variations sur le reflet

L'énonciation théâtrale de l'individualité artiste mène ainsi à la manifestation de l'homme dans ses dimensions universelles. La tâche de la subjectivité artiste est de manifester, par le drame de l'individu, le sujet humain dans toute sa grandeur. Face à la prépondérance de l'homme en prise avec le social, le drame idéal se doit de prendre pour sujet exclusif « l'homme et son jeu avec la nature »¹⁴, entendu à la fois comme cosmos et comme nature intérieure de l'humanité. C'est en s'affranchissant de toute contingence que la représentation symboliste de l'homme en permettra la libération.

Pour ce faire, le drame idéal proscrit tout type de représentation qui calquerait le réel, quel qu'il soit. Les cadres de l'intrigue doivent dans un premier temps être dégagés de « toute situation dans le passé chronologique » et refuser « l'élection déterminée d'un lieu », afin de rejeter « l'acceptation d'une société, partant l'intervention de l'histoire et son influence sur le développement individuel »¹⁵. Certes, certains des drames que nous avons étudiés situent leur action dans un passé révolu, plus ou moins précis, ou un présent à peine déguisé, et dans un lieu plus ou moins déterminé, une ville, une région, une civilisation. Mais le traitement mythique de l'histoire et la construction archétypale des figures héroïques, permettent de dépasser le déterminisme historique qui pourrait frapper ces héros d'un autre temps pour les faire entrer dans une perspective universelle. Les drames de l'âme de Schuré, Bois et Dujardin, et ceux du sujet de Saint-Pol-Roux, effacent quant à eux toute trace de déterminisme historique pour entrer de plain-pied dans l'universalité.

¹⁴ Id., p. 251.

¹⁵ Ibid.

Le refus d'historiciser les cadres de l'intrigue condamne un premier type de drame qui « se fonde sur une époque historique, et se situe dans un pays », parce que ce drame ne serait plus alors « qu'une représentation d'âmes mortes, un défilé d'ombres, ou une parade de personnages aux costumes d'emprunt »¹⁶. Le défilé de ces personnages sans âme, évoluant dans un temps et un espace qui interdisent, par leur historicité, la rencontre avec le contemporain du public, empêche l'efficacité dramatique telle que l'auteur la conçoit : « il n'y a plus d'invention, et nous ne nous recréons plus en nous-mêmes, nous ne nous touchons plus »¹⁷. L'intérêt du drame s'en trouve alors « déplacé », et il n'est plus qu'une « chronique animée », avatar du reportage, « une résurrection archéologique », avatar de l'histoire, où seules la mémoire et la curiosité sont excitées, et non « notre goût d'émotion et notre éternel besoin de nous retrouver »¹⁸. Le drame idéal se situe nécessairement dans une perspective uchronique.

Anhistorique, le drame idéal est également anthropocentriste. Le sujet prime sur l'objet dramatique. Mauclair tire de cette nécessité la critique de « la comédie d'intrigue », dans laquelle une part trop grande est faite à la fable, qui s'oppose ici à la fiction parce que dégradée en « affabulation »¹⁹. Ce genre théâtral met sur le même plan les « circonstances », « les décors animés » et « l'être humain que viennent contempler les hommes »²⁰. La comédie d'intrigue contredit le projet symboliste de remettre le sujet au centre de la création, dans une perspective que l'on pourrait qualifier d'humaniste.

Enfin, deux autres genres théâtraux sont éliminés, parce qu'ils se compromettent avec la société de leur temps. La « comédie de caractère » est d'abord rejetée, parce qu'elle « immobilise la passion dans le courant évolutif de la société », « la suspend », la « fige pour la concentrer en une fausse synthèse »²¹. Elle érige les cas particuliers à hauteur du « symbole », sans prendre la peine de les débarrasser « de ce qu'il y a de fragmentaire et de contingent en leur personnalité »²². En fait de synthèse, elle ne propose qu'un « formulaire faussement simplificateur de la destinée présente, « une rudimentaire psychologie sociale »²³. « Art de l'étiquetage », de « l'emporte-pièce » et du « timbre », la comédie de caractère succombe « à l'intolérable tendance contemporaine à classer en petits casiers les passions comme les divisions du

¹⁶ Id., p. 253.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Id., p. 254.

²⁰ Ibid.

²¹ Id., p. 255.

²² Ibid.

²³ Ibid.

travail »²⁴. La condamnation de l'art fragmentaire, de la tranche de vie, est exprimée en termes socio-économiques qui marquent la compromission de ce genre théâtral avec l'idéologie dominante. La montée en puissance de la société industrielle aggrave la sensation de morcellement social. L'art qui lui est associé n'est alors capable d'offrir qu'une synthèse illusoire et simpliste. Parce que la comédie de caractère « admet [...] une société » sans la remettre en cause, calque le réel sans plus s'interroger sur sa valeur, elle ne propose qu'une synthèse partielle, qui prend comme fin la « singularisation d'un cas, d'où elle ne devrait point conclure »²⁵. Elle est le symptôme de « l'individuation »²⁶ qui interdit à l'homme la prise de conscience de l'Unité primordiale. Dans la dramaturgie symboliste, l'exact contraire de la dramaturgie d'intrigue sont les dramaturgies de l'âme qui, sous les auspices de Dionysos, cherchent à mettre au grand jour les structures de l'humanité.

Dans le même ordre d'idée, le modèle de « la pièce à thèse » est exclu. Le souhait d'un théâtre « social », exprimé par une partie du mouvement symboliste à l'occasion de l'enquête menée par la *Revue d'art dramatique* en 1898, n'aboutit pas à la volonté de faire un théâtre partisan ou moral²⁷. Mauclair définit la pièce à thèse comme une « machinerie d'éducation par le théâtre, cette pédagogie scénique », et en fait le symptôme théâtral encombrant « de ce siècle égalitaire »²⁸. En fait d'éducation, ce type de pièce ne propose pour Mauclair qu'une confirmation de l'idéologie dominante. Augier et Dumas sont les « auxiliaires dociles des idées libertaires et des dogmatismes gouvernementaux de leur époque »²⁹. Il est intéressant de voir que Mauclair met sur le même plan l'idéologie anarchiste et l'idéologie républicaine. La soumission de l'artiste à tout type d'idéologie est jugée « haïssable »³⁰. Les personnages de la pièce à thèse sont « façonnés moralement selon les intentions politiques, ou la creuse élégance de mondanités fanées, ou la vanité bourgeoise »³¹. Ils n'ont d'autre fonction que d'être « serviteurs en vérité des régimes »³². Soumis, enchaînés à une idéologie particulière, ils apparaissent comme l'antithèse des héros que nous avons pu croiser sur les routes de

²⁴ Id., p. 256.

²⁵ Ibid.

²⁶ Nietzsche. *La Naissance de la tragédie*. Op. cit., p. 50.

²⁷ Il n'y a guère que Verhaeren dans *Les Aubes* qui défend explicitement une idéologie socialiste. Même *La Forêt bruissante* de Retté, indéniablement anarchiste, et *Le Fumier* de Saint-Pol-Roux, échappent en quelque sorte à cet enfermement dans l'idéologie par leur forme allégorique.

²⁸ Mauclair. *Eleusis, causeries sur la cité intérieure*. Op. cit., p. 256.

²⁹ Id., p. 257.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

l'insurrection et de l'émancipation, dont les déclarations d'indépendance frisent parfois l'affirmation d'un despotisme individuel.

Ainsi, « la condition de la simplicité synthétique du drame rejette l'intervention du cas particulier, la prééminence de l'affabulation, la restitution décorative d'un état social déterminé »³³. Le drame idéal aspire non seulement à la synthèse mais également au dévoilement d'une vérité qui ne coïncide pas avec les données du sensible. Si le théâtre est rabaissé au rang de simple miroir réfléchissant de la société dont il confirme les valeurs, il n'apparaît que comme un complaisant divertissement. Le théâtre symboliste se caractérise par l'écart esthétique et idéologique qu'il creuse entre ses conceptions théâtrales au sens large et son époque. Si l'on considère, à la suite de Hans-Robert Jauss, que l'écart esthétique est constitué par « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle »³⁴, il est indéniable que le théâtre symboliste est consciemment, en tant que théâtre d'avant-garde, dans cette dynamique par rapport à l'horizon d'attente des publics de l'époque. Au nom d'un art révolutionnaire, les symbolistes réagissent justement contre cette diminution, voire cette nullité de l'écart entre la société et le théâtre qu'elle engendre, ravalé au rang de simple divertissement, de ce que Jauss appelle « l'art culinaire », qui ne sert au public qu'à se complaire dans le spectacle de soi, se définissant précisément « par le fait qu'il comble [...] parfaitement l'attente suscitée par les orientations du goût régnant ». La conjonction de la révolte esthétique et de la critique idéologique creuse encore plus l'écart entre le théâtre tel que rêvé et écrit par les symbolistes et la société dont ils sont les contemporains.

De même qu'il était nécessaire de poser une séparation distincte entre le champ de l'art et le champ du social, entre le temps présent et la fable universelle, il est nécessaire de marquer la scène théâtrale du sceau de la dystopie, afin d'en faire un lieu de représentation radicalement séparé des autres modalités représentatives, jugées inefficaces et trompeuses, qu'il s'agisse d'éreinter ici le réalisme d'un point de vue artistique, le positivisme d'un point de vue épistémologique, ou la délégation du pouvoir d'un point de vue politique.

La description du décor idéal faite par Mauclair met en lumière la nécessité de faire de l'espace théâtral un espace fondamentalement hétérogène à la réalité. Le décor est d'abord défini par la négative : « il n'est pas reconstitution : il n'est pas l'illusion de

³³ Id., p. 258.

³⁴ Hans-Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978. P. 139.

la vie ordinaire non plus », non plus qu'un prétexte à exhibition d'ameublement ou à la puérile *couleur locale* »³⁵. Voilà de quoi discréditer les options décoratives du naturalisme et du romantisme, ainsi que les nécessités inhérentes à la représentation d'un cadre historicisé d'une manière ou d'une autre. « Tout le détail destiné à accumuler les sensations d'une fausse vérité est nuisible au drame »³⁶. La vérité n'est pas dans le mimétisme du réel. Le décor doit répondre aux exigences de l'allusion et de l'immatérialité. Il est de toute façon contradictoire de chercher un réalisme du décor là où la rampe oppose une rupture radicale avec la réalité, faisant du décor réaliste « un coin de vie dévoyé »³⁷. L'art qui convient le mieux à cette volonté allusive est « l'art décoratif »³⁸. Et de citer l'expérience pour lui concluante de la mise en scène de *Pelléas et Mélisande*. Le décor doit répondre à cette formule : « suppression du détail de *fixation* – augmentation du détail de *permanence* »³⁹. Il est conçu pour interdire toute manifestation de l'accidentel et du contingent, dans le but d'évoquer des vérités de l'ordre de l'universel.

Enfin, la fonction du décor répond à « l'exigence optique du théâtre contemporain » qui appelle « un intermédiaire entre le plancher et la salle »⁴⁰. Les êtres évoluant sur le « proscenium » ne doivent pas être perçus par le public comme « des hommes ordinaires ». Le décor doit « accentuer l'impression qu'il y a fiction, que quelque chose va être inventé »⁴¹. Pour qu'il y ait invention, aucune référence au réel ne doit être envisageable. D'où la nécessité d'un « cadre conventionnel, agréable au regard et invraisemblable », pensé comme « un isolateur »⁴². Le décor porte la marque de l'hétérogénéité de l'espace scénique par rapport au monde réel. « Rien au théâtre n'est fait pour demeurer, tout y voltige selon l'illusion, tout y est fable, prestige, et en quelque façon jeu des reflets de lustres, qui sont peut-être tout le décor »⁴³. Seule cette évanescente de l'espace théâtral est à même de manifester l'invisible, seule l'illusion, le reflet, mène à la vérité profonde du monde.

Le théâtre symboliste, s'il cherche à instaurer des relations de l'ordre du spéculaire entre la scène et la salle, ne se contente pourtant pas de proposer le simple

³⁵ Mauclair. *Eleusis, causeries sur la cité intérieure*. Op. cit., p. 265.

³⁶ Id., p. 266.

³⁷ Ibid.

³⁸ Id., p. 268.

³⁹ Id., p. 270.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

⁴³ Id., p. 266.

« reflet » d'une réalité décevante, ni même son reflet inversé. Le miroir scénique symboliste répond aux règles de la concentration et de la sublimation. Il agit comme le révélateur d'une vérité qui ne trouve pas de représentation autre dans la société. Art spéculaire, il ne propose pas le calque d'une réalité décevante qui ferait le jeu de l'idéologie dominante, mais la représentation d'une réalité tout intérieure, qu'il est impossible d'atteindre autrement que par la mise en spectacle de l'individu érigé en archétype de l'homme. S'il est la manifestation d'une vérité inatteignable, il se fait alors lieu de révélation d'un mystère. Replacé idéalement au cœur de la cité, il en constitue le culte manquant à la cohésion sociale, tout autant que l'espace réservé à la croyance et à la manifestation du divin, qu'il soit prérogative de l'homme ou attribut de Dieu. Dans le « culte du geste humain », dans « ce rite de révélation », dans « le ministère du drame » se rejoignent « les deux sœurs pâles, l'éthique et l'esthétique »⁴⁴, l'éthique étant à entendre à la fois comme étude de l'essence humaine et comme morale, exhaussement de l'humanité par le spectacle de sa valeur. C'est au spectacle de la beauté que le symbolisme entend régénérer l'homme, dans une dynamique humaniste qui le replace au centre de la création.

3. Du subjectif à l'essence du sujet : vers un théâtre de liberté

L'énonciation de l'essence du sujet et l'accession à la connaissance de soi par le spectacle constituent le caractère révolutionnaire de l'acte théâtral symboliste. Parce que « nous touchons à notre énonciation », parce que « nous nous passionnons pour nous-mêmes », nous effectuons au spectacle de ce drame un « acte d'anarchie indubitable », une « protestation » et une « révolte »⁴⁵. Le « spectacle de notre esprit rendu visible et évoluant, conquérant d'une idéale liberté »⁴⁶ s'apparente à un processus d'anticipation. L'art, en « coalisant toutes ses ressources d'expression » dans le drame total, « ne se concentre qu'à la fin de nous manifester, c'est-à-dire de nous délivrer »⁴⁷. Voilà bien l'accession à la liberté érigée en but absolu du drame idéal, qui représente l'homme « instinctif, et par conséquent anarchiste »⁴⁸. Ce n'est qu'en coïncidant avec sa nature profonde, son essence, que l'homme parvient à la liberté. Les héros de Schuré, Tête

⁴⁴ Id., p. 271.

⁴⁵ Id., p. 249-250.

⁴⁶ Id., p. 253.

⁴⁷ Id., p. 250.

⁴⁸ Id., p. 270

d'Or de Claudel, Jacques Simple dans *La Forêt bruissante*, incarnent cette adéquation de l'homme avec lui-même, source du principe révolutionnaire, soumis à la « volonté », la « force » et la « libération »⁴⁹ qui permet l'expression de la vérité de l'homme. Au spectacle du drame, « nous nous [...] retrouvons agrandis et libérés »⁵⁰. Les deux fonctions idéales du drame symboliste sont ici exprimées : hausser l'homme depuis les contingences de sa vie réelle jusqu'aux sphères de sa divinité inconsciente et le libérer du principe de réalité qui l'amoindrit pour lui faire atteindre les régions de sa grandeur. Pour ce faire, le sujet artiste doit jouir de la même liberté que le héros anarchiste : « Tout ce qui tend à restreindre la violente personnalité de l'individu, tout ce qui apporte des réserves à la parole du poète, à la révélation de la foule sous l'apparence du personnage »⁵¹ doit être rejeté. Dans cette déclaration, Mauclair met sur un même plan l'individu dans le siècle, l'artiste et le héros qu'il crée. La manifestation subjective de l'artiste dans ses œuvres et la représentation du héros d'exception sur la scène servent le processus de libération de l'homme social.

L'incarnation théâtrale du sujet endosse auprès de la foule une fonction de catalyse. Il est le signifiant nécessaire au dévoilement d'un signifié voilé par la réalité, le sens intime de l'humanité tout entière, dont la nature « secrète »⁵² appelle le dévoilement. S'opposant à la psychologie, il s'inscrit néanmoins dans le domaine de la connaissance spirituelle. Sa fonction principale est de révéler « une contrée inconnue de notre conscience », de matérialiser « le fantôme de notre intérieure réalité » perçue comme un « trésor », déposé solennellement « dans un être vivant »⁵³, l'acteur. Que ce soit le trésor d'*Axël*, l'exploration des « lointains intérieurs » de Saint-Pol-Roux ou les « pierreries » de Maeterlinck, l'intériorité humaine est investie d'une valeur dévoyée des sphères économiques. Spatialisée d'une manière ou d'une autre, l'intériorité humaine apparaît alors comme l'espace utopique de l'humanité, porteuse d'une vérité de l'homme inaccessible autrement que par sa représentation théâtrale et sa mise en fiction. Le drame idéal a bien pour fonction principale de mettre en scène « le surgissement de notre véritable nature »⁵⁴. La vérité de cette exploration est conditionnée à la nécessité de libérer « des amoindrissantes compromissions et de la nécessité journalière un être choisi », qui sera le personnage synthétique, en compagnie

⁴⁹ Id., p. 248.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Id., p. 258.

⁵² Id., p. 247.

⁵³ Id., p. 249-250.

⁵⁴ Ibid.

duquel « nous abolissons [...] les contentions momentanées »⁵⁵ que la vie quotidienne comporte. Le personnage ne trouve pas « sa fin en soi » : « faisant allusion, [il] devient symbolique »⁵⁶ de l'ensemble de l'humanité. Le drame idéal « entretient en nous le sentiment de notre destinée, notre protestation contre les urgences quotidiennes, [...] mais surtout la souriante sérénité, la coquette certitude que c'est là nous-mêmes, et que le reste n'est qu'un consentement »⁵⁷. La vie sociale et réelle est considérée comme une compromission nécessaire mais à dépasser.

L'art théâtral symboliste est un art du sujet, sujet artiste, créateur génial dont la subjectivité fait toute la valeur de la vision, sujet héroïque marqué du sceau de l'exception et de la lucidité, et sujet en général, l'Homme, à qui s'adresse cette représentation. Toute la représentation doit converger vers le sujet : « la fable en elle-même n'est point le vrai sujet, mais comme le décor du sujet réel qui est le porte-parole »⁵⁸. Cette définition de la structure dramatique, cette variation autour du sujet, contient tout le projet théâtral des symbolistes et constitue la clé de leur relation au monde. Ce n'est pas l'intrigue qui compte, mais bien son « porte-parole », à la fois celui qui la raconte, l'artiste, et ceux qui la portent au public, le personnage et l'acteur. Sujet et Verbe sont ici intrinsèquement liés. Le poète, le héros et l'acteur, en fait de feu prométhéen, offrent à la foule le verbe qui la crée. Le théâtre est « la fin esthétique de notre impulsion secrète, le mot suprême de notre énonciation et plus complètement que toute psychologie le confident de notre paysage spirituel »⁵⁹. L'artiste ne crée son personnage théâtral qu'« aux fins de représenter la foule, dont le poète est tout ensemble l'inspirateur et l'intermédiaire »⁶⁰. Le personnage, lieu de passage entre l'auteur et l'acteur, apparaît donc comme le point de convergence de tout le drame.

En découlent des considérations sur l'acteur, point d'achoppement de toute dramaturgie du sujet, particulièrement exprimées par les développements de Maeterlinck. Pour Mauclair, le personnage constitue « un des plus complets exemples de symbole »⁶¹. Il serait alors le point de convergence de tous les paradoxes du symbolisme au théâtre. L'acteur mène une existence paradoxale : « Voilà un être vivant qui, entré en scène, continue à vivre, et pourtant ne vit plus ». En la personne de

⁵⁵ Id., p. 249.

⁵⁶ Id., p. 258

⁵⁷ Id., p. 250.

⁵⁸ Id., p. 254.

⁵⁹ Id., p. 247.

⁶⁰ Id., p. 252.

⁶¹ Id., p. 259.

l'acteur, il y a « substitution de personnalité spirituelle et permanence de personnalité corporelle »⁶², il y a véritablement transsubstantiation. L'acteur, en tant que « parole incarnée »⁶³, est le lieu d'énonciation d'une parole autre qu'il profère pourtant. D'« homme parlant selon son âme », il devient « un homme parlant selon l'âme d'un autre », il devient « le signe de l'auteur : il est *ce qui paraît* du poète »⁶⁴. Mauclair fait de cette substitution une illustration du mythe de Narcisse, dans lequel il a « enclos l'union de la conscience et du phénomène », « de l'esthétique et de la morale »⁶⁵, symbole du drame idéal, qui ne s'incarne que pour communiquer une conscience aiguës à la sagacité d'une autre conscience à éveiller, faisant de l'art le véhicule d'un haussement moral par la représentation de la grandeur humaine, une sorte de narcissisme objectif. Beaucoup plus qu'une relation spéculaire entre l'acteur et l'auteur, l'acteur porte à la scène « l'essence » du créateur, la « projection animée de lui-même » qui communique à la foule « sa vision de la vie ». Puisque l'auteur est lui-même une émanation du secret de la foule, alors l'acteur révèle à tous la vérité de chacun. Tout à la fois « absent et présent » comme l'acteur, l'auteur accède quant à lui enfin à une modalité de représentation authentique de lui-même. Déplorant le fait qu'il n'a pas voix au chapitre dans le siècle qui l'entoure, touchant à travers la critique de la démocratie au délicat problème de la représentation politique, l'artiste symboliste, par le personnage, « son médiateur plastique », est enfin « *représenté* »⁶⁶. Cette modalité représentative est de l'ordre de la transsubstantiation, qui répond parfaitement à la vocation organique dont l'artiste voudrait voir investie la représentation, que ce soit dans le domaine politique ou dans le domaine artistique, dans tous les cas subordonné à une fonction religieuse seule capable de fédérer les individus au spectacle d'une vérité révélée.

