

## LA MISE EN CRISE DE LA FORME DRAMATIQUE 1880-1910 PARCOURS ET INQUIÉTUDES ESTHÉTIQUES

“ *Um drama não é mais que um romance na sua forma  
máxima de síntese possível.* ”  
Fernando Pessoa

En 1981, dans *L'Avenir du drame*, Jean-Pierre Sarrazac proposait le concept de *rhapsodisation* du théâtre, “pour essayer de rendre compte de certaines évolutions ou mutations de l'écriture dramatique en ce siècle.”<sup>1</sup> En effet, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on assiste à la rupture avec l'art bourgeois, au refus de la *pureté esthétique* et à la critique de “la pièce bien faite”. C'est le moment où l'œuvre dramatique s'ouvre aux autres arts et aux autres formes littéraires. Comme le dit Guillemos Heras<sup>2</sup>, on ne peut pas dissocier l'évolution du théâtre des nombreuses *contaminations* (génériques, esthétiques et culturelles) qu'il a subies au tournant du siècle. En effet, le développement du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle doit beaucoup à la libération du concept de texte dramatique qui, soumis à des règles complexes et rigides pendant des siècles, coupe tous les fils et assume pleinement le caractère expérimental qui caractérise la dramaturgie au tournant du siècle. Cependant, cette transformation profonde de la forme dramatique est aussi indissociable de l'avènement de l'art de la mise en scène. Le metteur en scène joue, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un rôle prioritaire au théâtre : il n'hésite pas à imposer son point de vue artistique et il essaye d'élargir le concept même de *spectacle théâtral* par une prise en compte des rapports complexes entre le texte, la mise en scène et, très souvent, les autres arts.

Toutes ces transformations ont abouti à une crise de l'écriture dramatique, que le Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut d'Etudes théâtrales (Paris III – Sorbonne Nouvelle), dirigé par Jean-Pierre Sarrazac et Jean-Pierre Ryngaert, essaye d'explorer et d'interroger, depuis sa création en 1996. Ce programme de recherche a débouché sur un colloque international qui s'est tenu les 10, 11 et 12 décembre 1998, à la Salle des Actes de la Sorbonne, au Théâtre National de la Colline et au Musée d'Orsay, où plusieurs universitaires et metteurs en scène ont été invités à débattre du théâtre au tournant du siècle (1880-1910) et surtout à

parcourir de manière critique cette crise de la forme dramatique<sup>3</sup>. Plus que de donner des réponses, il s'agit d'élargir la question ; en effet, ce colloque nous a plongés trois journées durant dans l'époque du naturalisme et du symbolisme à travers de très diverses interventions, qui nous ont permis de revisiter la dramaturgie et la mise en scène du tournant du siècle, ainsi que leur rapport avec la peinture et le cinéma.

Selon Jean-Pierre Sarrazac, "le *carrefour naturalo-symboliste* constitue le portique idéal pour aborder plus globalement la crise et les mutations de la forme dramatique au XX<sup>e</sup> siècle." Acceptée ou, parfois, contestée, cette formule — *carrefour naturalo-symboliste* — a été l'une des plus récurrentes pendant tout le colloque, et pour cause. Jean-Pierre Sarrazac explique qu'il s'agit d'une formule utile et synthétique qui tient compte de "cette relation de compromis ou de tension qui s'instaure dans un grand nombre de pièces du tournant du siècle entre un théâtre tourné vers le monde réel [...] et un théâtre de la psyché". Il cite les noms de Strindberg, Ibsen, Hauptmann ou Tchekhov comme étant des auteurs qui "n'empruntent pas un seul chemin, naturaliste ou symboliste, [...] mais qui se situent à leur intersection". D'où le mot *carrefour*. Encore une fois, peut-être pourra-t-on parler de *contamination*, car, comme l'ont rappelé plusieurs interventions, naturalisme et symbolisme ne sont certes pas une seule et même chose, mais il existe sans doute plusieurs points de convergence, ce qui nous permet de ne pas les considérer comme deux *écoles* théâtrales antagoniques. "Antoine monte, plusieurs fois, des auteurs plus proches du symbolisme que du naturalisme", nous dit Jean-Pierre Sarrazac. Et, faut-il le rappeler, en 1893, dans l'enquête de Jules Huret, le fondateur du Théâtre Libre affirme que "la vérité, ce n'est pas seulement l'*apparence* des choses, c'est souvent et très complexement leur idéalisation dans l'âme humaine."<sup>4</sup>