« Être surnaturel », « étrange »⁶⁷, étroitement investi d'une mission à la fois symbolique et médiatrice, l'acteur apparaît alors comme « le prêtre d'une religion morale ». En ce sens, Mauclair rejoint tout à fait les préoccupations mallarméennes. Parce que l'acteur est le signe de l'auteur, il rejoint également la définition de Péladan qui fait de l'artiste un prêtre. « Comme un prêtre, explique Mauclair, il n'existe pas pour

⁶² Ibid.

Dans l'optimisme humaniste de Maeterlinck, cette substitution ne peut fonctionner, « l'immense présence de l'homme effaçant tout autour de lui ». La beauté de l'âme humaine en soi, son rayonnement, ne peut qu'écraser la présence du personnage qui tente de s'incarner dans le corps de l'acteur.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Id., p. 260.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Id., p. 259 et 261.

lui-même et quant à sa fin, mais en tant que porte-parole et officiant d'un dieu dont la matérialité n'est pas, et dont la réelle présence est idéale »⁶⁸. Ce dieu que l'acteur représente, c'est à la fois l'artiste, érigé en démiurge, mais également la caractéristique divine de l'humanité, qui ne s'exprime pleinement qu'au sein du collectif. En glissant dans sa démonstration de l'acteur au héros, puis au sujet, Mauclair conclut ainsi : « Le héros du drame est le prétexte d'un acte de foi en soi-même »⁶⁹. Le spectacle de l'individu, haussé au rang de véritable mystique, apparaît bien comme le lieu de la fédération.

4. La communion émotionnelle

Pour parvenir à cette fédération, il faut toucher le public. Le langage privilégié du drame est celui « de la sensibilité, et non point celui de l'intelligence »⁷⁰. Le drame doit s'adresser non « à la mémoire des faits », mais « de l'émotion qu'ils causèrent »⁷¹. L'émotion est considérée comme seule à même de fédérer l'ensemble des sujets à qui s'adressent individuellement les pérégrinations héroïques en communauté consciente d'elle-même.

Mauclair compare le langage dramatique à la musique et à la poésie, et en fait le domaine de « l'allusion » plus que de « la comparaison », du suggéré plus que du raisonné. L'art dramatique est ainsi pensé en terme d'expressivité et non de trace : « ainsi, il faut émouvoir en exprimant, et non point en retraçant »⁷². La trace est du domaine de l'art de l'analyse, alors que l'expression est le fait de « l'art de concentration »⁷³. La structure du drame doit tout entière n'avoir d'autre but que de toucher « notre puissance émotive »⁷⁴.

Pour susciter l'émotion, Mauclair préfère le vers à la prose, parce qu'il « recèle, en une nécessité plus intime et plus profonde, le chant », qui débouche sur « l'expression musicale »⁷⁵, modalité privilégiée de la transmission de l'émotion. Mauclair passe ensuite de la musique au « rythme », défini comme « toute la vie, et tout le drame », glissement que nous avons pu constater chez nos auteurs. La « forme

⁶⁸ Id., p. 261.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Id., p. 251.

⁷¹ Ibid.

⁷² Id., p. 252.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Id., p. 262.

symphonique » est la porte d'accès à la foule : « le secret pour retrouver le mouvement intérieur de la foule, pour la faire lever de sa place, *l'émouvoir* »⁷⁶. Seule la symphonie est capable d'allier « le mobile à l'immuable – l'homme et la nature »⁷⁷. Le décor et le jeu de l'acteur, « la sculpturalité, la couleur, la mimique » sont tous subordonnés au « rythme » et à la construction de « l'harmonie »⁷⁸. Le rythme correspond à l'expression instinctive de l'homme, il en est l'expression privilégiée.

De cette consubstantialité du drame et du rythme découle alors la modalité idéale de communication entre la scène et la salle, pensée à travers la convocation du chœur. Mauclair introduit dans le drame idéal « des mimes et des danseurs », qui sont

les intermédiaires de la foule et du héros, des spectateurs montés sur la scène et qui, ne se bornant point à écouter, manifesteront plus ouvertement leur émotion, laisseront transparaître l'intérieur ébranlé en eux provoqué par le vers, et en quelque façon l'effet du rythme sur leur sensibilité⁷⁹.

Ils jouent alors également ce rôle de médiateur entre « le public, muet en sa passivité, et le personnage ». L'acteur et le personnage, finalement confondus, constituent « la partie mobile de la dramaturgie »⁸⁰, alors que le décor, pensé également en terme musical, en constitue la partie fixe. Il est comparé, pour l'opposer au rythme primordial porté par l'acteur et le discours, parole ou chant, à une musique « d'accompagnement ». Il doit « se tenir dans les généralités, étant, comme l'orchestration musicale de la symphonie, non les accidents eux-mêmes de la nature, mais leur expression et ce qu'on en ressent »⁸¹. Le décor constitue le thème naturel des variations essentielles du sujet.

5. Le règne de l'hypothèse : le théâtre des essences

La dimension idéaliste du théâtre symboliste, plus qu'un thème, constitue à notre avis le cœur même du projet symboliste au théâtre. Plutôt que de prendre l'idéalisme négativement, comme un moyen de fuir le monde, de dénier au réel toute valeur et de lui préférer un monde imaginaire, il nous est apparu plus intéressant de considérer le projet symboliste comme l'élaboration d'un réservoir de formes, éthiques et esthétiques.

⁷⁶ Id., p. 263.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Id., p. 264.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Id., p. 267.

D'où l'idée de faire de la posture idéaliste non une fuite, mais la conquête d'un espace des possibles. Radicalement séparé du monde contemporain, le théâtre symboliste ne peut en aucun cas être considéré comme un théâtre engagé au sens où nous l'entendons depuis notre époque. Cette dichotomie revendiquée et cultivée par les auteurs mêmes fait du théâtre symboliste le ciel des idées du monde contemporain. Utilisant le lieu de l'illusion par excellence, la scène, ils en font paradoxalement l'espace du jaillissement d'une vérité voilée par les apparences du monde sensible. Leur théâtre se pense comme une réserve de formes dans laquelle tous pourraient idéalement venir s'abreuver.

Le caractère idéaliste du drame est contenu dans l'idée que le spectacle de l'individu reste dans le cœur des hommes comme « un consolant souvenir »⁸². Le théâtre apparaît alors comme le lieu qui permet, depuis la position de spectateur, d'accéder enfin à la réalité des ombres de la caverne dont le monde réel est peuplé. « Message de notre esprit à notre corps »⁸³, il l'est à la fois d'un point de vue individuel, dans la révélation de la nature immuable de l'homme délivré des contingences et des variations, à qui est enfin offert le spectacle de sa permanence par-delà les accidents du réel et sa condition de mortel, et d'un point de vue collectif, par la prise de conscience de l'unité primordiale qui relie les hommes entre eux et l'homme avec le cosmos. Le théâtre symboliste se pose comme un lieu de reconnaissance. Comme domaine privilégié de l'expression de l'âme, absente du monde réel en ces temps positivistes et matérialistes, comme lieu de surgissement d'une pensée mythique qui expliquerait autrement que par la rationalité des événements qui s'enchaînent la marche de l'histoire, le théâtre idéal est « l'inviolable refuge »⁸⁴ des archétypes qui structurent de manière invisible un monde de moins en moins compréhensible, touché par une crise généralisée de représentation. La fiction idéale permet alors de réaliser jusqu'à ses ultimes conséquences une action impossible dans le monde, une alternative à la société développée jusqu'à son terme, dans une perspective utopique. Par la représentation de la formule archétypale de l'humanité ou par l'exaltation du potentiel humain, certaines formes du théâtre symboliste vont jusqu'à proposer une utopie absolue, matrice d'une infinité de réalisations maintenues à l'état d'hypothèses, afin de n'en pas corrompre la dimension idéale, synthétique et universelle.

Nous avons vu que la force de la parole symboliste résidait tout entière dans son maintien dans la fiction. Parce qu'elle ne cherche pas nécessairement la réalisation de

⁸² Id., p. 250.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Id., p. 251.

son discours sur le monde, elle peut déployer librement toutes ses hypothèses : « Et l'essentiel n'est point que nous [...] soyons matériellement [délivrés et manifestés], mais moralement et que nous nous révélions intentionnels – car il n'y a de profitable que les hypothèses »⁸⁵. En restant dans la fiction idéaliste, la parole symboliste sur le monde acquiert une dimension potentielle, qui ne cherche pas à tout prix l'actualisation de ses principes. Il n'est pas question de faire l'éloge de la bonne intention, mais d'exalter une liberté indépassable, parce qu'uniquement de l'ordre de la construction mentale. L'artiste accède alors à la royauté de l'imaginaire, maître d'une contrée théâtrale qui canalise tous les désirs :

Le théâtre ! Il concentre nos expressions, il nous décrète suzerains de nos nostalgies et de nos synthèses, il assemble dans la légende et le mirage de l'invisible les empires épars de notre rêve, il dresse vivante et palpitante la divine statue de notre Désir !⁸⁶

En érigeant l'hypothèse en valeur suprême, la pensée symboliste s'inscrit également contre les certitudes de la pensée positiviste, revenant à la source d'une nouvelle forme d'investigation du monde, l'art, qui peut alors concurrencer la pensée rationaliste. Royaume des possibles, espace de révélation, le théâtre symboliste se détache à toute force de l'empire de la science et de la réalité.

Au terme de sa démonstration, Mauclair cite curieusement Emmanuel Kant : « il faut calculer non sur ce qui pourra prévisiblement advenir, en logique, mais sur ce qui devrait arriver, cela n'arrivât-il jamais »⁸⁷. Le conditionnel associé à la modalité du devoir porte toute l'ambiguïté de la posture symboliste. L'appréhension mythique et cyclique de l'histoire, qu'elle soit histoire politique, sociale ou artistique, donne à la révolution symboliste sa complète signification. Elle est à la fois rupture et retour, tendue vers l'avenir et le passé, manifestant certes une impossible coïncidence avec le présent mais forte de la certitude que tout ce qu'elle prévoit doit arriver.

Finalement, seul le projet théâtral théorique des symbolistes prend une dimension proprement utopique. Les réflexions des symbolistes sur la réception idéale et la fonction essentielle du théâtre dans la cité construisent une utopie théâtrale qui pense tous les termes d'une révolution théâtrale, sans parvenir à se réaliser dans le siècle. Plus que les fictions dramatiques, c'est la pensée théâtrale même des symbolistes qui apparaît alors comme un réservoir de formes. Le théâtre tel que défini par Mauclair

⁸⁵ Id., p. 250.

⁸⁶ Id., p. 271.

⁸⁷ Id., p. 272.

n'est envisageable qu'« idéalement »⁸⁸. Cette restriction posée au seuil du texte ne mesure pas la valeur de la pensée théâtrale symboliste à l'aune de ses réalisations, mais des modèles qu'il cherche à synthétiser. Le titre même du chapitre porte toute l'ambivalence du théâtre symboliste : en écrivant ce « frontispice », Mauclair convoque à la fois l'espace du livre et celui de la cité, proposant une vision du drame idéal à placer au seuil de tous les drames à venir et de tous les édifices théâtraux à ériger.

L'impossible synthèse rêvée par les symbolistes entre un art du Sujet et un théâtre communautaire ouvre néanmoins deux voix dans l'histoire théâtrale. Le projet d'un théâtre populaire, qui parcourt depuis Romain Rolland jusqu'aux aventures du TNP tout le XX^e siècle, rêve l'unanimité des publics autour de la fête théâtrale, mais dans une perspective idéalement démocratique, non dénuée de contradictions, qui l'oppose à la démarche élitiste des symbolistes. En Allemagne, l'expressionnisme de l'après-guerre, par la représentation de la violente projection de la conscience subjective sur le monde, prolonge la dimension révolutionnaire du théâtre symboliste, inhérente à la place essentielle accordée au Sujet. Le drame à station du Ich-drama partage avec le symbolisme son esthétique allégorique et symbolique et sa quête identitaire, dans le rêve d'une révolution utopique. Ces deux voies issues du projet théâtral symboliste font de ce dernier, non plus un mouvement éphémère enfermé dans les stérilités du subjectif, mais une étape, une sorte d'interrègne théâtral, situé entre la nostalgie d'une institution théâtrale civique, sur le modèle grec, et le rêve d'un théâtre des essences.

⁸⁸ Id., p. 247.

BIBLIOGRAPHIE

Remarques préliminaires

A l'image des différents points de vue que nous avons adoptés sur l'époque, la bibliographie tente de rendre compte des différents aspects de notre étude. Outre les ouvrages et articles ayant trait au théâtre en général, et symboliste en particulier, une large part a été faite aux ouvrages historiques, afin de bien comprendre la période envisagée pour permettre la mise en contexte de notre corpus. C'est ce travail initial, qui sert de soubassement à toute notre réflexion sur les fictions théâtrales et l'utopie d'un théâtre idéal, qui explique également le nombre des ouvrages et articles de l'époque, ainsi que leur caractère apparemment hétéroclite, allant des questions littéraires et artistiques à des interrogations plus sociales et politiques, toujours articulées autour d'une réflexion théâtrale que nous avons essayé d'élargir un peu au-delà de la nébuleuse symboliste.

A. Corpus des œuvres dramatiques

Le corpus primaire rassemble les pièces que nous avons étudiées en détail. Les éditions citées sont les éditions de référence sur lesquelles nous avons mené nos analyses. A chaque fois que cela a été possible, nous avons précisé entre crochets la date de l'édition originale. Certaines œuvres présentent des décalages chronologiques entre le moment de leur rédaction, le moment de leur représentation et la date de la première édition. Pour ne pas surcharger la bibliographie, nous mentionnons ces décalages dans la chronologie récapitulative située en annexe. Les dates entre crochets correspondent à la première « apparition publique » de la pièce, que ce soit dans une revue, dans une première édition ou sur la scène.

Le corpus secondaire est composé des pièces symbolistes que nous avons écartées de notre étude pour les raisons mentionnées en introduction, ce qui ne nous a pas empêché d'y faire ponctuellement référence, notamment dans la première partie de notre travail. S'y ajoutent quelques pièces de l'époque nécessaires à la mise en perspective du théâtre symboliste.

Pour une justification du corpus et de la chronologie, voir introduction et chronologie.

1. Corpus primaire

BEAUBOURG, MAURICE. *L'Image, pièce en trois actes*. Paris: Ollendorff, 1894.

BOIS, JULES. *Il ne faut pas mourir, dialogue*. Paris: Librairie de l'Art Indépendant, 1891.

BOIS, JULES. *Les Noces de Sathan*. Paris: Chamuel, 1892. [1890].

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

CLAUDEL, PAUL. *Théâtre I*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1992. *Tête d'Or* [1890 et 1894]; *La Ville* [1893 et 1901]; *La Jeune Fille Violaine* [1892 et 1901].

- DUJARDIN, ÉDOUARD. *Antonia, Légende dramatique*. Paris: Mercure de France, 1899. *Antonia* [1891]; *Le Chevalier du passé* [1892]; *La Fin d'Antonia* [1893].
- GOURMONT, REMY DE. *Œuvres VI*. Paris: Mercure de France, 1932. *Lilith* [1892]; *Théodat* [1893]; *Histoire tragique de la princesse Phénissa, expliquée en quatre épisodes* [1894]; *Théâtre muet: La Neige, Les Bras levés* [1884]; *Le Vieux Roi, tragédie nouvelle* [1897].
- LORRAIN, JEAN et HÉROLD, ANDRÉ-FERDINAND. *Prométhée, drame lyrique en trois actes*. Paris: Mercure de France, 1901.
- MAETERLINCK, MAURICE. *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles: Labor, Espace Nord, 1994. [1892].
- MAETERLINCK, MAURICE. *La Mort de Tintagiles*. Commentaire dramaturgique par Claude Régy. Bruxelles: Actes Sud-Labor-Leméac-Babel, Répliques, 1997. [1894].
- MAETERLINCK, MAURICE. *Œuvres II, Théâtre I*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. *La Princesse Maleine* [1889]; *L'intruse* [1890]; *Les Aveugles* [1890]; *Les sept Princesses* [1891]; *Pelléas et Mélisande* [1892]; *Trois Petits Drames pour Marionnettes* [1894]; *Alladine et Palomides, Intérieur, La Mort de Tintagiles; Aglavaine et Sélysette* [1896].
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *Babylone, tragédie wagnérienne en quatre actes*. Paris: Chamuel, 1895. [1893].
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *La Prométhéide, trilogie d'Eschyle en 4 tableaux*. Paris: Chamuel, 1895.
- POLTI, GEORGE. *Les Cuirs de bœuf, un miracle en 12 vitraux, outre un prologue invectif*. Paris: Mercure de France, 1899.
- QUILLARD, PIERRE. *La Fille aux mains coupées, mystère*. Paris: Alcan-Lévy, 1886.
- RETTÉ, ADOLPHE. *La Forêt bruissante*. Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1896.
- SAINT-POL-ROUX. *La Dame à la faux*. Jacques Goorma (éd.). Mortemart: Éditions Rougerie, 1979. [1899].
- SAINT-POL-ROUX. *Le Tragique dans l'homme, Monodrames I*. Jacques Goorma (éd.). Mortemart: Rougerie, 1983. *Les Personnages de l'individu* [1894]; *L'Épilogue des saisons humaines* [1893]; *Tristan la vie*.
- SAINT-POL-ROUX. *Le Tragique dans l'homme, Monodrames II*. Jacques Goorma (éd.). Limoges: Rougerie, 1984. *L'Âme noire du prieur blanc, légende* [1893]; *Le Fumier, fresque* [1894].
- SCHURÉ, ÉDOUARD. *Le Théâtre de l'âme I*. Paris: Perrin, 1900. *Les Enfants de Lucifer (drame antique)* [1896]; *La Sœur gardienne (drame moderne)* [1898].
- VERHAEREN, ÉMILE. *Les Aubes*. Bruxelles: Librairie A. Deman, 1898.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE. *Œuvres Complètes, I*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex et Jean-Marie Bellefroid (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. *La Révolte* [1870].
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE. *Œuvres Complètes, II*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex et Jean-Marie Bellefroid (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. *Axël* [1890].
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE. *La Révolte*. Bertrand Vibert (éd.). Grenoble: Ellug, 1998.

2. Corpus secondaire

- BEAUBOURG, MAURICE. « L'Âme et le Solitaire, drame-triptyque ». *L'Ermitage*. Avril 1893. P. 225-239.
- BEAUBOURG, MAURICE. *La Vie Muette*. Paris: Tresse et Stock, 1894.
- CLAUDEL, PAUL. *L'Échange*. In: *Théâtre I*. Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1992. [1ère version : 1900 ; 2nde version : 1954]. P. 657-794.
- COULON, FRANÇOIS. *Euryalthès*. Paris: Vanier, 1892.
- CROS, ANTOINE. *Prométhée enchaîné, tragédie antique d'après Eschyle*. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1888.
- HÉROLD, ANDRÉ-FERDINAND. *Images tendres et merveilleuses*. Paris: Mercure de France, 1897. *La Joie de Maguelonne* [1890]; *La Fée des ondes ; Floriane et Persigant* [1893]; *La Légende de sainte Liberata* [1889]; *Le Victorieux* [1893].
- IBSEN, HENRIK. *Un Ennemi du peuple*. In: *Drames contemporains*. Introduction et arguments de Michel Meyer (éd.). Paris: Le Livre de Poche, La Pochothèque, 2005. [1883]. P. 365-484.
- LORRAIN, JEAN. *Théâtre*. Paris: Ollendorf, 1906. *Brocéliande; Yanthis* [1894]; *La Mandragore* [1891]; *Ennoïa*.
- MAETERLINCK, MAURICE. *Œuvres III, Théâtre II*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999.
- MALLARMÉ, STÉPHANE. *Œuvres Complètes*. Henri Mondor et Jean Aubry (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de La Pléiade, 1961. *Hérodiade* [1869]; *L'Après-Midi d'un Faune, Églogue* [1876].
- MILLET, STANISLAS. *Prométhée libérateur, drame antique*. Paris: Ollendorff, 1897.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *Le Prince de Byzance, drame romanesque en 5 actes*. Paris: Chamuel, 1896. [1890].
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *Le Fils des étoiles, pastorale kaldéenne en 3 actes*. Paris: Éditions artistiques, 1896. [1892].
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *Œdipe et le Sphinx*. Beauvais: Imprimerie professionnelle, 1897.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *Sémiramis*. Paris: Mercure de France, 1905. [1897].
- QUILLARD, PIERRE. « L'Errante ». In: *La Lire héroïque et dolente*. Paris: Mercure de France, 1897. P. 45-56.
- RACHILDE. *Théâtre: Madame la Mort, Le Vendeur de soleil, La Voix du sang*. Paris: A. Savine, 1891.
- RACHILDE. « L'araignée de Cristal ». *Le Mercure de France*. Juin 1892. P. 147-155.
- RÉGNIER, HENRI DE. « La Gardienne ». In: *Poèmes 1887-1892*. Paris: Mercure de France, 1895. P. 193-211.
- SCHURÉ, ÉDOUARD. *Vercingétorix*. Paris: A. Lemerre, 1887.
- SCHURÉ, ÉDOUARD. *Le Théâtre de l'âme II: La Roussalka; L'Ange et la Sphinge*. Paris: Perrin et Cie, 1902.
- SCHURÉ, ÉDOUARD. *Le Théâtre de l'âme III: Léonard de Vinci*. Paris: Perrin et Cie, 1905.
- SCHURÉ, ÉDOUARD. *Merlin l'enchanteur, légende dramatique, trilogie*. Paris: Perrin, 1924.

- SCHURÉ, ÉDOUARD. *Théâtre choisi I: Le Drame sacré d'Éleusis*. Christian Lazaridès (éd.). Novalis: Montesson, 1993. [suivi de deux conférences de Rudolf Steiner].
- TRARIEUX, GABRIEL. *Songe de la belle au bois, conte de fées en cinq actes*. Paris: Librairie de l'Art Indépendant, 1892.
- VAN LERBERGHE, CHARLES. *Les Flaireurs*. Bruxelles: P. Lacombez, 1904. [1890].
- VERHAEREN, ÉMILE. *Le Cloître*. In: *Deux Drames*. Paris: Mercure de France, 1917. [1899]. P. 5-109.
- VIELÉ-GRIFFIN, FRANCIS. *Théâtre*. Paris: Mercure de France, 1898. *Phocas de Jardinier* [1898]; *Swanhilde* [1893]; *Ancaeus* [1885-1887].
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE. *Œuvres Complètes, I*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex et Jean-Marie Bellefroid (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. *Le Prétendant* [1874] ; *Le Nouveau Monde* [1876].

B. Roman, poésie du tournant du siècle

Les œuvres mentionnées ci-dessous sont des œuvres de fiction et de poésie, qui nous ont permis de mettre en perspective le corpus, soit parce qu'elles faisaient d'une manière ou d'une autre référence au théâtre, soit parce qu'elles apportaient un regard différent sur un auteur.

- BAUDELAIRE, CHARLES. *Les Fleurs du Mal*. Claudel Pichois (éd.). Paris: Gallimard, Poésie, 1996. [1861].
- BOURGES, ÉLÉMIR. *La Nef*. Paris: Stock, 1904.
- CLAUDEL, PAUL. *Œuvre poétique*. Introduction de Stanislas Furet. Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.
- CLAUDEL, PAUL. *Connaissance de l'Est*. Jacques Petit (éd.). Paris: Gallimard, Poésie, 1993. [1900].
- DUJARDIN, ÉDOUARD. *A la gloire d'Antonia*. Paris: Librairie de la Revue Indépendante, 1887.
- DUJARDIN, ÉDOUARD. *Les Lauriers sont coupés*. Paris: Librairie de la Revue Indépendante, 1888.
- GOURMONT, REMY DE. *Le Pèlerin du silence*. Paris: Mercure de France, 1896.
- GOURMONT, REMY DE. *Sixtine, roman de la vie cérébrale*. Paris: UGE, 10/18, 1982. [1890].
- HUYSMANS, JORIS-KARL. *A Rebours*. Paris: Gallimard, Folio, 1977. [1884].
- MAETERLINCK, MAURICE. « Serres Chaudes ». In: *Œuvre I, Le Réveil de l'âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. [1889].
- MALLARMÉ, STÉPHANE. *Poésies*. Yves Bonnefoy et Bertrand Marchal (éd.). Paris: Gallimard, Poésie, 1992.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Folio Essais, 1971. [1883-1885].
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Le Crépuscule des idoles*. Paris: GF Flammarion, 1985. [1889].
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *La Décadence latine*. Genève: Réédition Slatkine, 1979-1980. 21

tomes, [1883-1902].

RETTÉ, ADOLPHE. *Thulé des Brumes*. Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1891.

SAINT-POL-ROUX. *Les Reposeurs de la procession*. Paris: Mercure de France, 1893.

SAINT-POL-ROUX. *Les Féeries intérieures (1885-1906)*. Paris: Mercure de France, 1907.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE. *Œuvres*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex et Jean-Marie Bellefroid (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. 2 volumes.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE. « Le socle de la statue ». In: *Chez les passants, Œuvres Complètes II*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex et Jean-Marie Bellefroid (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. P. 481-500.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE. « VOX populi ». In: *Les Contes Cruels, Œuvres Complètes I*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex et Jean-Marie Bellefroid (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. P. 562-565.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE. *L'Ève Future*. In: *Œuvres Complètes I*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex et Jean-Marie Bellefroid (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. P. 763-1017.

C. Articles., essais et ouvrages du tournant du siècle

Dans cette section, les articles regroupent non seulement des articles de presse et de petites revues, mais également les préfaces et les postfaces des nos auteurs, qui ont la plupart du temps fait l'objet d'une première publication dans une revue.

La bibliographie des ouvrages sur les questions soulevées n'est évidemment pas exhaustive. Soit elle recueille les ouvrages de nos auteurs, soit des ouvrages qui nous ont permis de les mettre en perspective.

1. « Petites revues »

Cette section rassemble l'ensemble des titres des petites revues que nous avons dépouillées, avec la mention de leur périodicité, le directeur de la rédaction quand l'information était disponible, ainsi que leur longévité.

La Revue wagnérienne. Édouard Dujardin (dir.). Paris, 1885-1888. Parution mensuelle.

La Revue indépendante de littérature et d'art. Édouard Dujardin (dir.). Paris, 1886-1888.

La Vogue. Léo D'Orfer et Gustave Kahn (dir.). Paris, 1886-1889. Léo d'Orfer [1886], Gustave Kahn [1886-1889]. Parution hebdomadaire.

Le Décadent. Anatole Baju (dir.). Paris, 1886-1889. Parution hebdomadaire.

Revue d'art dramatique. Edmond Stoullig (dir.). Paris, 1886-1900. Parution bi-mensuelle.

Écrits pour l'art. Jean Dudebat (dir.). Paris, 1887-1893 [1ère série] ; 1905-1906 [2ème série]. Parution mensuelle.

Art et critique. Jean Jullien (dir.). Paris, 1889-1892. Parution hebdomadaire.

La Plume, revue de littérature, de critique et d'art indépendant. Léon Deschamps (dir.). Paris, 1889-1900 [puis parution plus aléatoire 1904-1914]. Parution bi-mensuelle.

Entretiens politiques et littéraires. Bernard Lazare (dir.). Paris, 1890-1893. Parution mensuelle.

L'Ermitage. Henry Mazel et Édouard Ducoté (dir.). Paris, 1890-1906. Henry Mazel [1891-1896], Édouard Ducoté [1896-1906], parution mensuelle.

Le Mercure de France. Alfred Vallette (dir.). Paris, 1891-. Parution bi-mensuelle.

L'Art social. Paris, 1891-1894 [1ère série] ; juillet-décembre 1896 [2ème série]. Parution mensuelle.

La Revue blanche. Alexandre Nathanson (dir.). Paris, 1891-1902. Parution mensuelle jusqu'en janvier 1895 puis bi-mensuelle.

L'Art et la scène. Henry Brémontier (dir.). Paris, 1897.

L'Endehors. Zo d'Axa (dir.). Paris, mai 1891-février 1893. Parution hebdomadaire.

Le Symboliste. Gustave Kahn (dir.). Paris, octobre 1886. Parution hebdomadaire.

2. Contexte littéraire et artistique

Articles, préfaces et postfaces

- « Le wagnérisme en 1888 ». *La Revue wagnérienne*. Juillet 1888. P. 277-300.
- BERNARD, ÉMILE. « Ce que c'est que l'art mystique ». *Le Mercure de France*. Janvier 1895. P. 28-39.
- BLOY, LÉON. « Les funérailles du naturalisme ». *La Plume*. 15 mai 1891, n° 50. P. 159-163.
- BOIS, JULES. « Cahiers de psychologie ésotérique ». *L'Ermitage*. Janvier 1892. P. 134-140.
- BRUNETIÈRE, FERDINAND. « Le symbolisme contemporain ». *La Revue des Deux Mondes*. 1er avril 1891.
- CHARBONNEL, VICTOR. « Les mystiques dans la littérature présente ». *Le Mercure de France*. Décembre 1895, janvier, mars et août 1896. P. 318-332, 17-27, 340-355 et 257-275.
- CLAUDEL, PAUL. *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*. Édition commentée par Michel Malicet. Paris: Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1970.
- CLERGET, FRANÇOIS. « La littérature de tout à l'heure par Charles Morice ». *La Plume*. 1er juin 1889, n° 4. P. 37.
- CROS, ANTOINE. « Les âmes, la force et la matière ». *L'Ermitage*. Août 1891. P. 449-458.
- DUJARDIN, ÉDOUARD. « Considérations sur l'art wagnérien ». *La Revue wagnérienne*. Août 1887. P. 153-188.
- GOURMONT, REMY DE. « L'idéalisme ». *Entretiens politiques et littéraires*. Avril 1892, n° 25. P. 145-148.

- GOURMONT, REMY DE. « Le symbolisme ». *La Revue blanche*. Juin 1892. P. 321-325.
- GOURMONT, REMY DE. « Notes sur le subconscient ». *Le Mercure de France*. Avril 1898. P. 41-54.
- KAHN, GUSTAVE. « Les origines du symbolisme ». *La Revue blanche*. Septembre-décembre 1901. P. 321-348.
- MAETERLINCK, MAURICE. « L'étoile ». In: *Le Trésor des humbles*. Bruxelles: Labor, Espace Nord, 1998. [1896]. P. 113-122.
- MAETERLINCK, MAURICE. « La bonté invisible ». In: *Le Trésor des humbles*. Bruxelles: Labor, Espace Nord, 1998. [1896]. P. 125-133.
- MAETERLINCK, MAURICE. « La beauté intérieure ». In: *Le Trésor des humbles*. Bruxelles: Labor, Espace Nord, 1998. [1896]. P. 151-162.
- MAETERLINCK, MAURICE. « Le silence ». In: *Le Trésor des humbles*. Bruxelles: Labor, Espace Nord, 1998. [1896]. P. 15-23.
- MAETERLINCK, MAURICE. « La Sagesse et la Destinée ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. [1898]. P. 195-207.
- MAETERLINCK, MAURICE. « Le Temple enseveli (extraits) ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. [1902]. P. 208-210.
- MAETERLINCK, MAURICE. « L'Évolution du mystère ». In: *Œuvres I, Le réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. [1902]. P. 504-534.
- MAETERLINCK, MAURICE. « Emerson ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. [1896]. P. 316-323.
- MAETERLINCK, MAURICE. « Le réveil de l'âme ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. [1896]. P. 305-310.
- MAETERLINCK, MAURICE. « La vie profonde ». In: *Œuvres I, Le réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. [1896]. P. 324-333.
- MAETERLINCK, MAURICE. « Ruysbroeck l'Admirable ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. [1889]. P. 265-289.
- MAETERLINCK, MAURICE. « A propos d'Éleusis ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. [1894]. P. 474-478.
- MAETERLINCK, MAURICE. « La morale mystique ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. [1896]. P. 311-315.
- MAETERLINCK, MAURICE. « Novalis ». In: *Œuvres I, Le réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. [1895]. P. 290-298.
- MALLARMÉ, STÉPHANE. « Crise de vers ». In: *Œuvres Complètes*. Jean Aubry et Henri Mondor (éd.). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945. [1895].
- MAUCLAIR, CAMILLE. « Notes sur l'idée pure ». *Le Mercure de France*. Septembre 1892. P. 42-46.
- MENDÈS, CATULLE. « Sur la théorie et l'œuvre wagnérienne ». *La Revue wagnérienne*. Février 1885, n° 1. P. 28-35.
- MORÉAS, JEAN. « Un manifeste littéraire. Le Symbolisme ». *Le Figaro*. 18 septembre 1886.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. « Le Mystère d'Éleusis ». *La Revue bleue*. 11 mars 1905. P. 308-312.

- PÉLADAN, JOSÉPHIN. « Des devoirs de l'interprète et du public envers le *Parsifal* ». *La Revue bleue*. Octobre 1914.
- RETTÉ, ADOLPHE. « Le vers libre ». *Le Mercure de France*. Mai-août 1893. P. 203-210.
- RETTÉ, ADOLPHE. « La jeune littérature ». *La Plume*. 15 janvier 1898, n° 210. P. 33-37.
- SAINTE-ANTOINE, [HENRI MAZEL]. « Qu'est-ce que le symbolisme? ». *L'Ermitage*. Janvier-juin 1894. P. 332-337.
- SAINTE-POL-ROUX. « Un Magnifique ». *L'Endehors*. 26 novembre 1891, n° 30.
- SCHURÉ, ÉDOUARD. « Parsifal ». *La Revue wagnérienne*. Novembre 1885. P. 270-281.
- SCHURÉ, ÉDOUARD. « Nietzsche en France et la psychologie de l'athée ». *La Revue bleue*. 8 septembre 1900. P. 289-295.
- VALIN, PIERRE. « Le problème de l'âme ». *L'Ermitage*. Avril 1891. P. 231-236.
- VALLETTE, ALFRED. « Notes d'esthétique littéraire, le symbole ». *Le Mercure de France*. Mars 1893. P. 229-236.
- VIELÉ-GRIFFIN, FRANCIS. « Les livres ». *Entretiens politiques et littéraires*. Juillet 1892.
- WYZEWA, THÉODORE DE. « Le pessimisme de Richard Wagner ». *La Revue wagnérienne*. Juillet 1885. P. 167-170.
- WYZEWA, THÉODORE DE. « La religion de Richard Wagner, et la religion du Comte Léon Tolstoï ». *La Revue wagnérienne*. Octobre 1885. P. 237-256.
- WYZEWA, THÉODORE DE. « La Musique descriptive ». *La Revue wagnérienne*. Avril 1885. P. 74-77.
- WYZEWA, THÉODORE DE. « Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886 ». *La Revue wagnérienne*. Mai 1886. P. 100-113.
- WYZEWA, THÉODORE DE. « Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886 ». *La Revue wagnérienne*. Juin 1886. P. 150-171.
- WYZEWA, THÉODORE DE. « Notes sur la musique wagnérienne, et les œuvres musicales françaises, en 1885-1886 ». *La Revue wagnérienne*. Juillet 1886. P. 183-193.

Ouvrages

- BAJU, ANATOLE. *L'École décadente*. Paris: Vanier, 1887.
- BÉRENGER, HENRY. *L'Aristocratie intellectuelle*. Paris: Armand Colin, 1895.
- BOIS, JULES. *Le Satanisme et la Magie*. Paris: Léon Chailley, 1895.
- BOIS, JULES. *L'Au-delà et les Forces inconnues (opinion de l'élite sur le mystère)*. Paris: Ollendorff, 1902.
- CIAUDEL, PAUL. *Œuvres en prose*. Jacques Petit, Charles Galpérine et Gaëtan Picon (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- DELVILLE, JEAN. *La Mission de l'art, étude d'esthétique idéaliste*. Bruxelles: G. Balat, 1900.
- FUSTEL DE COULANGE, NUMA DENIS. *La Cité antique*. Paris: Flammarion, 1984. [1864].
- GOURMONT, REMY DE. *L'Idéalisme*. Paris: Mercure de France, 1893.
- GOURMONT, REMY DE. *Les petites revues, essai de bibliographie*. Paris: Mercure de France,

1900.

- GOURMONT, REMY DE. *La Culture des idées*. Paris: Mercure de France, 1900.
- GOURMONT, REMY DE. *Promenades littéraires, IVème série: Souvenirs du symbolisme et autres études*. Paris: Mercure de France, 1912.
- GOURMONT, REMY DE. *Le Symbolisme*. Paris: Mercure de France, 1912.
- GOURMONT, REMY DE. *Le Livre des Masques, portraits symbolistes*. Paris: Mercure de France, 1921. [1896].
- HURET, JULES. *43 Interviews de littérature et d'art*. Vanves: Éditions Thot, 1984. [1901].
- HURET, JULES. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: José Corti, 1999. [1891].
- KAHN, GUSTAVE. *Symbolistes et décadents*. Paris: Mercure de France, 1902.
- MAETERLINCK, MAURICE. *La Vie de la nature: La Vie des abeilles, L'Intelligence des fleurs, La Vie des termites, La Vie des fourmis*. préface de Jacques Lacarrière et postface de Paul Gorceix. Paris: Éditions Complexe, 1997.
- MAETERLINCK, MAURICE. *Le Trésor des humbles*. Marc Rombaud et Alberte Spinette (éd.). Bruxelles: Labor, Espace Nord, 1998. Préface de Marc Rombaud et lecture d'Alberte Spinette.
- MALLARMÉ, STÉPHANE. *Œuvres Complètes, tome II*. Bertrand Marchal (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.
- MAUCLAIR, CAMILLE. *Servitude et grandeur littéraires*. Paris: Ollendorff, 1922. [6ème édition].
- MORICE, CHARLES. *La Littérature de tout à l'heure*. Paris: Perrin, 1889.
- NORDAU, MAX. *Dégénérescence*. Paris: Alcan, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1894. 2 volumes.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *Salon de la Rose+Croix. Règles et monitoires*. Paris: Rose+Croix, 1891.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *Constitution de la Rose+Croix*. Paris: au Secrétariat, 1893.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *L'Art idéaliste et mystique (Doctrine de l'ordre du salon annuel des Rose+Croix)*. Paris: Chamuel, 1894.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Comment on devient artiste, esthétique*. Paris: Chamuel, 1894.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *Salon de la Rose+Croix. Exhortation*. Paris: Imprimerie de L. Verger, 1896. [catalogue des œuvres exposées].
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *La Réfutation esthétique de Taine*. Paris: Mercure de France, 1906.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *Introduction à l'esthétique*. Paris: Sansot, 1907.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *Le Théâtre complet de Richard Wagner, les onze opéras scène par scène avec notes biographiques et critiques*. Genève: réédition Slatkine, Ressources, 1981. [1894].
- RAYNAUD, ERNEST. *La Mêlée symboliste (1870-1910). Portraits et Souvenirs*. Paris: Nizet, 1971. [1920].
- RETTÉ, ADOLPHE. *Le Symbolisme, anecdotes et souvenirs*. Paris: Messein, 1903.
- RETTÉ, ADOLPHE. *Au Pays des lys noirs, souvenirs de jeunesse et d'âge mûr*. Paris: Pierre Téqui, 1913.

- RETTÉ, ADOLPHE. *La Maison en ordre, comment un révolutionnaire devint royaliste*. Paris: Nouvelle Librairie nationale, 1923.
- RETTÉ, ADOLPHE. *La Basse-cour d'Apollon, mœurs littéraires*. Paris: Albert Messein, 1924.
- SAINT-POL-ROUX. *De l'Art magnifique, suivi de Réponses et de Petit Traité de Déshumanisme*. Limoges: Rougerie, 1978.
- SCHURÉ, ÉDOUARD. *Précurseurs et Révoltés*. Paris: Perrin, 1904.
- SCHURÉ, ÉDOUARD. *L'Évolution divine. Du Sphinx au Christ*. Paris: Perrin, 1912.
- SCHURÉ, ÉDOUARD. *Le Rêve d'une vie*. Paris: Perrin, 1928. [2ème édition].
- SCHURÉ, ÉDOUARD. *Les Grands Initiés, esquisse d'une histoire secrète des religions*. Paris: Presse Pocket, 1983. [1889].
- SCHURÉ, ÉDOUARD. *Le Réveil de l'Âme celtique*. Québec: R. & C. Bouchet Éditeurs Inc., 2001. Titre original: *L'Âme celtique et le génie de la France à travers les âges*. [1921].
- STEINER, RUDOLPH. *L'Ésotérisme chrétien, esquisse d'une cosmogonie psychologique*. Paris: Triades, 1906.
- VITOUX, GEORGE. *Les Couloirs de l'au-delà*. Paris: Chamuel, 1901.
- WAGNER, RICHARD. « Religion et Art ». In: *Œuvres en Prose*. Paris: Éditions d'aujourd'hui, Les introuvables, 1910. Tome XIII. [1880]. P. 29-88.
- WAGNER, RICHARD. « L'art et la révolution ». In: *Œuvres en prose*. Paris: Éditions d'aujourd'hui, Les introuvables, 1910. Tome III. [1849]. P. 8-58.
- WAGNER, RICHARD. « L'œuvre d'art de l'avenir ». In: *Œuvres en prose*. Paris: Éditions d'aujourd'hui, Les introuvables, 1910. Tome III. [1849]. P. 59-254.
- WAGNER, RICHARD. *L'Œuvre lyrique*. Antoine Livio (éd.). Paris: Le Chemin vert, 1983.

3. Théâtre

Dans cette section, nous avons choisi de ne pas différencier les articles et ouvrages qui ont trait au théâtre symboliste de ceux qui concernent les autres courants théâtraux, afin de donner un panorama d'ensemble des différentes questions soulevées dans le domaine.

Articles, préfaces et postfaces

- « Au lecteur ». *L'Ermitage*. Avril 1890. P. 1-6.
- « Chronique, sur le théâtre d'art ». *L'Ermitage*. Avril 1891. P. 248-251.
- « Enquête sur la question sociale au théâtre ». *Revue d'art dramatique*. Février-mars 1898. P. 244-272 et 332-342.
- ADAM, PAUL. « L'évolution dramatique ». *Entretiens politiques et littéraires*. Octobre 1891. P. 121-135.
- BAZELET, CAMILLE. « Le théâtre de demain ». *Revue d'art dramatique*. Mars 1895, n° 37. P. 530-536.

- BEAUBOURG, MAURICE. « D'un théâtre idéaliste ». In: *L'image, pièce en trois actes*. Paris: Ollendorff, 1894. P. VII-XIII.
- BEAUBOURG, MAURICE. « De la liberté et du théâtre ». *La Revue blanche*. Second semestre 1896. P. 4-15.
- BERRET, PAUL. « Le théâtre néo-chrétien ». *Revue d'art dramatique*. Avril 1893. P. 1-19.
- BESNARD, JULIEN. « Deux essais en France de théâtre populaire, le théâtre civique, le théâtre Bussang ». *Revue d'art dramatique*. Mai 1897. P. 783-793.
- BÉRENGER, HENRY. « Le théâtre d'Édouard Schuré ». *Revue d'art dramatique*. Janvier-juillet 1900. P. 481-529.
- BOIS, JULES. « Villiers de l'Isle-Adam et l'occultisme moderne ». *La Revue bleue*. 8 mars 1890. P. 308-311.
- BOIS, JULES. « Le symbolisme des noces de Sathan et le drame ésotérique ». In: *Les Noces de Sathan*. Paris: Chamuel, 1892. [2ème édition]. P. 2-12.
- BOIS, JULES. « Notes nouvelles sur le drame ésotérique ». In: *La Porte héroïque du ciel*. Paris: Librairie de l'art indépendant, 1894. P. 81-84.
- BOIS, JULES. « Dédicace à Antoine de La Rochefoucauld ». In: *La Porte héroïque du ciel*. Paris: Librairie de l'art indépendant, 1894. P. 9-17.
- BOIS, JULES. « Confirmation à la Porte héroïque du ciel ». In: *La Porte héroïque du ciel*. Paris: Librairie de l'art indépendant, 1894. P. 67-83.
- BOISSY, GABRIEL. « De la tragédie, à propos de la Sémiramis de Péladan ». *Le Mercure de France*. Septembre 1904. P. 401-412.
- BOISSY, GABRIEL. « Les spectacles de plein air et le peuple ». *Le Mercure de France*. Février 1907. P. 449-466.
- BRUNETIÈRE, FERDINAND. « La réforme du théâtre ». *La Revue des Deux Mondes*. 1er avril 1890. P. 691.
- CHARLES, ÉMILE. « L'action théâtrale sur l'opinion publique pendant la révolution ». *Revue d'art dramatique*. Mai 1897. P. 573-583.
- COPEAU, JACQUES. « Le théâtre, lieux communs ». *L'Ermitage*. Février 1905. P. 116-123.
- COULON, FRANÇOIS. « Essai de rénovation théâtrale ». *Le Mercure de France*. Octobre 1892. P. 157-159.
- COULON, FRANÇOIS. « De l'action dans le drame symbolique ». *La Plume*. 1er décembre 1892. P. 499-500.
- COULON, FRANÇOIS. « Notes sur l'art dramatique ». *L'Ermitage*. Janvier-juin 1893. P. 251-253.
- DENAI, JOSEPH. « Littérature funèbre, à propos de la représentation d'*Axël* ». *Revue d'art dramatique*. Mars 1894. P. 321-328.
- DES GÂCHONS, JACQUES. « Le théâtre que nous voulons, I et II ». *L'Ermitage*. Juillet-décembre 1893 et janvier-juin 1894. P. 194-201 et 99-108.
- DES GÂCHONS, JACQUES. « Maurice Beaubourg dramaturge ». *L'Ermitage*. Juin 1894. P. 346-349.
- DINAMIS, CHARLES. « Le théâtre populaire, chronique ». *Revue d'art dramatique*. Juillet-septembre 1887. P. 363-366.
- DOCTEUR TIGELL, CAROLUS. « Daniel Harcoland ». *Le Mercure de France*. Mars 1895.

P. 286-293.

- DREGON, HENRY. « Paysages littéraires, Adolphe Retté ». *La Plume*. 15 Décembre 1903, n° 353. P. 651-660.
- DUJARDIN, ÉDOUARD. « Les œuvres théoriques de Richard Wagner ». *La Revue wagnérienne*. Avril 1885. P. 62-74.
- DUJARDIN, ÉDOUARD. « Bayreuth ». *La Revue wagnérienne*. Juin-août 1885. P. 136-142 et 206-210.
- DUJARDIN, ÉDOUARD. « Le mouvement symboliste et la musique ». *Le Mercure de France*. Mars 1908. P. 5-24.
- DUMAS, LOUIS. « Les représentations d'Orange ». *Revue d'art dramatique*. Juillet-décembre 1897. P. 794-799.
- FARAMOND, M. DE. « Théâtre ». *L'Ermitage*. Novembre 1901. P. 380-396.
- FLAT, PAUL. « Le théâtre idéaliste, Maurice Maeterlinck ». *La Revue bleue*. 10 octobre 1903. P. 454-459.
- FLAT, PAUL. « Le théâtre idéaliste, Édouard Schuré et Joséphin Péladan ». *La Revue bleue*. 17 octobre 1903. P. 486-490.
- FONTAINAS, ANDRÉ. « Saint-Pol-Roux ». *Le Mercure de France*. Janvier 1902. P. 41-58.
- GARNIER, P.-L. « Prométhée à Béziers ». *La Revue blanche*. Septembre-décembre 1900. P. 141-143.
- GERMAIN, LOUIS. « Le théâtre idéaliste ». *Art et Critique*. 26 avril 1890, n° 48. P. 263-264.
- GHÉON, HENRI. « Lettre d'Angèle ». *L'Ermitage*. Mai 1898. P. 153-160.
- GHÉON, HENRI. « Notes sur une renaissance dramatique ». *L'Ermitage*. Février et avril 1900. P. 139-146 et 282-291.
- GIDE, ANDRÉ. « Lettre à Angèle ». *L'Ermitage*. Juillet 1899. P. 69-73.
- GIDE, ANDRÉ. « Lettre à Angèle ». *L'Ermitage*. Décembre 1899. P. 409-416.
- GIDE, ANDRÉ. « De l'importance du public ». *L'Ermitage*. Octobre 1904. P. 81-95.
- GIDE, ANDRÉ. « De l'évolution du théâtre ». *L'Ermitage*. Mai 1904. P. 5-22.
- HENRIET, FRÉDÉRIC. « Monographie du spectateur (1 à 5) ». *Revue d'art dramatique*. Janvier- mars 1892. P. 1-18, 142-152, 213-220 et 337-350.
- JARRY, ALFRED. « De l'inutilité du théâtre au théâtre ». *Le Mercure de France*. Septembre 1896. P. 467-473.
- Jaurès, JEAN. « Le théâtre social ». *Revue d'art dramatique*. Août-décembre 1900. P. 1065-1077.
- JUBIN, GEORGES. « Le théâtre populaire et le mélodrame ». *Revue d'art dramatique*. Novembre 1897. P. 972-976.
- KAHN, GUSTAVE. « Théâtres ». *Le Symboliste*. 30 octobre-6 novembre 1886. P. 1-2.
- KAHN, GUSTAVE. « Un théâtre de l'avenir : Profession de foi d'un moderniste ». *Revue d'art dramatique*. 15 septembre 1889. P. 335-353.
- LAUJOL, HENRY. « Villiers de l'Isle-Adam ». *La Revue bleue*. 14 septembre 1889. P. 362-365.
- LEFRANC, F. « Le théâtre naturaliste ». *Revue d'art dramatique*. Avril 1891. P. 1-12.
- LINERT, AUGUSTE. « Le socialisme au théâtre ». *L'Art social*. Janvier 1892. P. 59-62.

- LUGNÉ-POE, AURÉLIEN. « A propos de "l'inutilité du théâtre au théâtre" ». *Le Mercure de France*. Octobre 1896. P. 90-98.
- MAETERLINCK, MAURICE. « Préface au Théâtre de 1901 ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'âme, poésie et essais*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. P. 495-503.
- MAETERLINCK, MAURICE. « Menus Propos ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. [1890-1891]. P. 185-194.
- MAETERLINCK, MAURICE. « Confession d'un poète ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. [1890]. P. 453-456.
- MAETERLINCK, MAURICE. « Menus Propos - Le théâtre ». In: *Œuvres I, Le réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. [1890]. P. 457-463.
- MAETERLINCK, MAURICE. « Le Tragique quotidien ». In: *Œuvres I, Le Réveil de l'Âme*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. [1896]. P. 487-494.
- MAGNE, ÉMILE. « Le théâtre populaire ». *Le Mercure de France*. Septembre-octobre 1905. P. 217-231 et 382-395.
- MALLARMÉ, STÉPHANE. « Richard Wagner, rêveries d'un poète français ». *La Revue wagnérienne*. Août 1885. P. 195-200.
- MALLARMÉ, STÉPHANE. « Hamlet et Fortimbras ». *La Revue blanche*. 15 juillet 1896. P. 96-103.
- MALLARMÉ, STÉPHANE. « Crayonné au théâtre ». In: *Œuvres Complètes*. Jean Aubry et Henri Mondor (éd.). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945. [recueil d'articles parus dans *La Revue indépendance* en 1885-1887. Publiés en recueil en 1887]. P. 291-351.
- MALLARMÉ, STÉPHANE. « La Musique et les Lettres ». In: *Œuvres Complètes*. Jean Aubry et Henri Mondor (éd.). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945. P. 635-657.
- MALLARMÉ, STÉPHANE. « Villiers de l'Isle-Adam ». In: *Œuvres Complètes*. Jean Aubry et Henri Mondor (éd.). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945. P. 481-510.
- MALPY, PHILIPPE. « Chronique du théâtre littéraire ». *Revue d'art dramatique*. Mai 1897. P. 516.
- MAUCLAIR, CAMILLE. « Notes sur un essai de dramaturgie symboliste ». *La Revue indépendante*. Mars 1892. P. 305-317.
- MAZEL, HENRI. « Les temps héroïques du symbolisme ». *Le Mercure de France*. Octobre-décembre 1903. P. 666-674.
- MÉRÉ, CHARLES. « Le théâtre poétique ». *Le Mercure de France*. Mai 1905. P. 71-79.
- MORICE, CHARLES. « A propos du Théâtre d'Art ». *Le Mercure de France*. Mars 1893. P. 249-253.
- MUHLFELD, LUCIEN. « Un essai de sauvetage théâtral: le symbolisme dramatique ». *Revue d'art dramatique*. Avril-juin 1891. P. 193-204.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. « La religion et le théâtre ». *La Revue bleue*. 6 février 1904. P. 173-177.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) ». *La Revue bleue*. 5 mars 1904. P. 305-308.

- PÉLADAN, JOSÉPHIN. « La Cité et le théâtre (un art patriotique) ». *La Revue bleue*. 23 avril 1904. P. 526-529.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. « La renaissance de la tragédie : d'Orange à Champigny ». *La Revue bleue*. 22 juillet 1905. P. 109-111.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. « Essai d'esthétique théâtrale ». *La nouvelle Revue*. 1er octobre 1908. P. 369-380.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. « Les arts du théâtre ». *La Revue bleue*. 14 novembre 1908. P. 620-622.
- PIERREFITTE, P. DE. « La représentation des mystères au XIXe ». *Revue d'art dramatique*. Septembre 1891. P. 7-12.
- POTTECHER, MAURICE. « Le drame populaire ». *Revue d'art dramatique*. Décembre 1897. P. 1032-1037.
- QUILLARD, PIERRE. « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte ». *Revue d'art dramatique*. Mai 1891. P. 180-183.
- RETTÉ, ADOLPHE. « Aspects IV, préface omise ». *La Plume*. 1er avril 1896, n° 157.
- ROLLAND, ROMAIN. « Le théâtre du peuple et le drame du peuple ». *Revue d'art dramatique*. Décembre 1900. P. 1078-1114.
- SAINT-ANTOINE, [HENRI MAZEL]. « Le théâtre symboliste ». *L'Ermitage*. Juillet-décembre 1894. P. 152-155.
- SAINT-JACQUES, LOUIS DE. « Adolphe Retté, à propos de *La Forêt bruissante* et des critiques que l'on en fit ». *La Plume*. 1er juillet 1896. P. 515-518.
- SAINT-POL-ROUX. « Autour de la conférence de Camille Mauclair sur Maurice Maeterlinck ». *Le Mercure de France*. Mai-août 1892. P. 156-162.
- SAINT-POL-ROUX. « Préface de *La Dame à la faux* ». In: *La Dame à la faux*. Paris: Mercure de France, 1899. P. 9-22.
- SAINT-POL-ROUX. « De l'art magnifique ». In: *De l'art magnifique, suivi de Réponses et de Petit traité de déshumanisme*. Limoges: Rougerie, 1978. [1892]. P. 9-17.
- SAINT-POL-ROUX. « Dramaturgies ». In: *Le Tragique dans l'Homme, monodrames I*. Limoges: Rougerie, 1978. [Juin 1901, *Revue d'Art Dramatique*]. P. 12-16.
- SAINT-POL-ROUX. « Enquête de Jules Huret: réponse ». In: *De l'art magnifique, suivi de Réponses et de Petit traité de déshumanisme*. Limoges: Rougerie, 1978. [1891]. P. 18-27.
- SCHURÉ, ÉDOUARD. « Le Théâtre de l'âme ». In: *Le Théâtre de l'âme I*. Paris: Perrin, 1900. [Revue d'art dramatique, avril 1900]. P. IX-XX.
- SCHURÉ, ÉDOUARD. « Le théâtre d'élite et son avenir ». *La Revue des revues*. 15 novembre 1901. P. 367-377.
- SCHURÉ, ÉDOUARD. « Maeterlinck philosophe, *Le Grand Secret* ». *La Revue bleue*. 15 septembre 1923. P. 613-618.
- TAILHADE, LAURENT. « Conférence sur *Un Ennemi du peuple* ». *Le Mercure de France*. Juin 1894.
- VALIN, PIERRE. « L'obsession dans le drame (Maeterlinck) ». *Revue d'art dramatique*. Novembre 1891. P. 152-157.
- VALIN, PIERRE. « Le symbole au théâtre ». *L'Ermitage*. Janvier 1892. P. 25-29.

- VALIN, PIERRE. « Le théâtre de déclamation et *Le Fils des Étoiles* ». *Revue d'art dramatique*. Janvier 1892. P. 52-55.
- VALLETTE, ALFRED. « Chronique ». *Le Mercure de France*. Juin 1891. P. 362-363.
- VALLETTE, ALFRED. « Théâtre d'art (revue des spectacles), à propos de *La Fille aux mains coupées* ». *Le Mercure de France*. Mai 1891. P. 300-305.
- VELDAUX, ANDRÉ. « Le théâtre socialiste ». *L'Art social*. Février 1892. P. 78-80.
- VIELÉ-GRIFFIN, FRANCIS. « Entretiens littéraires ». *La Revue blanche*. Avril 1894. P. 333-336.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE. « Monseigneur Jésus-Christ sur les planches ». In: *Chez les passants, Œuvres Complètes II*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex et Jean-Marie Bellefroid (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. [15 décembre 1888]. P. 416-422.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE. « Préface à *La Révolte* ». In: *Œuvres Complètes, I*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex et Jean-Marie Bellefroid (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. [1870]. P. 377-383.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE. « la Conférence de la salle des Capucins ». In: *Œuvres Complètes, II*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex et Jean-Marie Bellefroid (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. [1884]. P. 1531-1536.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE. « Hamlet ». In: *Chez les passants, Œuvres Complètes II*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex et Jean-Marie Bellefroid (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. [8 décembre 1867]. P. 426-431.
- WAGNON, ADRIEN. « Le mystique dans le drame ». *Revue d'art dramatique*. Janvier 1893. P. 65-75.

Ouvrages

- ANTOINE, ANDRÉ. *Le Théâtre*. Paris: Éditions de France, 1892.
- ANTOINE, ANDRÉ. *Le Théâtre Libre*. Paris / Genève: Réimpression Slatkine, 1979. [1894].
- BECQ DE FOUQUIÈRES, LOUIS. *L'Art de la mise en scène*. Marseille: Entre/vues, 1998. [1884].
- BÉRENGER, HENRY. *Essai sur le Théâtre de l'âme d'Édouard Schuré*. Paris: Librairie académique Perrin, 1900.
- CLAUDEL, PAUL. *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud, 1912-1953*. Paris: Gallimard, Cahiers Paul Claudel 3, 1961.
- CLAUDEL, PAUL. *Claudiel homme de théâtre. Correspondance avec Copeau, Dullin, Jouvet*. Paris: Gallimard, NRF, Cahiers Paul Claudel 6, 1964.
- CLAUDEL, PAUL. *Claudiel homme de théâtre. Correspondance avec Lugné-Pœ (1910-1928)*. Paris: Gallimard, NRF, Cahiers Paul Claudel 5, 1964.
- FORT, PAUL. *Mes Mémoires: toute la vie d'un poète, 1872-1944*. Paris: Flammarion, 1944.
- LUGNÉ-POE, AURÉLIEN. *La Parade: Souvenirs et impressions de théâtre*. Paris: Gallimard, 1930-1931-1932. tome I: *Le Sot du tremplin*; tome II: *Acrobaties (1894-1902)*; tome III: *Sous les étoiles (1902-1912)*.

- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *La Naissance de la tragédie*. Paris: Christian Bourgois, 10/18, 1991. [1872].
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *Origine et Esthétique de la tragédie*. Paris: Sansot, 1905.
- POLTI, GEORGE. *Les Trente-six situations dramatiques*. Paris: Mercure de France, 1895.
- ROLLAND, ROMAIN. *Le Théâtre du peuple*. Chantal Meyer-Plantureux (éd.). Paris: 2003. [1903].
- SAINTE-AUBAN, ÉMILE DE. *L'Idée sociale au théâtre*. Paris: Stock, 1901.
- SCHURÉ, ÉDOUARD. *Le Drame Musical, Richard Wagner, son œuvre et son idée*. Paris: Perrin, 1895. [1875].
- SCHURÉ, ÉDOUARD. *Histoire du Drame Musical*. Paris: Perrin et Cie, 1902. [1876].
- SCHURÉ, ÉDOUARD. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Paris: Librairie académique Perrin, 1926.
- ZOLA, ÉMILE. « Le Naturalisme au Théâtre, nos auteurs dramatiques ». In: *Œuvres Complètes*. Henri Mitterand (éd.). Paris: Le Cercle du Livre Précieux, 1968. Volume XI.

4. Art et société

Cette section regroupe tous les articles qui mettent explicitement en relation les questions artistiques et les questionnements socio-politiques de l'époque.

Articles

- « Au lecteur, la rédaction ». *Le Décadent*. 10 avril 1886.
- « Un référendum artistique et social ». *L'Ermitage*. Juillet 1893. P. 1-24.
- « Fondation d'une colonie d'artistes, subvenant eux-mêmes à leurs besoins ». *La Plume*. 1er janvier 1897, n° 185. P. 10-15.
- « L'éducation artistique du public est-elle nécessaire? ». *La Plume*. 1er mars 1903, n° 333. P. 273 et suiv.
- « L'élite intellectuelle et la démocratie, opinions ». *La Revue bleue*. 21, 28 mai et 4 juin 1904. P. 641-646, 673-678 et 705-710.
- « L'art social ». *Le Mercure de France*. Avril 1909. P. 577-587.
- BAJU, ANATOLE. « L'esprit des jeunes ». *Le Décadent*. 24 juillet 1886.
- BAJU, ANATOLE. « Chronique ». *Le Décadent*. 8 mai 1886.
- BARTHÉLÉMY, EDMOND. « Littérature et démocratie ». *Le Mercure de France*. Juin 1903. P. 577-598.
- BEAUNIER, A. « L'art et le peuple ». *La Plume*. 15 juin 1901, n° 292. P. 417-421.
- COOLUS, ROMAIN. « L'artiste dans l'État ». *La Revue blanche*. Mars 1892. P. 135-147.
- DIAMANDY, GEORGE. « Le matérialisme dans l'art ». *L'Art social*. Juillet 1892. P. 182-184.
- GERMAIN, ALPHONSE. « Un projet ». *Entretiens politiques et littéraires*. Février 1892, n° 23.

P. 80-83.

- LAZARE, BERNARD. « L'écrivain et l'art social ». *L'Art social*. Juillet 1896. P. 7-14.
- LOURMEL, LOUIS. « L'art et l'Anarchisme ». *L'Art Littéraire*. Mars-avril 1894.
- MAUCLAIR, CAMILLE. « L'art en péril ». *L'Endehors*. 14 février 1892, n° 41.
- MAUCLAIR, CAMILLE. « Petits théorèmes d'art social ». *L'Endehors*. 20 mars 1892, n° 46.
- MAUCLAIR, CAMILLE. « Le besoin d'art du peuple ». *La Revue bleue*. 2 septembre 1905. P. 306-310.
- MAZEL, HENRI. « Nietzsche et le présent ». *L'Ermitage*. Février 1893. P. 81-87.
- MAZEL, HENRI. « L'aristocratie ». *La Plume*. 15 juin 1894. P. 247-248.
- MERKI, CHARLES. « Art social ». *Le Mercure de France*. Avril 1893. P. 270-273.
- MUHLFELD, LUCIEN. « Des sympathies anarchistes de quelques littérateurs ». *L'Endehors*. 21 juillet 1892, n° 64.
- MUSEUX, R. « L'art social ». *La Plume*. 1er mai 1891, n° 49. P. 145-150.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. « L'esthétique et l'enseignement ». *La Revue bleue*. 5 décembre 1903. P. 713-716.
- PORTAL, ÉMILE. « De la responsabilité sociale des écrivains ». *L'Art social*. Janvier 1894. P. 7-10.
- PORTAL, ÉMILE. « Chronique littéraire: la jeunesse littéraire et le socialisme ». *L'Art social*. Janvier 1894. P. 49-51.
- QUILLARD, PIERRE. « L'anarchie par la littérature ». *Entretiens politiques et littéraires*. Avril 1892, n° 25. P. 149-151.
- QUILLARD, PIERRE. « Lettre à Bernard Lazare, touchant l'art social et diverses fariboles où il feignit malignement de se laisser piper ». *Le Mercure de France*. Mai-août 1893. P. 256-260.
- RETTÉ, ADOLPHE. « L'art et l'anarchie ». *La Plume*. 1er février 1893, n° 93. P. 45-46.
- RETTÉ, ADOLPHE. « Du rôle des poètes ». *La Plume*. 1er novembre 1893, n° 109. P. 454-456.
- RETTÉ, ADOLPHE. « Une année de combat ». *La Plume*. 15 décembre 1893.
- RETTÉ, ADOLPHE. « Lettre ». *La Plume*. 1er août 1893, n° 103. P. 343.
- ROINART, PAUL-NAPOLÉON. « Anarchie d'art ». *L'Art social*. Mai 1892. P. 126-131.
- SAINT-ANTOINE, [HENRI MAZEL]. « Qu'est-ce que l'aristocratie? ». *La Plume*. 15 juin 1894, n° 124. P. 248-249.
- SALLE, GABRIEL DE. « Prise d'armes ». *L'Art social*. Novembre 1891. P. 2-6.
- SCHURÉ, ÉDOUARD. « L'individualisme et l'anarchisme en littérature. Friedrich Nietzsche et sa philosophie ». *La Revue des Deux Mondes*. 15 août 1895. P. 775-805.
- THÉBAULT, EUGÈNE. « L'art social ». *L'Art social*. Juillet 1892. P. 179-181.
- VAREILLES, PIERRE. « Décadence ». *Le Décadent*. 25 avril 1886.
- VELDAUX, ANDRÉ. « L'art individualiste ». *L'Art social*. Mars-avril 1892. P. 100-101.

5. Contexte social, historique et politique

Articles

- ADAM, PAUL. « Éloge de Ravachol ». *Entretiens politiques et littéraires*. Juillet 1892, n° 28. P. 27-30.
- BARRUCAND, VICTOR. « Le rire de Ravachol ». *L'Endehors*. 21 juillet 1892, n° 64.
- BENOIST, CHARLES. « De l'organisation du suffrage universel, la crise de l'État moderne ». *La Revue des Deux Mondes*. 1er juillet 1895. P. 5-25.
- BLUM, LÉON. « Les progrès de l'apolitisme en France ». *La Revue blanche*. Juillet 1892. P. 10-21.
- BRUNETIÈRE, FERDINAND. « Après une visite au Vatican ». *La Revue des Deux Mondes*. Janvier 1895. P. 97-118.
- BRUNETIÈRE, FERDINAND. « Après le procès ». *La Revue des Deux Mondes*. 15 mars 1898.
- COLANI, M.-T. « Le régime actuel, ses périls ». *La Revue bleue*. Juin 1887. P. 705-713.
- DESJARDINS, PAUL. « L'idée anarchiste ». *La Revue bleue*. 23 décembre 1893. P. 801-806.
- FÈVRE, HENRI. « Indications politiques ». *Entretiens politiques et littéraires*. 10 juin 1893, n° 44. P. 491-495.
- FOUILLÉ, ALFRED. « La philosophie du suffrage universel ». *La Revue des Deux Mondes*. 1er septembre 1884. P. 104-119.
- GOLBERG, MÉCISLAS. « Idéalisme social ». *Le Mercure de France*. Décembre 1895. P. 364-369.
- GOURMONT, REMY DE. « Le joujou du patriotisme ». *Mercure de France*. Juillet 1891. P. 1-3.
- GOURMONT, REMY DE. « La Fête Nationale ». *Le Mercure de France*. Août 1892. P. 193-197.
- GRAVES, JEAN. « L'idée anarchique et ses développements ». *Entretiens politiques et littéraires*. 10 mars 1893, n° 38. P. 228-233.
- HÉROLD, ANDRÉ-FERDINAND. « Quelques notes sur la patrie et le patriotisme ». *Entretiens politiques et littéraires*. 25 février 1893, n° 37. P. 156-163.
- MALLARMÉ, STÉPHANE. « Sauvegarde ». *La Revue blanche*. Mai 1895. P. 416-420.
- MALLARMÉ, STÉPHANE. « Catholicisme ». *La Revue blanche*. Mars 1895. P. 319-323.
- MALQUIN, LUDOVIC. « L'an-archie ». *La Revue blanche*. Novembre 1891. P. 97-106.
- MAZEL, HENRI. « Le danger ». *L'Ermitage*. Novembre 1894. P. 209-216.
- MIRBEAU, OCTAVE. « Ravachol ». *L'Endehors*. 1er mai 1892, n° 52.
- PRESSENSÉ, M.-E. DE. « Les périls de la démocratie ». *La Revue bleue*. Juillet-décembre 1883. P. 705-709.
- RANDAL, THÉODORE. « Figarisme et socialisme ». *Entretiens politiques et littéraires*. Février 1892, n° 23. P. 74-79.
- REBELL, HUGUES. « Démocratie contemporaine ». *L'Ermitage*. Mars 1893. P. 119-124.
- RETTÉ, ADOLPHE. « Égalité ». *La Plume*. 15 novembre 1898, n°230.

- RETTÉ, ADOLPHE. « Réflexions sur l'anarchie, promenades subversives ». *La Brochure mensuelle*. Septembre 1932 [1890], n° 117.
- RONCHAUD, M.-L. DE. « De l'éducation dans la démocratie ». *La Revue bleue*. Janvier - juillet 1882. P. 721-723.
- SAINTE-ANTOINE, [HENRI MAZEL]. « Faut-il être socialiste? ». *L'Ermitage*. Septembre 1891. P. 557-572.
- VEIDAUX, ALPHONSE. « Psycho-physiologie de l'elector ». *La Plume*. 15 avril 1898, n° 216. P. 225-233.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE. « La couronne présidentielle ». In: *Chez les passants, Œuvres Complètes II*. Alan W. Raitt, Pierre-Georges Castex et Jean-Marie Bellefroid (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. [décembre 1887]. P. 501-519.
- ZO D'AXA. « 14 Juillet sanglant ». *L'Endehors*. 10 juillet 1892, n° 62.

Ouvrages

- ADAM, PAUL. *Le Mystère des foules*. Paris: Ollendorff, 1895.
- BOURGET, PAUL. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Lemerre, 1901. [1881-1883].
- LE BON, GUSTAVE. *Les Lois psychologiques de l'évolution des peuples*. Paris: Alcan, 1894.
- LE BON, GUSTAVE. *Psychologie des foules*. Paris: PUF, Quadrige, 1981. [1895].
- MICHELET, JULES. *Le Peuple*. Paris: GF-Flammarion, 1974. [1846].
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Comment on devient mage, éthique*. Paris: Chamuel, 1892.
- PÉLADAN, JOSÉPHIN. *Amphithéâtre des Sciences Mortes. Le Livre du sceptre : Politique*. Paris: Chamuel, 1895.
- QUILLARD, PIERRE. *Le Monument Henry: listes des souscripteurs classés méthodiquement selon l'ordre alphabétique*. Paris: Stock, 1899.

D. Articles et ouvrages critiques et théoriques sur le tournant des XIX^e et XX^e siècles

1. Contexte littéraire et artistique

Articles, communications

- CITTI, PIERRE. « La notion de milieu, le roman et l'idée de décadence vers 1870 ». In: *L'Esprit de décadence*. Michel Décaudin (éd.). Nantes: Librairie Minard, Actes du colloque organisé du 21 au 24 avril 1976, 1976. P. 41-51.
- DÉCAUDIN, MICHEL. « Définir la décadence ». In: *L'Esprit de Décadence*. Michel Décaudin

(éd.). Nantes: Librairie Minard, Actes du colloque organisé du 21 au 24 avril 1976, 1976. P. 5-11.

HELL, VICTOR. « Schopenhauer et le mouvement décadent en France ». In: *L'Esprit de décadence*. Michel Décaudin (éd.). Nantes: Librairie Minard, Actes du colloque organisé du 21 au 24 avril 1976, 1976. P. 223-234.

SATGÉ, ALAIN. « L'œuvre d'art totale et les symbolistes français: l'exemple de *La Revue Wagnérienne* (1885-1888) ». In: *L'Œuvre d'art totale*. Denis Bablet et Élie Konigson (éd.). Paris: CNRS, collection "Arts du Spectacle", 1995. P. 47-58.

Ouvrages

Le Symbolisme en Europe. Bruxelles-Paris: Catalogue de l'exposition des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique et du Grand Palais, 1976.

Encyclopédie du Symbolisme. Peinture, gravure et sculpture. Littérature. Jean Cassou (éd.). Paris: Somogy, 1979.

Nabis, 1888-1900. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1993. Catalogue de l'exposition du Grand Palais.

La Revue blanche, Histoire, anthologie, portraits. Olivier Barrot et Pascal Ory (éd.). UGE 10/18, Fins de siècles, 1994.

Maurice Denis (1873-1943). Paris: La Réunion des Musées Nationaux, 1995. Exposition de Lyon, Cologne, Liverpool, Amsterdam, 1994-1995.

Théâtre et politique de la fin du Moyen-Age à nos jours. Paris: Picard, numéro spécial de la *Revue française d'histoire des idées politiques*, 1998.

« La littérature fin de siècle au crible de la presse quotidienne ». *Romantisme*. n° 121, 3ème trimestre 2003.

ADORNO, THEODOR W. *Essai sur Wagner*. Paris: Gallimard, NRF, Essais, 1966. Trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg.

BAUDIFFIER, SERGE et DÉBÉNÉDETTI, JEAN-MARC. *Les Symbolistes*. Paris: H.Veyrier, 1990.

BEAUFILS, MARCEL. *Wagner et le wagnérisme*. Paris: Aubier, 1980.

BÉNICHOU, PAUL. *L'école du désenchantement: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. Paris: Gallimard, 1992.

BRUNEL, PIERRE. *L'Imaginaire du secret*. Grenoble: ELLUG, 1998.

DA SILVA, JEAN. *Le Salon de la Rose+Croix*. Paris: Éditions Syros-Alternatives, 1991.

DELEVOY, ROBERT L. *Journal du Symbolisme*. Genève: Skira, 1977.

DÉCAUDIN, MICHEL. *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*. Toulouse: Privat, 1960.

EISENZWEIG, URI. *Fictions de l'anarchisme*. Paris: Christian Bourgois, 2001.

EUGÈNE, ÉRIC. *Les Idées politiques de Richard Wagner et leur influence sur l'idéologie allemande (1870-1945)*. Paris: Les Publications universitaires, 1978.

GODIN, CHRISTIAN. *La Totalité 4: la totalité réalisée, les arts et la littérature*. Seyssel: Champ Vallon, 1997.

GRANIER, CAROLINE. « "Nous sommes des briseurs de formules". Les écrivains anarchistes

en France à la fin du dix-neuvième siècle ». Thèse de Lettres Modernes soutenue le 6 décembre 2003, sous la direction de M. le Professeur Claude Mouchard. Université Paris VI. Disponible sur Internet: [http://raforum.apinc.org/rubrique.php3?id_rubrique=770].

- GRAUBY, FRANÇOISE. *La Création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1994.
- LACOUÉ-LABARTHE, PHILIPPE. *Musica Ficta (figures de Wagner)*. Paris: Christian Bourgois, Détroits, 1991.
- LE RIDER, JACQUES. *Nietzsche en France, de la fin du XIXe siècle au temps présent*. Paris: PUF, Perspectives germaniques, 1999.
- MARCHAL, BERTRAND. *La Religion de Mallarmé (poésie, mythologie et religion)*. Paris: Corti, 1988.
- MARCHAL, BERTRAND. *Lire le Symbolisme*. Paris: Dunod, 1993.
- MATHIEU, PIERRE-LOUIS. *La Génération symboliste, 1870-1910*. Genève: Skira, 1990.
- MERCIER, ALAIN. *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste*. Paris: Nizet, 1969.
- MERLIN, CHRISTIAN. *Wagner, mode d'emploi*. Paris: L'avant-scène Opéra, 2002.
- MICHAUD, GUY. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1974.
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES. *Wagner androgyne*. Paris: Christian Bourgois, 1990.
- PALACIO, JEAN DE. *Figures et formes de la décadence*. Paris: Séguier, 1994.
- RADIX, ÉLISE. « L'homme Prométhée vainqueur au XIXe siècle ». Thèse nouveau régime sous la direction de Claude Foucart, Université Jean Moulin, Lyon III. 2001.
- RESZLER, ANDRÉ. *L'Esthétique anarchiste*. Paris: PUF, SUP, 1973.
- SAINT-POL-ROUX. *Lettres à Octave Mirbeau*. Pierre Michel (éd.). Paris: A l'écart, 1994.
- SCHIANO-BENNIS, SANDRINE. *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*. Paris: Champion, Romantisme et modernité, 1999.

2. Théâtre : mise en perspective du théâtre symboliste

Les ouvrages et articles mentionnés ci-dessous permettent de mettre en perspective le théâtre symboliste, soit parce qu'ils traitent des autres genres théâtraux du tournant du siècle, soit parce qu'ils développent des théories théâtrales différentes que nous avons associés au symbolisme d'une manière ou d'une autre.

Articles, communication

- ALBERTINI, JEAN. « Romain Rolland et le théâtre à succès ». *Littérature et Nation*. Mars 1991, n° 5, 2ème série. Actes du colloque "Théâtre à succès vers 1900" organisé à l'Université de Tours, François Rabelais du 22 au 24 septembre 1990. P. 115-127.
- BRUNEL, PIERRE. « La mise en scène du destin. Pour un théâtre de la volonté et de la représentation ». *Cahiers de littérature générale et comparée*. La Parole

énigmatique (Sophocle, Shakespeare, Racine), SEDES. P. 9-15.

- COQUIO, CATHERINE. « "Rois Cabots" et "Carcasses Divines" ». *Littérature et Nation*. Juin 1991, 6, 2ème Série. Actes du colloque "Théâtre à succès vers 1900" organisé à l'Université de Tours, François Rabelais du 22 au 24 septembre 1990. P. 101-129.
- CORVIN, MICHEL. « Boulevard et société ». *Littérature et Nation*. Mars 1991, 5, 2ème série. Actes du colloque "Théâtre à succès vers 1900" organisé à l'Université de Tours, François Rabelais du 22 au 24 septembre 1990. P. 5-17.
- COUPRIE, ALAIN. « Parole oraculaire et parole énigmatique ». *Cahiers de littérature générale et comparée*. La Parole énigmatique (Sophocle, Shakespeare, Racine), SEDES. P. 69-77.
- IVERNEL, PHILIPPE. « De Georg Lukacs à Peter Szondi et de Peter Szondi à Bertolt Brecht, aperçus théoriques ». In: *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*. Jean-Pierre Sarrazac (éd.). Louvain la Neuve: Études Théâtrales, Actes du colloque organisé à Paris du 10 au 12 décembre 1998, 1999. P. 98-110.
- RIVIÈRE, JEAN-LOUP. « L'événement de la mise en scène ». In: *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*. Jean-Pierre Sarrazac (éd.). Louvain La Neuve: Études Théâtrales, Actes du colloque organisé à Paris du 10 au 12 décembre 1998, 1999. P. 221-224.
- SARRAZAC, JEAN-PIERRE. « Au carrefour, l'étranger ». In: *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*. Jean-Pierre Sarrazac (éd.). Louvain La Neuve: Études Théâtrales, Actes du colloque organisé à Paris du 10 au 12 décembre 1998, 1999. P. 52-59.
- VERNANT, JEAN-PIERRE. « Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque ». In: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Livre de Poche, 2001. [1972]. P. 41-74.
- VERNANT, JEAN-PIERRE. « Le dieu de la fiction tragique ». In: *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Livre de Poche, 2001. [1972]. P. 17-24.
- VERNANT, JEAN-PIERRE. « Le sujet tragique: historicité et transhistoricité ». In: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Le livre de Poche, 2001. [1972]. P. 79-90.

Ouvrages

- Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Michel Corvin (éd.). Paris: Larousse, 1998. 2 volumes, [1991].
- Le Théâtre en France*. Jacqueline de Jomaron (éd.). Paris: Le Livre de Poche, collection "La Pochothèque. Encyclopédies d'aujourd'hui", 1992. [1989].
- Lexique du drame contemporain*. Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette, Mireille Losco, Hélène Kuntz et David Lescot (éd.). Paris: Circé / poche, 2005.
- Impossibles Théâtres, XIXe - XXe*. Bernadette Bost, Bertrand Vibert et Jean-François Louette (éd.). Grenoble: Éditions Comp'Act, 2005. Actes du colloque "Impossibles Théâtres" organisé du 11 au 13 juin 2001 par l'Université Stendhal-Grenoble III. P. 131-141.
- Mise en crise de la forme dramatique (1890-1910)*. Jean-Pierre Sarrazac (éd.). Louvain La Neuve: Études Théâtrales, 1999. Actes du colloque organisé à Paris du 10 au 12 décembre 1998.

- ABIRACHED, ROBERT. « L'âge bourgeois, le personnage saisi par la réalité ». In: *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, Tell, 1994. [1978]. P. 95-171.
- AMIARD-CHEVREL, CLAUDINE. *Les Symbolistes russes et le théâtre*. Lausanne: L'âge d'homme, Théâtre des années 20, 1994.
- ARON, PAUL. *La Mémoire en jeu, une histoire du théâtre de langue française en Belgique*. Bruxelles: Théâtre National de Belgique, 1995.
- BABLET, DENIS. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: CNRS, 1965.
- BABLET, DENIS. *La Mise en scène contemporaine, 1887-1914*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, Dionysos, 1968.
- BORIE, MONIQUE. *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*. Arles: Actes Sud Papier, Le temps du théâtre, 1997.
- CLAUDEL, PAUL. *Tête d'Or et les débuts littéraires*. Paris: Gallimard, NRF, Cahiers Paul Claudel 1, 1959.
- CLAUDEL, PAUL. « Conversation sur Jean Racine ». In: *Œuvres en prose*. Jacques Petit, Charles Galpérine et Gaëtan Picon (éd.). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965. [1954]. P. 448-467.
- CLAUDEL, PAUL. *Mes Idées sur le théâtre*. Préface et présentation de Jacques Petit et Jean-Pierre Kempf. Paris: Gallimard, collection "Pratique du théâtre", 1966.
- CLAUDEL, PAUL. *Correspondance Paul Claudel - Jean-Louis Barrault*. Michel Lioure (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Cahiers Paul Claudel 10, 1974.
- CLAUDEL, PAUL. *Mémoires improvisés (quarante et un entretiens avec Jean Amrouche)*. Paris: Gallimard, 2001. [1954].
- CRAIG, EDWARD GORDON. *Le Théâtre en marche*. Maurice Beerbook (éd.). Paris: Gallimard, NRF, Pratique du théâtre, 1964. [1921].
- CRAIG, EDWARD GORDON. *De l'Art du théâtre*. Paris: Circé, Penser le théâtre, 1999. [1911].
- DANAN, JOSEPH. « La mise en scène du moi ». In: *Le Théâtre de la Pensée*. Rouen: Éditions Médiannes, Villégiature / essais, 1995. P. 75-119.
- DIDEROT. *Paradoxe sur le comédien, suivi de Entretiens sur le fils naturel*. Paris: Garnier-Flammarion, 1981.
- GENGEMBRE, GÉRARD. *Le Théâtre français au XIXe siècle*. Paris: Armand Colin, 1999.
- GUÉNOUN, DENIS. *L'Exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre*. Marseille: Éditions de L'Aube, 1992.
- GUÉNOUN, DENIS. *Le Théâtre est-il nécessaire?* Paris: Circé, Penser le théâtre, 2002.
- HUMBERT-MOUGIN, SYLVIE. *Dionysos revisité. Les Tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*. Paris: Belin, L'Antiquité au présent, 2003.
- JOUVET, LOUIS. *Le Comédien désincarné*. Paris: Flammarion, 1994.
- LORAU, NICOLE. *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. Paris: Gallimard, 1999.
- MEYERHOLD, VSEVOLOD. *Écrits sur le théâtre, (1891-1917)*. Béatrice Picon-Vallin (éd.). Lausanne: L'Age d'Homme, Théâtre des années 20, 1973. volume 1.

- NAUGRETTE, FLORENCE. *Le Théâtre romantique (histoire, écriture, mise en scène)*. Paris: Seuil, Points essais, 2001.
- ORY, PASCAL. *Théâtre citoyen: du Théâtre du peuple au Théâtre du soleil*. Avignon: Association Jean Vilar, 1995.
- PICON-VALIN, BÉATRICE. *Meyerhold*. Paris: CNRS, Les Voies de la création théâtrale, n° 17, 1990.
- PIEMME, JEAN-MARIE. *L'Invention de la mise en scène, dix textes sur la représentation théâtrale (1750-1930)*. Bruxelles: Labor, Archives du futur, 1989.
- PRIGENT, MICHEL. *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*. Paris: PUF, Quadrige, 1986.
- ROUBINE, JEAN-JACQUES. *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*. Paris: PUF, 1980.
- SARRAZAC, JEAN-PIERRE. « L'intime et le cosmique: théâtre du moi, théâtre du monde ». In: *Théâtres intimes: essai*. Arles: Actes Sud, Le temps du théâtre, 1989. P. 65-115.
- SARRAZAC, JEAN-PIERRE. *Théâtres du Moi, Théâtres du Monde*. Rouen: Éditions Médiannes, Villégiatures / Essais, 1995.
- SARRAZAC, JEAN-PIERRE. *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*. Paris: Circé, Penser le théâtre, 2000.
- SZONDI, PETER. *Théorie du drame moderne, 1880-1950*. Lausanne: L'Âge d'Homme, Théâtre recherche, 1983. Traduit de l'allemand par Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack.
- VEINSTEIN, ANDRÉ. *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les Théâtres d'art à travers leurs périodiques*. Paris: Librairie Théâtrale / CNRS, 1955.

3. Théâtre symboliste

Articles, communication

Articles sur le théâtre symboliste en général

- ARON, PAUL. « Mimodrame et monodrame : deux formes méconnues de la crise du théâtre ». In: *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*. Jean-Pierre Sarrazac (éd.). Louvain La Neuve: Études Théâtrales, Actes du colloque organisé à Paris du 10 au 12 décembre 1998, 1999. P. 178-191.
- LOSCO, MIREILLE. « Une scène polytopique : au croisement du naturalisme et du symbolisme ». In: *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*. Jean-Pierre Sarrazac (éd.). Louvain La Neuve: Études Théâtrales, Actes du colloque organisé à Paris du 10 au 12 décembre 1998, 1999. P. 141-148.
- LUCET, SOPHIE. « Les pourfendeurs du succès: échos de la croisade "symboliste" à L'Ermitage ». *Littérature et Nation*. Juin 1991, 6, 2ème série. Actes du colloque "Théâtre à succès vers 1900" organisé à l'Université de Tours, François Rabelais du 22 au 24 septembre 1990. P. 57-82.
- NAUGRETTE-CHRISTOPHE, CATHERINE. « La mise en crise du drame par la mise en scène ». In: *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*. Jean-Pierre Sarrazac (éd.). Louvain La Neuve: Études Théâtrales, Actes du colloque organisé à Paris du 10 au 12 décembre 1998, 1999. P. 130-140.

NÉRY, ALAIN. « Axël ou le théâtre de l'absolu ». *Littérature et Nation*. Mars 1991, 5, 2ème série. Actes du colloque "Théâtre à succès vers 1900" organisé à l'Université de Tours, François Rabelais du 22 au 24 septembre 1990. P. 67-79.

SARRAZAC, JEAN-PIERRE. « Reconstruire le réel et suggérer l'indicible ». In: *Le Théâtre en France*. Jacqueline de Jomaron (éd.). Paris: Le Livre de Poche, la Pochotèque, 1992. P. 705-730.

Articles sur le théâtre symboliste par auteurs

▪ *Paul Claudel*

BARRAULT, JEAN-LOUIS. « La leçon de *Tête d'Or* ». *Cahiers Renaud-Barrault*. n° 27. P. 41-48.

BROILLIARD, JACQUELINE. « La "réhabilitation" de Mara ». *Revue des lettres modernes*. 1965, n° 114-116. Paul Claudel, 2. P. 73-93.

HOURIEZ, JACQUES. « Les quatre tentations de Paul Claudel ». In: *Littérature et anarchie*. Alain Pessin et Patrice Terrone (éd.). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998. P. 259-270.

LIOURE, MICHEL. « Espaces imaginaires claudéliens ». In: *La Dramaturgie claudélienne*. Pierre Brunel et Anne Ubersfeld (éd.). Paris: Klincksieck, 1988. P. 79-92.

LIOURE, MICHEL. « Paul Claudel et l'apocalypse des temps modernes ». In: *Fins de Siècles*. Pierre Citti (éd.). Presses Universitaires de Bordeaux, Actes du colloque organisé à Tours du 4 au 6 juin 1985, 1990. P. 271-284.

LIOURE, MICHEL. « Tête d'Or sous l'œil des Barbares (Claudel et Barrès) ». *Les Cahiers de l'Herne, Paul Claudel*. 1997. P. 27-37.

MORISOT, JEAN-CLAUDE. « Tête d'Or ou les aventures de la volonté ». *Revue des lettres modernes*. 1959, n° 44-45. P. 117-196.

MORISOT, JEAN-CLAUDE. « L'histoire et le mythe dans *Tête d'Or* ». *Revue des lettres modernes*. 1967, n° 150-152. Paul Claudel, 4, " L'Histoire ". P. 7-29.

PETIT, JACQUES. « Claudel anarchiste ». *La Table ronde*. Mars 1964, n° 194. P. 63-73.

▪ *Remy de Gourmont*

JEAN-AUBRY, G. « Le théâtre de M. Remy de Gourmont ». *La grande Revue*. Avril 1914, tome XXXIV. P. 474-487.

PENAUD, MAURICE. « Gourmont et la notion de fin de siècle ». In: *Fins de Siècles*. Pierre Citti (éd.). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, Actes du colloque organisé à Tours du 4 au 6 juin 1985, 1980. P. 297-313.

▪ *Maurice Maeterlinck*

BERG, CHRISTIAN. « Voir et savoir, une esthétique du secret ». *Littérature et Nation*. Juin 1990, 2, 2ème série. Publication de l'Université de Tours. P. 27-42.

BERG, CHRISTIAN. « Maurice Maeterlinck et le troisième personnage ». *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*. Tome XXVIII, 1991.

CITTI, PIERRE. « *Pelléas et Mélisande* ou la proie pour l'ombre ». *Littérature et Nation*.

Juin 1990, 2, 2ème série. Publication de l'Université de Tours. P. 43-54.

GORCEIX, PAUL. « *Pelléas et Mélisande*, un théâtre de la suggestion ». *Littérature et Nation*. Juin 1990, n° 2, 2ème série. Publication de l'Université de Tours. P. 5-23.

KLOSE, HELMUT. « L'espace dans trois pièces de Maurice Maeterlinck: *Les Aveugles*, *L'Intruse*, et *Intérieur* ». In: *Le Texte et la Scène*. Bernard Dort et Anne Ubersfeld (éd.). IET de la Sorbonne Nouvelle, Paris: Imprimerie Paillard, 1978.

LOSCO, MIREILLE. « Du regard à la vision: le spectateur virtuel des symbolistes ». *Lieux littéraires / La Revue*. Décembre 2001, n° 4. *Théâtres virtuels*. P. 261-275.

LUTAUD, CHRISTIAN. « La musique de Pelléas, de Maeterlinck à Debussy ». *Annales de la fondation Maurice Maeterlinck*. n° 23. Bruxelles. P. 35-58.

LUTAUD, CHRISTIAN. « L'émerveillement aquatique dans l'imaginaire maeterlinckien ». *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*. Tome XXVI, 1980. P. 101-116.

ROSE, MAGGIE L. « Le tableau scénique des *Sept Princesses* ». *Annales de la fondation Maurice Maeterlinck*. Bruxelles. P. 87-110.

TREILHOU-BALAUDE, CATHERINE. « Voir au lieu d'agir, Maeterlinck ou le drame du regard ». In: *Mise en crise de la forme dramatique, 1890-1910*. Jean-Pierre Sarrazac (éd.). Louvain La Neuve: Études Théâtrales, Actes du colloque organisé à Paris du 10 au 12 décembre 1998, 1999. P. 121-129.

- *Joséphin Péladan*

BESNIER, PATRICK. « Péladan, un décadent contre la décadence ». In: *L'Esprit de décadence*. Michel Décaudin (éd.). Nantes: Librairie Minard, Actes du colloque organisé du 21 au 24 avril 1976, 1976. P. 81-88.

- *Saint-Pol-Roux*

GOORMA, JACQUES. « Postface ». In: *Le Tragique dans l'homme, Monodrames II*. Mortemart: Éditions Rougeries, 1984. P. 129-147.

- *Villiers de l'Isle-Adam*

DECOTTIGNIES, JEAN. « L'histoire et le secret : Villiers de l'Isle-Adam et Richard Wagner ». *Revue des sciences humaines*. Octobre-décembre 1978, n° 172. *L'histoire en question*.

DROUGARD, ÉMILE. « Le vrai sens d'*Axël* ». *La grande Revue*. Avril 1931.

DROUGARD, ÉMILE. « L'*Axël* de Villiers de l'Isle-Adam ». *Revue d'histoire littéraire de la France*. Octobre-décembre 1935. P. 509-546.

LOSCO, MIREILLE. « Improbable *Axël* ». In: *Impossibles Théâtres. XIXe - XXe siècles*. Bernadette Bost, Bertrand Vibert et Jean-François Louette (éd.). Grenoble: Éditions Comp'Act, Actes du colloque "Impossibles Théâtres" organisé du 11 au 13 juin 2001 par l'Université Stendhal-Grenoble III, 2005. P. 131-141.

MARCHAL, BERTRAND. « Mallarmé et Villiers ou l'aristocratie du rêve ». *Romantisme*. n° 70, 4ème trimestre, 1990. P. 81-90.

NÉRY, ALAIN. « Mythe et symbole chez Villiers de l'Isle-Adam ». *Recherches sur*

l'imaginaire. Cahier n° 8, 1983.

- VIBERT, BERTRAND. « L'or du verbe dans *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam ». *Recherches et Travaux*. 1992, n° 43. P. 105-124.
- VIBERT, BERTRAND. « Conversation sur la pluie et le beau temps: étude pragmatique d'une scène d'*Axël* de Villiers de l'Isle-Adam ». *Recherches et Travaux*. n° 45.
- VIBERT, BERTRAND. « Horreur/Terreur: présence et représentation de la mort dans l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam ». *Recherches et Travaux*. Hors-série n° 12.
- VIBERT, BERTRAND. « Un écrivain déto(n)nant: Villiers de l'Isle-Adam ». In: *Littérature et anarchie*. Alain Pessin et Patrice Terrone (éd.). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998. P. 271-290.
- VIBERT, BERTRAND. « Villiers de l'Isle-Adam et "l'impossible théâtre" du 19ème siècle ». *Romantisme*. 1er trimestre 1998, n° 99. P. 71-87.
- VIBERT, BERTRAND. « La mélancolie de l'ange rebelle ». In: *La Révolte*. Grenoble: Ellug, 1998. P. 73-96.

Ouvrages

Ouvrages sur le théâtre symboliste en général

- Du Théâtre d'Art à l'Art du théâtre. Anthologie des textes fondateurs*. Jean-François Dusigne (éd.). Paris: Éditions Théâtrales, 2002.
- ABIRACHED, ROBERT. « La crise de la représentation: le personnage, le monde et le moi ». In: *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, Tell, 1994. [1978]. P. 173-244.
- AITKEN, GENEVIÈVE. *Artistes et Théâtres d'avant-garde. Les Programmes de théâtre illustrés*. Paris: Pomedis, 1991.
- DEAK, FRANTISEK. *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1993.
- DUSIGNE, JEAN-FRANÇOIS. *Le Théâtre d'Art: aventure européenne du XXe siècle*. Paris: Éditions Théâtrales, 1997.
- GOT, MAURICE. *Théâtre et symbolisme : recherche sur l'essence et la signification de l'art symboliste*. Paris: Le Cercle du Livre, 1955.
- GOULD, EVELYN. *Virtual Theater from Diderot to Mallarmé*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1989.
- KNOWLES, DOROTHY. *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*. Paris: Droz, 1934.
- LOSCO, MIREILLE. « L'Hésitation dramaturgique dans la seconde moitié du XIXème siècle ». Mémoire de DEA sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Institut d'études théâtrales, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, juin 1992.
- LOSCO, MIREILLE. « La Réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste ». Thèse nouveau régime sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Institut d'Études Théâtrales, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, Mai 1998.
- LUCET, SOPHIE. « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du 19ème siècle ». Thèse Nouveau Régime sous la direction de Jean de Palacio, Lettres Modernes, Université de Paris IV, Sorbonne, hiver 1996-1997.

MARIE, GISÈLE. *Le Théâtre symboliste. Ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs*. Paris: Nizet, 1994.

ROBICHEZ, JACQUES. *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Pœ et les Débuts de l'Œuvre*. Paris: Éditions de l'Arche, 1957.

Ouvrages sur le théâtre symboliste par auteurs

▪ *Paul Claudel*

La Dramaturgie claudélienne. Pierre Brunel (éd.). Paris: Klincksieck, 1988. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 31 août - 10 septembre 1987.

AMOROSO, VENANZIO. *Paul Claudel et la recherche de la totalité*. Paris: Honoré Champion, 1994.

BECKER, AIMÉ. *Tête d'Or et La Ville: la dissonance fondamentale et le drame de la conversion*. Paris: Minard, Archives des lettres modernes, 1971.

BECKER, AIMÉ. *Claudel et l'interlocuteur invisible: le drame de l'appel*. Paris: Nizet, 1974.

BRUNEL, PIERRE. *L'Évocation des morts et la descente aux Enfers (Homère, Virgile, Dante, Claudel)*. Paris: SEDES, 1974.

FLOOD, CHRISTOPHER. *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel*. Paris: Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1991.

LE HIR, JEANNE. *Une Lecture de la seconde version de La Jeune Fille Violaine*. Grenoble: Publication de l'Université des langues et lettres de Grenoble, 1979.

LIoure, MICHEL. *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*. Paris: Armand Colin, 1971.

LIoure, MICHEL. *Tête d'Or de Paul Claudel, introduction, inédits, variantes et notes*. Paris: Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Centre de recherches Jacques-Petit (littérature française des XIXe et XXe siècles), vol. 39, 1984.

MADAULE, JACQUES. *Claudel Dramaturge*. Paris: L'Arche, 1981. [1956].

MALICET, MICHEL. *Mythes claudéliens*. Paris: Lettres Modernes, 1985.

TISSIER, ALAIN. *Tête d'Or de Paul Claudel, étude analytique et dramaturgique*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1968.

VACHON, ANDRÉ. *Le temps et l'Espace dans l'œuvre de Paul Claudel. Expérience chrétienne et imagination poétique*. Paris: Seuil, Pierres vives, 1965.

▪ *Maurice Maeterlinck*

« Maurice Maeterlinck ». *Europe*. Juillet-août 1962, n° 399-400.

BODART, ROGER. *Maurice Maeterlinck*. Paris: Seghers, Poètes d'aujourd'hui, 1962.

COMPÈRE, GASTON. *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. Bruxelles: Palais des académies, 1955.

COMPÈRE, GASTON. *Maurice Maeterlinck*. Paris: La Manufacture, 1990.

GORCEIX, PAUL. *Maurice Maeterlinck, le symbolisme de la différence*. Paris: Éditions inter-universitaires, 1997.

GORCEIX, PAUL. « De *La Princesse Maleine* à *La Princesse Isabelle*, essai sur le théâtre de Maeterlinck ». In: *Œuvres II, Théâtre I*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. P. 3-76.

GORCEIX, PAUL. « Introduction sur le théâtre ». In: *Œuvres I, Le réveil de l'âme, poésie et essais*. Paul Gorceix (éd.). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. P. 437-450.

POSTIC, MARCEL. *Maeterlinck et le symbolisme*. Jacques-Henry Bornecque (éd.). Paris: Nizet, 1970.

RYKNER, ARNAUD. « Vers un autre théâtre ». In: *L'Envers du théâtre (dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck)*. Paris: Corti, 1996. P. 253-329.

RYKNER, ARNAUD. *Maurice Maeterlinck*. Paris: PUF, 1998.

TERRASSON, RENÉ. *Pelléas et Mélisande ou l'initiation*. Paris: EDIMAF, 1982.

- *Joséphin Péladan*

BEAUFILS, CHRISTOPHE. *Joséphin Péladan, (1858-1918), Essai sur une maladie du lyrisme*. Grenoble: Édition Jérôme Billon, 1993.

DOYON, RENÉ-LOUIS. *La Douleureuse Aventure de Péladan*. Paris: La Connaissance, 1946.

- *Retté*

De l'Anarchie intérieure à l'Union mystique, quelques témoignages sur Adolphe Retté. Paris: Librairie Messin, 1957.

CORNELL, WILLIAM KENNETH. *Adolphe Retté, 1863-1930*. New Haven: New Haven Yale University Press, Yale Romanic studies XX, 1942.

SMET, ROBERT DE. *La Vie populaire d'Adolphe Retté, des ténèbres à la lumière*. Paris: A. Messein éditeur, 1937.

- *Saint-Pol-Roux*

BRIANT, THÉOPHILE. *Saint-Pol-Roux*. Jacques Goorma et Alistair Whyte (éd.). Paris: Seghers, 1989. 4ème édition revue et augmentée. [1953].

- *Édouard Schuré*

MERCIER, ALAIN. *Édouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe*. Paris: Champion, 1980. Thèse présentée à l'Université de Paris X, le 20 février 1971.

ROUX, ALPHONSE et VEYSSIÉ, ROBERT. *Édouard Schuré, son œuvre et sa pensée*. Paris: Perrin et Cie, 1914. Étude précédée de la "confession philosophique".

- *Villiers de l'Isle-Adam*

« Villiers de l'Isle-Adam et le théâtre de l'âme ». *A Rebours*. Numéro spécial 45-46, 1988.

BÜRGISSER, PIERRE. *La Double Illusion de l'or et de l'amour chez Villiers de l'Isle-Adam*. Berne: Lang, 1969.

DECOTTIGNIES, JEAN. *Villiers le taciturne*. Lille: PUL, 1983.

- GOURÉVITCH, JEAN-PAUL. *Villiers de l'Isle-Adam ou l'univers de la transgression*. Paris: Seghers, Écrivains d'hier et d'aujourd'hui, 1971.
- JOLLY, GENEVIÈVE. *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*. Paris: L'Harmattan, Univers théâtral, 2002.
- NÉRY, ALAIN. *Les Idées politiques et sociales de Villiers de l'Isle-Adam*. Lille: Atelier de reproduction des thèses, 1981. Thèse présentée à l'Université de Paris IV, le 20 mai 1978.
- RAITT, ALAN W. *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*. Paris: Corti, 1986. [1965].
- RAITT, ALAN W. *Villiers de l'Isle-Adam, exorciste du réel*. Paris: Corti, 1987.
- SIMON, SYLVAIN. *Le Chrétien malgré lui (ou la religion de Villiers de l'Isle-Adam)*. Paris: Larousse, Jeunes talents, 1995.
- VIBERT, BERTRAND. *Villiers l'inquisiteur*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995.

4. Contexte social, historique et politique

Articles et communications

- AUBÉRY, PIERRE. « L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme ». *Le Mouvement social*. Octobre-décembre 1969, n° 69. P. 21-34.
- BIANCO, RENÉ. « Écrivains et littérateurs dans la presse anarchiste de langue française ». In: *Littérature et anarchie*. Alain Pessin et Patrice Terrone (éd.). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998. P. 139-153.
- BOSSÉNO, C.M et TARTAKOWSKY, D. « Présentation ». *Sociétés et représentations*. Octobre 2001, n° 12. Dramaturgie du Politique, CREDHESS. P. 5-14.
- BRONNER, GÉRALD. « Anarchie et littérature utopique: deux logiques opposées? ». In: *Littérature et anarchie*. Alain Pessin et Patrice Terrone (éd.). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998. P. 83-94.
- CARBONNEL, MARIE. « Camille Mauclair ou la vigilance critique ». *Romantisme*. n° 121, 3ème trimestre 2003. P. 81-91.
- CITTI, PIERRE. « L'Affaire en littérature: le système de l'imagination littéraire des années 1890 ». In: *L'Affaire de A à Z*. Michel Drouin (éd.). Paris: Flammarion, 1994.
- EISENZWEIG, URI. « Le capitaine et la femme de chambre: l'affaire Dreyfus et la crise de la vérité narrative ». *Romantisme*. 2ème trimestre 1994, n° 84. P. 79-92.
- EISENZWEIG, URI. « Dreyfus ou la fin de l'anarchisme ». *Romantisme*. 1er trimestre 1995, n° 87. *Fins de siècle*. P. 75-86.
- OFFERLÉ, MICHEL. « Les figures du vote, pour une iconographie du suffrage universel ». *Sociétés et représentations*. Octobre 2001, n° 12. *Dramaturgie du politique*, CREDHESS. P. 109-130.
- ORIOU, PHILIPPE. « Ravachol, saint et martyr ». In: *Littérature et anarchie*. Alain Pessin et Patrice Terrone (éd.). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998. P. 125-138.

Ouvrages

▪ Histoire politique

L'Affaire Dreyfus et le tournant du siècle, 1894-1910. Laurent Gervereau et Christophe Prochasson (éd.). Paris: Musée d'histoire contemporaine, 1994.

Les Usages politiques des fêtes aux XIXe-XXe siècles. Alain Corbin, Noëlle Gérôme et Danielle Tartakowsky (éd.). Paris: 1994. Actes du colloque organisé les 22 et 23 novembre 1990.

« Le peuple ». In: *Lieux de Mémoire.* Pierre Nora (éd.). Paris: Gallimard, Quarto, 1997.

AGULHON, MAURICE. *Marianne au combat, l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880.* Paris: Flammarion, 1979.

AGULHON, MAURICE. *Marianne au Pouvoir, l'imagerie de la symbolique républicaines de 1880 à 1914.* Paris: Flammarion, 1989.

AGULHON, MAURICE. *La République, 1880-1932.* Paris: Hachette, Histoire de France, 1990. Tome I.

CHARLE, CHRISTOPHE. *Histoire sociale de la France au XIXe.* Paris: Seuil, Points histoire, 1991.

GAUCHET, MARCEL. *Le Désenchantement du monde, une histoire politique de la religion.* Paris: Gallimard, NRF, 1985.

IHL, OLIVIER. *La Fête républicaine.* Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque histoire des idées, 1996.

LALOUETTE, JACQUELINE. *La République anticléricale, 19e-20e.* Paris: Seuil, L'univers historique, 2002.

MAITRON, JEAN. *Le Mouvement anarchiste en France. Des origines à 1914.* Paris: Gallimard, Tell, Tome 1, 1975.

MAYEUR, JEAN-MARIE. *Les Débuts de la IIIe République (1871-1898).* Paris: Seuil, Nouvelle histoire de la France contemporaine, Points histoire, tome 10, 1973.

ORY, PASCAL. *L'Anarchisme de droite.* Paris: Grasset, 1985.

OZOUF, MONA. *L'École, l'Église et la République, 1871-1914.* Paris: Armand Colin, Les faits, la presse, l'opinion, 1963.

OZOUF, MONA. *L'Homme régénéré (essais sur la Révolution française).* Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque des histoires, 1989.

PESSIN, ALAIN. *Le Mythe du peuple et la société française du XIXe siècle.* Paris: PUF, Sociologie d'aujourd'hui, 1992.

PROCHASSON, CHRISTOPHE. *Les Années électriques, 1880-1910.* Paris: Éditions La Découverte, 1991.

REBÉRIOUX, MADELEINE. *La République radicale (1898-1914).* Paris: Seuil, Nouvelle histoire de la France contemporaine, Points histoire, tome 11, 1975.

ROSANVALLON, PIERRE. *Le Sacre du citoyen (histoire du suffrage universel).* Paris: Gallimard, NRF, 1992.

ROSANVALLON, PIERRE. *Le Peuple introuvable (histoire de la représentation démocratique en France).* Paris: Gallimard, NRF, 1998.

- STERNHELL, ZEEV. *La Droite révolutionnaire, 1885-1914, les origines françaises du fascisme*. Paris: Seuil, 1978.
- WINOCK, MICHEL. *L'Affaire Dreyfus*. Paris: Seuil, 1998.
- WINOCK, MICHEL. *La France politique, XIXe-XXe*. Paris: Seuil, Points histoire, 1999.

- *Histoire culturelle*

- Les Écrivains et l'affaire Dreyfus*. Géraldi Leroy (éd.). Orléans: 1983. Actes du colloque organisé par l'Université d'Orléans et le Centre Péguy les 29-30 et 31 octobre 1981.
- Littérature et anarchie*. Alain Pessin et Patrice Terrone (éd.). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, collection "Essais de littérature", 1998.
- ARON, PAUL. *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913)*. Bruxelles: Labor, Archives du futur, 1985.
- CHARLE, CHRISTOPHE. *Naissance des "intellectuels", 1880-1900*. Paris: Éditions de Minuit, 1990.
- CHARLE, CHRISTOPHE. *Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle, essai d'histoire comparée*. Paris: Seuil, L'univers historique, 1996.
- CRUBELLIER, MAURICE. *Histoire culturelle de la France, XIXe - XXe*. Paris: Armand Colin, 1974.
- DELHORBE, CÉCILE. *L'Affaire Dreyfus et les écrivains Français*. Paris: Éditions Victor Attinger, 1932.
- GRONDEUX, JÉRÔME. *La Religion des intellectuels français au XIXe siècle, essai sur les origines de la modernité religieuse*. Toulouse: Privat, 2002.
- ORY, PASCAL et SIRINELLI, JEAN-FRANÇOIS. *Les Intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1986.
- PESSIN, ALAIN. *La Rêverie anarchiste*. Paris: Librairie des Méridiens, 1982.
- PROCHASSON, CHRISTOPHE. *Paris 1900, Essai d'histoire culturelle*. Paris: Calmann-Lévy, 1999.
- WINOCK, MICHEL. *Les Voix de la liberté: les écrivains engagés au XIXe siècle*. Paris: Seuil, 2002.

5. Outils critiques

Sur l'utopie

- « De l'utopie à l'uchronie, formes, significations, fonctions ». Heinrich Hudde et Peter Kuon (dir.). *Études littéraires françaises*. 1986, n° 42. Actes du colloque d'Erlangen, 16-18 novembre 1986.
- ANTONY, MICHEL. *Ressources sur l'utopie, sur les utopies libertaires et les utopies anarchistes* [en ligne]. Dernière mise à jour, 13 juin 2006. [consultation du 15 mars 2006]. http://artic.ac-besancon.fr/histoire_geographie/new_look/Ress_thematiq/thematic/utopies.htm.
- CIORANESCU, ALEXANDRE. *L'Avenir du passé, utopie et littérature*. Paris: Gallimard, NRF,

1972.

- DUVIGNAUD, JEAN. *Lieux et non lieux*. Paris: Galilée, L'Espace critique, 1977.
- MARIN, LOUIS. *Utopiques: jeux d'espaces*. Paris: Minuit, Critique, 1973.
- RICŒUR, PAUL. *L'Idéologie et l'Utopie*. Paris: Seuil, La couleur des idées, 1997.
- TROUSSON, RAYMOND. *Voyages au pays de nulle part, histoire littéraire de la pensée utopique*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999. [3ème édition revue et augmentée].
- WUNENBURGER, JEAN-JACQUES. *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire*. Paris: Jean-Pierre Delarge, Encyclopédie universitaire, 1979.

Sur le politique

- Sur l'Individualisme, théories et méthodes*. Pierre Birnbaum et Jean Leca (éd.). Paris: Presse de la fondation nationale des sciences politiques, 1986.
- PLATON. *La République*. Paris: Garnier Flammarion, 1966.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Du Contrat social*. Paris: Garnier Flammarion, 2001.

Sur le mythe

- DURAND, GEORGE. *Figures mythiques et Visages de l'œuvre*. Paris: L'île Verte - Berg international, 1979.
- TROUSSON, RAYMOND. *Le Mythe de Prométhée dans la littérature européenne*. Genève: Droz, 2001.
- VERNANT, JEAN-PIERRE. *Mythes et pensées chez les Grecs (Étude de psychologie historique)*. Paris: La découverte / Poche, Sciences humaines et sociales, 1996.
- VERNANT, JEAN-PIERRE, VIDAL-NAQUET, PIERRE. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Livre de Poche, La découverte, 2001. [1972].

Anthropologie et structures de l'imaginaire

- BACHELARD, GASTON. *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Livre de Poche, Biblio essais, 1942.
- BACHELARD, GASTON. *La Psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, collection "Folio essais", 1949.
- BACHELARD, GASTON. *Poétique de l'espace*. Paris: PUF, collection "Bibliothèque de philosophie contemporaine", 1967.
- BOUTANG, PIERRE. *Ontologie du secret*. Paris: PUF, Quadrige, 1988. [1973].
- ÉLIADE, MIRCEA. *Initiation, Rites, Sociétés secrètes*. Paris: Gallimard, Folio essais, 1959.

ÉLIADE, MIRCEA. *Occultisme, Sorcellerie et Modes culturelles*. Paris: Gallimard, collection "Essais", 1978.

GUÉNON, RENÉ. *Aperçus sur l'initiation*. Paris: Éditions traditionnelles, 1980.

INDEX

L'hétérogénéité de l'index des noms reflète les différentes perspectives dans lesquelles nous avons tenté d'étudier le mouvement symboliste au théâtre. Cet index répertorie tous les noms d'auteurs affiliés au mouvement symboliste, mais également les noms de critiques, essayistes dramaturges, écrivains du tournant du siècle qui ont pensé ou critiqué ce théâtre. Il recense également les noms de philosophes, dramaturges, essayistes ou écrivains antérieurs au XIX^e siècle ayant servi à mettre en perspective le mouvement symboliste et à nourrir sa réflexion théâtrale. Il indique également les noms des personnages historiques de l'ensemble du XIX^e siècle cités dans notre étude.

ADAM, Paul : 83 / 117 / 167
 ANNUNZIO, Gabriel (d') : 636
 ANTOINE, André : 30 / 445 / 449 / 454 / 625
 ARISTOTE : 55 / 228 / 658
 AUGIER, Émile : 631 / 688
 AXA, Zo (d') : 86 / 238

 BAJU, Anatole : 153 / 159-161
 BALZAC, Honoré (de) : 89 / 146
 BANVILLE, Théodore (de) : 452
 BARBEY D'AURÉVILLY, Jules : 452
 BARRES, Maurice : 38 / 40 / 47 / 62 / 63 / 163
 / 226
 BAUDELAIRE, Charles : 27 / 146 / 173 / 308-
 309
 BAZELET, Camille : 639 /
BEAUBOURG, Maurice : 12 / 13 / 140 / **155-**
 156 / 494 / 624
 BEAUMARCHAIS : 314 /
 BENOIST, Charles : 83-84 / 259 /
 BERENGER, Henri : 68 / 164 / 180 / 274 / 277
 / 286 / 287 / 294 / 636
 BERRET, Paul : 208
 BJÖRNSSON, Bjornstjerne : 123 / 170
 BLAVATSKY, Helena Petrovna : 186
 BLOY, Léon : 153
 BLUM, Léon : 77-78
BOIS, Jules : 12 / 17 / 18 / 46 / 112 / 132 /
 140 / **174-178** / 181 / 182-183 / 198-199 /
 207 / 222 / 225-227 / 228 / 260 / 266 / 314
 / 357 / 470 / 483 / 506 / 510 / 512 / 514 /
 515 / **521-528** / 529 / 537 / 539 / 543 / 562
 / 585 / 588 / 590 / 598-599 / 624 / 637 /
 686
 BONALD, Louis (de) : 47
 BONAPARTE, Louis-Napoléon : 44 / 95 / 96 /
 337 / 472 / 566
 BOUCHOR, Maurice : 209
 BOUHELIER, Saint-George (de) : 468
 BOULANGER, George (Général) : 36 / 40 / 46
 / 52 / 73 / 82 / 84 / 86 / 95 / 98 / 123 / 203
 / 231 / 336-337
 BRUNETIERE, Ferdinand : 62-63 / 203-204
 BURNES-JONES, Edward : 675
 BYRON : 130

 CALDERON DE LA BARCA, Pedro : 355 / 413 /
 514 / 521 / 522 / 530 / 556
 CHARBONNEL, Victor : 204
 CHARCOT, Jean-Marie : 505
 CARNOT, Sadi : 85
 CASERIO : 85
 CHATEAUBRIAND, François-René : 298
CLAUDEL, Paul : 13 / 16 / 20 / 45 / **57-58** /
 63 / 64 / 66 / 68 / 69 / 71-72 / 73 / 76-77 /
 78 / 80-81 / 87 / **89-90** / 94-95 / 96 / 97 /
 102-104 / 111-112 / 117 / 132 / 143 / 147 /
 169 / **178-179** / 191 / 192 / 199 / 201 / 207
 / 214 / 215 / **216-218** / 241 / **256-257** /
 270-271 / 281 / 316 / 323 / **334-406** / 408 /
 409 / 410 / 411 / 413 / 425 / 427 / 428 /
 435 / 438 / 444 / 470 / 475 / 476 / 491 /
 500 / 501 / 510 / 511 / 572 / 573 / 575 /
 590 / 601 / 629 / 647 / **660-663** / 677 / 692
 CLEMENCEAU, George : 327 / 472 /
 CLERGET, François : 44 / 146
 COLANI, M.-T. : 54
 COLLIERE, Marcel : 600

COMBE, Émile : 203
 COMTE, Auguste : 187 / 205
 CONSTANT, Benjamin : 449-450
 COOLUS, Romain : 148
 CORNEILLE, Pierre : 460
 COULON, François : 12
 CRAIG, Edward Gordon : 587
 CROS, Antoine : 265 / 510
 CUREL, François (de) : 305 / 636

 DARMONT, Albert : 654
 DARZENS, Rodolphe : 209
 DEBUSSY, Claude : 671 / 673
 DELVILLE, Jean : 73 / 179
 DEROULEDE, Paul : 37 / 248

 DESJARDINS, Paul : 85
 DIAMANDY, George : 127
 DIDEROT, Denis : 210 / 655-656
 DREYFUS, Alfred (Capitaine) : 15 / 16 / 40 /
 48 / 56 / 61 / 62-65 / 72-73 / 87 / 120 / 136
 / 203 / 231 / 234 / 248
 DRUMONT : 38 / 40
DUJARDIN, Édouard : 12 / 18 / 22-23 / 129 /
 132 / 166-167 / 173 / 207 / 208 / 210 / 231
 / 244-245 / 392 / 485-486 / 504 / 506 / 510
 / 512 / 514 / 515 / **529-543** / 561 / 562 /
 585 / 588 / 590 / 602 / 624 / 625 / **629-630**
 / 632 / 634 / 647-648 / 657-658 / 660 /
663-666 / 670-671 / 675 / 686
 DUMAS, Alexandre (fils) : 688
 DURKHEIM, Émile : 63
 ENGELS, Friedrich : 99
 ESCHYLE: 220 / 245 / 265 / 277 / 278 / 336 /
 399-400 / 408 / 420 / 652 / 653 / 660 / 661
 EURIPIDE : 534

 FARGUEIL, Anaïs : 452
 FAURE, Gabriel : 675
 FENEON, Félix : 124
 FERRY, Jules : 36 / 45 / 84 / 86 / 190 / 204 /
 237 / 247 / 472
 FLAUBERT, Gustave : 27 / 130
 FORT, Paul : 64 / 467 / 628
 FOUILLE, Alfred : 45
 FOURIER, Joseph : 237
 FREUD, Sigmund : 546 / 572
 FREYCINET, Charles (de) : 100

 GACHONS, Jacques (des) : 633-634
 GAMBETTA, Léon : 88 / 100 / 190
 GHEON, André : 639
 GIDE, André : 639-641
 GERMAIN, Alphonse : 157
 GOLBERG, Mécislas : 128
GOURMONT, Remy (de) : 8-9 / 12 / 26 / 40 /
 64 / 93-94 / **96-97** / **100-101** / 131 / 133-
 135 / 138-139 / 142 / 165-166 / 195 / 200 /
 238-239 / 250-252 / 266 / 319 / 334 / 376 /
 443 / 445 / 453 / 487 / 624 / 643 / 672 /
 683
 GRANDMOUGIN, Charles : 209
 GRAVES, Jean : 85
 GREVY, Jules : 83
 GUAÏTA, Stanislas (de) : 186 / 425
 GUESDES, Jules: 84
 GUIZOT, François : 234

HARAUCOURT, Edmond : 209
 HAUPTMANN, Gerhart : 305 / 636
 HEGEL : 372
 HENRIET, Frédéric : 632 / 639
HEROLD, André-Ferdinand : 12 / 64 / 86 /
 132 / 138 / 207 / **211-214** / 218 / 220-221 /
 249 / 265 / 358 / 409 / **417-419** / 420 / 421
 / 660 / 671
 HOBBS : 49
 HOMÈRE : 336
 HUGO, Victor : 27 / 93 / 120 / 130 / 483 / 641
 HURET, Jules : 26 / 100 / 137 / 408 / 473 /
 475 / 487 / 545 / 649 / 653

 IBSEN, Henrik: 55-56 / 57 / 61 / 86 / 97 / 123
 / 170 / 175 / 276 / 287 / 303 / 305 / 324 /
325-327 / 331 / 397 / 447 / 499 / 636

 JARRY, Alfred : 15 / 173
 JAURES, Jean : 84 / 293 / 327
 JEAN DE LA CROIX : 363

 KAHN, Gustave : 32 / 64 / 158
 KANT, Emmanuel : 698
 KROPOKTINE : 124

 LABICHE, Eugène : 631
 LAFORGUE, Jules : 251
 LAMARTINE, Alphonse (de) : 130
 LAROCHELLE : 457 / 625
 LAUJOL, Henry : 149
 LAVISSE, Ernest : 293
 LAVIGERIE, (Cardinal) : 36 / 203

 LAZARE, Bernard : 62 / 129-133
 LE BON, Gustave : 39 / 40 / 52 / 57 / 66-67 /
 75-76 / 345 / 505
 LE BRAZ, Anatole : 305 / 636
 LECONTE DE L'ISLE : 229
 LE GOFFIC, Charles : 305 / 636
 LEPINE (préfet de police) : 170
 LINERT, Auguste : 127
 LITRE, Émile : 51
 LORRAIN, Jean : 12 / 132 / 220-221 / 265 /
 409 / **417-419** / 420 / 421 / 660 / 671
 LOUIS II de Bavière : 251
 LOUIS-PHILIPPE : 293
 LOURMEL, Louis : 97
 LUGNE-POE, Aurélien : 13 / 15 / 64 / 65 /
 123-124 / 155 / 326 / 327 / 449 / 454 / 467
 / 627-628

 MAC MAHON, Edmé (de) : 36 / 190
MAETERLINCK, Maurice : 14 / 64 / 94 / 108
 / 132 / 139-140 / 207 / 306 / 475 / 483 /
 486 / 506 / 510 / 512 / 513 / 544 / 554 /
 560 / **563-588** / 592 / 593 / 597 / **602-621** /
 624 / 625 / 626 / 628 / 636 / 637 / 643 /
 656 / 672 / 675 / 690 / 692 / 693 / 694
 MAISTRE, Joseph (de) : 47
 MALLARME, Stéphane : 33 / 65 / 80 / 94 / 129
 / 144 / 145 / 174 / 179 / 180 / 181-182 /
 217 / 234 / 238 / **239-241** / 243-244 / 245 /
 254-255 / 309 / 338 / 441 / 442 / 444 / 451
 / 456 / 502 / 543 / 581 / 625 / 626 / 631 /
 637-638 / 648 / 652 / 667-668 / 670 / 694
 MALPI, Philippe : 208
 MALQUIN, Ludovic : 85

MARX, Karl : 84 / 99

MAUCLAIR, Camille : 7 / 9 / 24 / 26 / 35 / 64 /
69 / 86 / 124 / 128 / 135 / 139-140 / 147 /
150-151 / 157 / 263 / 267 / 503 / 560 / 608
/ 631 / 648 / 656 / 681 / **682-699**

MAURRAS, Charles : 47 / 64

MAZEL, Henry (alias Saint-Antoine) : 15 / 85
/ 95 / 128-129 / 187

MENDES, Catulle : 294 / 452 / 670

MERRIL, Stuart : 165

MEYERHOLD, Vsevolod : 331 / 499

MICHELET, Jules : 117 / 293 / 636 / 642 /
646-647

MILLERAND, Alexandre : 84

MILLET, Stanislas : 265

MIRABEAU : 284

MIRBEAU, Octave : 250 / 251 / 472 / 631

MOUNET-SULLY : 653 / 654

MOREAS, Jean : 29 / 160

MORICE, Charles : 44 / 146 / 154 / 246 / 504
/ 645-647 / 650

MULHFELD, Lucien : 171

MUSEUX, R. : 84

MUSSET, Alfred (de) : 130 / 443 / 449

NIETZSCHE, Friedrich : 64 / 85 / 131 / 175 /
229 / 264 / 287 / 302-303 / 312 / 347-348 /
355-356 / 474 / 504-506 / 515 / 519 / 534 /
588 / 591 / 659 / 689

NOVALIS : 564

PAPUS : 186

PELADAN, Joséphin : 12 / 16 / 22 / 25 / 37 /
50 / 55-56 / 57 / 61 / 65 / 69-71 / 73 / 74-
75 / 76 / 87 / 117 / 132 / 167-168 / 173 /
181 / **183-184** / 192 / 206 / 210-211 / 218 /
219-220 / 223 / 225 / 228 / 241-242 / 252-
253 / 265 / 270-271 / 306 / **408-417** / **419-
431** / 432 / 434 / **435-438** / 440 / 441 / 470
/ 472 / 474 / 478 / 491 / 500 / 501 / 534 /
597 / 624 / 625 / 627 / 631 / 634 / 636 /
642-643 / 649 / 653-655 / 656 / 657 / 657 /
660 / 671 / 676 / 683 / 684 / 694

PELLETAN, Camille : 452

PELLOUTIER, Fernand : 124

PICARD, Edmond : 550 / 578

PLATON : 49 / 55 / 314 / 523 / 525 / 526 / 531
/ 553 / 657 / 658

POLTI, George : 13 / 64 / **214-216** / 218 /
409 / **431-435** / 538 / 539 / 590

POREL, Paul : 631

PORTAL, Émile : 151-152

POTTECHER, Maurice : 30 / 305 / 636

POUGET, Émile : 78

PRESSENSE, M.-E. (de) : 54

PROUDHON, Pierre-Joseph : 58-59 / 78

PUVIS DE CHAVANNE : 675

PYTHAGORE : 523

QUILLARD, Pierre : 12 / 64 / 86 / 132 / 135-
136 / 138 / 142 / 472 / 524 / 592 / 593 /
597-602 / 624 / 637

QUINET, Edgar : 289

RACHILDE : 139 / 165-166 / **546-547**

RANDAL, Théodore : 85

RAVACHOL : 78 / 83 / 85 / 122

RAYNAUD, Ernest, 120 / 123 / 141 / 170

REGNIER, Henry (de) : 467 / 624
 RENAN, Ernest : 47 / 51 / 67 / 226 / 229
 RENART, Jules : 326
RETTE, Adolphe : 9 / 12 / 18 / 27 / 31 / 49 /
 54 / 64 / 74 / 78 / 79 / 82 / 83 / 85 / 86 / 98
 / 113-114 / 121 / 132 / 137 / 139 / 149-150
 / 154 / 162 / 166-167 / 169 / 174 / 191 /
 192 / 193-194 / 199 / 201 / 207 / 270 /
 274-275 / 295 / **307-324** / 331 / 334 / 340 /
 356 / 378 / 483 / 499 / 500 / 505-506 / 533
 / 534 / 591 / **593-595** / 596 / 597 / 598 /
 688 / 692
 RIMBAUD, Arthur : 497 / 511
 ROBESPIERRE : 109
 ROINART, Louis-Napoléon : 86 / 631-632 /
 642 / 675
 ROLLAND, Romain : 30 / 699
 ROSSETTI, Dante Gabriel : 675
 ROSTAND, Edmond : 209
 ROUCHE, Jacques : 469
 ROUSSEAU, Jean-Jacques : 50 / 59-60 / 78-79
 / 99 / 237
 SAINT-AUBAN, Émile (de) : 29-30
 SAINT-JACQUES, Louis (de) : 307 / 315 / 317
SAINT-POL-ROUX : 12 / 13 / 31 / 64 / 69 / 74
 / 75 / 85 / 94 / **104-108** / 112 / 113 / 115-
 117 / 132 / 135-136 / 164 / 169 / 196 /
 207-208 / 241 / 249-250 / 251 / 258 / 259 /
 271 / 274 / 308 / 310 / 314 / 323 / 349 /
 440-442 / **468-498** / 500 / 501 / 506 / 510 /
 512 / 537 / **543-562** / 565 / 567 / 569 / 572
 / 576 / 585 / 586 / 588 / 608 / 627 / 631 /
 637 / 648-649 / 652 / 653 / 656 / 671 /
673-675 / 676-677 / 685 / 686 / 688 / 692
 SAINT-SIMON : 235 / 237
 SHAKESPEARE, William : 93 / 302 / 336 / 471
 / 566 / 585 / 645
 SALLE, Gabriel (de) : 126-127
 SARCEY, Francisque : 123 / 149 / 452 / 454
 SCHILLER, Johan Friedrich (von) : 659
 SCHLEGEL, Friedrich : 659
SCHURÉ, Édouard : 12 / 16 / 17 / 52-53 / 57
 / 60-61 / 65 / 68 / 69 / 73 / 76 / 79 / 80-81
 / 85 / 87 / 95 / 132 / 148-149 / 169-170 /
 179 / 181 / 191 / 192-193 / 196-198 / 207 /
 221 / 222 / 225 / 227-229 / 242-243 / 244 /
 253-254 / 255 / 270 / 274 / **277-307** / 324 /
 330 / 331 / 334 / 343 / 368 / 392 / 410 /
 413 / 416 / 419 / 425 / 435 / 443 / 457 /
 470 / 483 / 484 / 499 / 500 / 504 / 505 /
 510 / 512 / 514 / **515-521** / 525 / 526 / 527
 / 537 / 539 / 543 / 562 / 572 / 577 / 578 /
 585 / 588 / 590 / 600 / 627 / 634-636 /
 649-651 / 652-653 / 655 / 658 / 668-670 /
 671 / 676 / 686 / 691
 SERUSIER, Paul : 599
 SHELLEY, Percy : 130
 SIGNORET, Henri : 209
 SIVERS, Marie (von) : 516
 SOCRATE : 148
 SOPHOCLE : 652 / 653
 SOREL, Albert : 40
 STEINER, Rudolf : 277 / 516 / 636
 STENDHAL : 89
 STRINBERG, August : 308
 STIRNER, Max : 131

595-596 / 597 / 599 / 625 / 636 / 637 / 671
 / 685 / 692
 TAILHADE, Laurent : 97 / 170
 TAINE, Hippolyte : 47 / 51 / 163
 THEBAULT, Eugène : 163
 THIERS, Adolphe : 293 / 336 / 472
 TILLET, Jean (du) : 634
 TOLSTOÏ, Léon : 305 / 636
 TRARIEUX, Gabriel : 12 / 167 / 209 / 306 /
 636
 VACHER DE LAPOUGE, George : 40
 VAILLANT, Auguste : 85
 VALIN, Pierre : 510 / 597 / 657
 VALLETTE, Alfred : 538 / 597-598 / 600-601
 VAREILLES, Pierre: 161
 VEIDAUX, Alphonse : 233
VERHAEREN, Émile : 14 / 31 / 64 / 74 / 83 /
 85 / 104 / **108-111** / 112 / 113 / 114-115 /
 139 / 168 / 169 / 270 / 276 / 323 / 324 /
327-332 / 390 / 391 / 499 / 643-644 / 651 /
 688
 VIELE-GRIFFIN, Francis : 12 / 86 / 132 / 140-
 141 / 142
 VIGNY, Alfred : 130
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste : 13-14
 / 18 / 25 / 46 / 50-51 / 54-55 / 59-60 / 69 /
 70 / 83 / **87-89** / **91-93** / 94 / 101-102 /
 115 / 116 / 132 / 144 / 149 / 173 / 176 /
 192 / 194 / 196 / 197 / 198 / 199 / **200-201**
 / 206 / 209-210 / 221-222 / 242 / 250 / 251
 / 271 / 284 / 292 / 300 / 301 / 306 / 313 /
 380 / 440-442 / **443-472** / 477 / 478 / 480 /
 487 / 491 / 498 / 500 / 501 / 511 / 536 /
 548 / 572 / 580 / 581 / 591 / 593 / 594 /

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS..... 3

SOMMAIRE 5

INTRODUCTION : CHAMPS DE BATAILLE 7

1. Jeux de mots : l'impossible définition.....	8
2. Jeux utopiques	16
3. Jeux de perspectives : « Le vain problème de l'art pour l'art, qui n'est qu'un malentendu »	24
4. Jeux de société : l'art social.....	28
5. Jeux de pistes	33

1^{ERE} PARTIE : ENTRE IDÉOLOGIE ET UTOPIE 35

INTRODUCTION 36

CHAPITRE I : DECEPTION ET CONTESTATION 43

INTRODUCTION : UN PEU D'HISTOIRE 44

A. « "LA FEMME SANS TETE", QUI A NOM REPUBLIQUE » 49

1. L'égalité comme facteur de décadence sociale 49

2. Le poids de la majorité et de l'État..... 56

3. L'idéologie de la hiérarchie naturelle..... 66

B. LA CRITIQUE DE LA DEMOCRATIE..... 72

1. « Le peuple introuvable » 73

2. Impuissance du nombre et vacance du pouvoir..... 82

3. De la royauté absente à l'homme providentiel 91

C. LE LIBERALISME EN PROCES..... 99

1. Le déni du Pauvre 99

2. Iniquité et injustice sociale : du constat à la réponse socialiste..... 102

3. Du contemporain au mythe de la dissonance 111

CHAPITRE II : L'ARTISTE DANS LA CITE : DE LA MARGINALITE AU SACERDOCE 119

INTRODUCTION 120

A. LE DETONATEUR ARTISTIQUE 122

1. « La collusion des compagnons et des esthètes »	123
2. « L'anarchie par la littérature »	133
B. LA SOCIETE EN QUESTION : PLACE DE L'ARTISTE ET THEATRE SOCIAL	146
1. Antinomie art / démocratie	146
2. La question du théâtre social	158
C. PRENDRE LA PAROLE : L'ARTISTE GUIDE	170
1. L'excentricité critique.....	171
2. Prendre la parole.....	174
3. L'artiste prêtre	180
CHAPITRE III : LA RENCONTRE DES JULES ET DES MAGES	185
INTRODUCTION	186
A. L'ANTICLERICALISME SYMBOLISTE	190
1. Deux définitions pour un combat	190
2. Oppression et escroquerie.....	192
3. La contrition des corps et des esprits.....	195
4. Un relativisme délétère	199
B. LE SENTIMENT RELIGIEUX : DE LA MORALITE A L'INITIATION	202
1. Réveil religieux	204
2. Le néo-catholicisme au théâtre	208
3. Education et initiation.....	222
C. LA RELIGION DE L'ART.....	230
1. La fête	232
2. Culte de la patrie et âme nationale	246
CONCLUSION : L'INDIVIDUALISME COMME SYMPTOME : L'IMPOSSIBLE REPRESENTATION DE LA SOCIETE	258

2^{EME} PARTIE : MYTHE, HISTOIRE ET UTOPIE : FICTIONS

RÉVOLUTIONNAIRES..... 263

INTRODUCTION : LE MODELE PROMETHEEN	264
1. Le retour de Prométhée.....	264
2. Mythe, histoire et utopie.....	267
CHAPITRE I : DU MYTHE REVOLUTIONNAIRE AU THEATRE DE LA REVOLUTION	273
ANTICIPATION ET RETROSPECTION	274
A. MYTHE ET LEGENDE : LES SECRETS DE L'HISTOIRE REVOLUTIONNAIRE.....	277

1. Fusion pour une révolution.....	277
2. Individu et collectif.....	286
3. Dialectique du mythe et de l'histoire.....	293
4. Le « Théâtre de l'Âme » ou la révolution théâtrale dans la continuité	302
B. LA REVOLUTION ANARCHISTE DE JACQUES SIMPLE	307
1. « Promenades subversives »	308
2. L'épopée de « l'homme qui marche »	317
C. VERS UN THEATRE REVOLUTIONNAIRE	324
1. <i>Un Ennemi du peuple</i> à l'Œuvre ou le théâtre orateur	325
2. Le « personnage multiple » de Verhaeren	327
CHAPITRE II : DU POLITIQUE AU LITURGIQUE : LA REVOLUTION RELIGIEUSE DE	
CLAUDEL	333
INTRODUCTION	334
A. LE PIETINEMENT DE L'HISTOIRE.....	336
1. De l'apathie à l'énergie du désir.....	338
2. Prométhée déchaîné.....	344
3. « Le drame de l'insoumission au temps »	348
B. LA SOIF DE VIOLAINE.....	354
1. Le renoncement à la terre	356
2. De la volonté à l'élection.....	359
3. L'eau et la soif.....	362
4. Les utopies architecturales.....	366
C. LE « DRAME UTOPIQUE »	370
1. Les figures prométhéennes	371
2. L'utopie urbaine	377
D. « L'ASSISTANCE MULTIPLE » : FONCTION CIVIQUE ET LITURGIQUE DU THEATRE	
CLAUDELIEN	388
1. La concession au réalisme	389
2. De la critique du chœur civique.....	391
3. ... à l'appel du chœur liturgique.....	399
CHAPITRE III : HISTOIRE ET CIVILISATION : LA CROISADE DE L'ART CHRETIEN 407	
INTRODUCTION	408
A. LA DESTRUCTION DE BABYLONE	410
1. La ville Prométhée.....	410

2. Le renoncement héroïque	413
B. LA CHRISTIANISATION DU MYTHE	417
1. « Un Prométhée chrétien »	417
2. Le flambeau de l'art chrétien.....	419
C. DE L'UTOPIE MICRO-SOCIALE AU RETOUR DE LA TRAGÉDIE	424
1. L'utopie au cœur de Paris.....	425
2. Une croisade artistique	427
CHAPITRE IV : L'INSURRECTION PAR LE VERBE.....	439
INTRODUCTION : LE VERBE FAIT ACTION	440
A. DU REFUS DU REEL A « L'IMPOSSIBLE THEATRE ».....	443
1. L'individu réfractaire.....	445
2. Axël, un anti-Prométhée ?	455
B. LA SYNTHÈSE THÉÂTRALE DE SAINT-POL-ROUX	468
1. De « L'Or du Verbe » au « Verbe-Lumière »	469
2. « La guerre possible des Orphées », ou l'épopée du poète conquérant.....	473
3. Un manifeste esthétique théâtral.....	483
CONCLUSION : LES RÉVOLUTIONS DU DIVIN	499

3^{ÈME} PARTIE : DU SUJET A LA FOULE : LE RÊVE SYMBOLISTE D'UN THÉÂTRE DE L'ESSENCE..... 503

INTRODUCTION : LA RECONCILIATION DIONYSIAQUE.....	504
CHAPITRE I : PSYCHE, LES « LOINTAINS INTÉRIEURS » ET « LES VOIX INDISTINCTES DE L'HOMME ».....	509
INTRODUCTION	510
A. L'ODYSSÉE DE LA PSYCHE	514
1. Le « drame initiateur » de Schuré.....	515
2. « Le drame ésotérique » de Bois	521
3. « La tragédie éternelle de l'humanité »	529
B. SAINT-POL-ROUX : LA DISPERSION DE L'INTIME	543
1. « Le Monologue ou drame avec Soi, futur »	543
2. Abstraction de la forme monodramatique	550
3. Schizophrénie spatio-temporelle	553
4. La scène intérieure.....	559
C. « LES VOIX INDISTINCTES DE L'HOMME »	563

1. L'ethos tragique et mystérieux de l'homme	565
2. « Le chant mystérieux du dieu qui est en l'homme »	575
3. L'incarnation théâtrale de l'ethos	580
CHAPITRE II : LA MEDIATION DU SUJET	591
INTRODUCTION : DE L'EPIQUE AU SUBJECTIF	592
A. DE L'HYBRIDITE TEXTUELLE A LA DEREALISATION DE L'ESPACE SCENIQUE	595
1. L'inflation des didascalies	595
2. De l'hétérogénéité énonciative à la partition de l'espace scénique	599
B. VOIR AU-DELA DU REEL : LA VISION MEDIATE CHEZ MAETERLINCK	604
1. <i>Pelléas et Mélisande</i> : « Le réactif médiat »	605
2. Regards croisés dans <i>Les Sept Princesses</i>	610
3. L'emboîtement des espaces dans <i>Intérieur</i>	615
CHAPITRE III : UTOPIE THEATRALE.....	625
INTRODUCTION	626
A. DU REVE A LA REALITE	631
1. « L'endroit qui est nulle part »	631
2. La scène introuvable	632
B. L'ASSEMBLEE THEATRALE.....	640
1. Morcellement des publics	640
2. Public populaire et public bourgeois	644
3. La vision idéale des symbolistes : la foule et le public	647
4. « Et les temps suprêmes de la Grèce renaîtront »	653
C. UNE COMMUNION SENTIMENTALE	657
1. Émotion et fascination : la parole chorale	660
2. Rythme, harmonie et accord.....	669
<u>CONCLUSION : « FRONTISPICE D'UN DRAME IDÉAL ».....</u>	<u>683</u>
1. La « hautaine désespérance » des symbolistes à l'égard du siècle : plaidoyer pour un discours fictif	684
2. Variations sur le reflet	688
3. Du subjectif à l'essence du sujet : vers un théâtre de liberté	693
4. La communion émotionnelle	697
5. Le règne de l'hypothèse : le théâtre des essences.....	698

BIBLIOGRAPHIE 703

REMARQUES PRELIMINAIRES 704

A. CORPUS DES ŒUVRES DRAMATIQUES 704

1. Corpus primaire 704

2. Corpus secondaire 706

B. ROMAN, POESIE DU TOURNANT DU SIECLE 707

C. ARTICLES., ESSAIS ET OUVRAGES DU TOURNANT DU SIECLE 708

1. « Petites revues » 708

2. Contexte littéraire et artistique 709

3. Théâtre 713

4. Art et société 719

5. Contexte social, historique et politique 721

D. ARTICLES ET OUVRAGES CRITIQUES ET THEORIQUES SUR LE TOURNANT DES XIX^E ET XX^E SIECLES 722

1. Contexte littéraire et artistique 722

2. Théâtre : mise en perspective du théâtre symboliste 724

3. Théâtre symboliste 727

4. Contexte social, historique et politique 733

5. Outils critiques 735

INDEX 739

TABLE DES MATIÈRES 747

ABSTRACT:

Late 19th-early 20th century symbolist drama in France and Belgium has often been deemed reactionary as the idealism it conveyed was at odds with the social, political and ideological realities of its time. The Utopian principle helps understand how symbolist artists relate to and prove ideologically critical of their epoch – especially during the 1890-1900 decade. Such artists feel frustrated with the ideal-and representation-deprived Third Republic and sceptical about its ability to enforce the Liberty, Equality and Fraternity principles; they thus favour the liberties of exceptional individuals, including artists and heroic ones, over the illusory-seeming egalitarianism of the Republic which they question from an anarchistic, anti-liberal and reactionary standpoint. Their mystical approach to the form and role of socially irreplaceable art leads them to claim the necessity for theatrical feasts to weave a new civic communal fabric (first part). The theatrical representation of exceptional individuals who have embraced revolutionary methods introduces creative dialectics involving myths, history and Utopias which allow theatrical fiction to stage the range of the symbolists’ alternatives to their epoch (second part). Theatrical art dealing with the soul or the subject is the ultimate goal of the symbolist artistic project as the representation of the subject creates emotional bonds within an ideal theatrical community which eventually leads to the creation of a genuine dramatic Utopia (third part).

KEY WORDS :

anarchism / anti-liberalism / artist / art for art’s sake / audience / character / Christianity / city / civilisation / collective / community / communion / cult / democracy / divine / drama / Dionysus / dystopia / education / equality / emotion / essence / feast / fiction / masses / fraternity / hero / hierarchy / history of ideas / history of literature / homeland / humanism / idealism / ideology / imagination / subconscious / individual / individualism / initiation / liberty / liturgical / micro-society / music / mysticism of art / myth / paradox / people / poet / politics / popular / Prometheus / religion / representation / revolution / socialism / social theatre / soul / subjective / sujet / symbolism / syncretism / theatre / Third Republic / turn of the century / uchronia / universal / Utopia / Word.

RÉSUMÉ :

Le théâtre symboliste, au tournant des dix-neuf et vingtième siècles en France et en Belgique, a souvent été considéré comme un théâtre de réaction, dont l'idéalisme interdisait toute connexion avec les réalités sociale, politique et idéologique de son époque. En analysant le positionnement des artistes symbolistes à l'égard de leur temps à l'aide du principe utopique, plus particulièrement pendant la décennie 1890-1900, il est possible d'y déceler un discours idéologique critique sur le contemporain des auteurs. Déçus par la Troisième République en mal d'idéal et de représentation, sceptiques quant à sa capacité à appliquer les principes de Liberté, d'Égalité et de Fraternité, les artistes symbolistes défendent les libertés de l'individu d'exception (artiste ou héroïque) contre l'égalitarisme républicain jugé illusoire, dans une perspective à la fois anarchiste, antilibérale et réactionnaire. Ils expriment la nécessité de refonder une communauté civique par la fête théâtrale, dans une conception mystique des modalités et des fonctions de l'art investi d'une fonction sociale essentielle (première partie). La représentation théâtrale de l'individu d'exception engagé dans un processus révolutionnaire instaure une dialectique féconde entre mythe, histoire et utopie, qui permet de dégager, dans la fiction théâtrale, les différentes alternatives symbolistes opposées à la société de leur temps (deuxième partie). Les dramaturgies de l'âme et du sujet constituent le point d'aboutissement du projet symboliste, la représentation du sujet servant à la fédération émotionnelle d'une communauté théâtrale idéale, aboutissant à la construction d'une véritable utopie théâtrale (troisième partie).

MOTS CLÉS :

âme / anarchisme / anti-libéralisme / artiste / art pour l'art / christianisme / cité / civilisation / collectif / communauté / communion / culte / démocratie / divin / drame / Dionysos / dystopie / éducation / égalité / émotion / essence / fête / fiction / foule / fraternité / héros / hiérarchie / histoire des idées / histoire littéraire / humanisme / idéalisme / idéologie / imagination / inconscient / individu / individualisme / initiation / liberté / liturgique / micro-société / musique / mystique de l'art / mythe / paradoxe / patrie / poète / politique / personnage / peuple / populaire / Prométhée / public / religion / représentation / révolution / socialisme / subjectif / sujet / symbolisme / syncrétisme / théâtre / théâtre social / tournant du siècle / Troisième République / uchronie / universel / utopie / Verbe.

DISCIPLINE : Lettres et Arts

U.F.R Lettres et Arts, Université Stendhal-Grenoble III, Domaine Universitaire - BP 25 – 38040 Grenoble cedex 9.