Contamination, voire déclin des genres. Cette crise générique est perceptible dans la dissolution des limites et des structures de l'écriture, la libération des contraintes, le choix des personnages, la nature des sujets traités. Le roman est alors le genre florissant et l'actualité du roman naturaliste attire les dramaturges de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Si Henry Becque défend déjà la "vérité vivante" au théâtre, c'est avec Zola qu'on assiste à une vraie "croisade en faveur de la vérité au théâtre" (Anne-Françoise Benhamou) et de la *romanisation* de l'œuvre

dramatique. L'un des exemples les plus intéressants de cette interpénétration des formes dramatiques et romanesques est sans doute l'adaptation et la mise en scène de *L'Assommoir*. Comme nous le dit Anne-Françoise Benhamou, "pendant plusieurs mois de préparation du spectacle, Zola et Busnach [...] tentent d'inventer à tâtons une forme théâtrale susceptible d'être le réceptacle de l'innovation romanesque." Selon elle, le succès public du résultat peut être expliqué par la conjugaison habile du retour aux conventions du mélodrame et des renouvellements scéniques mis en place par le naturalisme. L'utilisation dramaturgique du dialogue quotidien et d'une écriture mélodramatique renforce l'artifice et permet "la préservation de certains acquis esthétiques du roman." De même, comme l'explique Muriel Plana, le théâtre survit dans des romans comme *Renée Mauperin* des Goncourt, "fondés sur le dialogue et sur un art consommé de la scène sociale et intérieure".

La tradition de "la pièce bien faite" paraît donc condamnée. Yves Chevrel insiste sur l'idée de mise en cause du théâtre comme "art synthétique" par d'autres formes dramatiques qui s'inspirent surtout des œuvres romanesques. Ainsi certains auteurs, tels que Strindberg, Ibsen ou Hauptmann, mettent en place des ruptures qui portent sur le contenu de la fable et sur les modes de la représentation théâtrale. Chez Ibsen, la crise du drame se manifeste principalement par la réduction des personnages à leur propre passé, tout en déconstruisant "cette relation interpersonnelle au présent qui caractérisait la forme dramatique traditionnelle" (Jean-Pierre Sarrazac).

Bien que l'influence du roman sur le drame soit peut-être l'aspect le plus important de cette contamination des formes, certains auteurs ont fait appel à d'autres modèles artistiques et dramaturgiques tout en anticipant l'hybridité de certaines formes dramatiques du XX<sup>e</sup> siècle. C'est bien le cas de Wedekind qui réutilise les formes traditionnelles du jeu théâtral, telles que le cirque et le cabaret, et n'hésite pas à "mettre côte à côte tragédie et vaudeville". Selon Jean-Louis Besson, l'auteur de *L'Eveil du printemps* créa, par le biais d'une écriture apparemment triviale, une œuvre hétérogène sous le signe de "l'élasticité". L'hypertrophie du dialogue relègue l'action au second plan et le mélange des formes fait appel au caractère ludique du jeu théâtral. Wedekind chercha, en fait, à rethéâtraliser le théâtre.

La recherche de nouvelles formes dramatiques a abouti, chez

plusieurs auteurs, à la forme brève, à la pièce en un acte. On assiste au développement d'une esthétique du détail, voire de l'inachevé, qui anticipe sur le fragment et les scènes autonomes dans le théâtre contemporain. Pour Schnitzler, il s'agit surtout d'une "recherche d'un nouveau modèle "impressionniste" et de la "mise en question de la notion du "moi" cohérent" (Jean-Claude François). Mais cette structure déjà *fragmentaire* du drame du tournant du siècle vise une totalité. C'est pourquoi la conception schnitzlérienne de la pièce en un acte est indissociable de la notion de "cycle" ; comme l'explique Jean-Claude François, pour l'auteur du cycle *Anatole*, "le moi est insauvable" ("la société est insauvable"; on assiste donc "à l'éclatement du moi en actes successifs".

L'affaiblissement des structures dramatiques ouvre la voie d'une dramaturgie fondée sur la parole. Comme le dit Szondi, "la pièce de conversation domine la dramaturgie européenne [...] depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle"<sup>5</sup>. A travers l'analyse de fragments de dialogues de l'œuvre de Tchekhov (premier acte de *Platonov*), Jean-Pierre Ryngaert explique comment le "bavardage interminable" et la "futilité" des échanges conversationnels autour d'un thème servent à cacher les vraies relations qui existent entre les personnages et les empêchent d'envisager une action.

Comme l'ont signalé plusieurs interventions, l'une des conséquences les plus importantes de cette crise du drame est le renouvellement de la relation entre la scène et la parole. Ce théâtre du *carrefour naturalo-symboliste* tourne le dos, nous le disions, à l'action et à la psychologie des personnages; mais certains auteurs, portés plutôt vers un théâtre symboliste, vont encore plus loin: ils se complaisent en un climat irréel de songe et de légende, où l'aphasie, le silence et le balbutiement mettent en évidence la crise de la parole. C'est bien le cas des "dramas du regard d'essence métaphysique" (Catherine Treilhou-Balaudé) de Maeterlinck. En effet, et surtout dans les premiers textes de l'auteur de *La Princesse Maleine*, la description de choses vues ou imaginées envahit le discours; il s'agit de "faire entendre le voir" à travers la multiplication des hypotyposes, ce qui "contredit la "dramaticité" du discours, sa vocation à soutenir et à réaliser une action" (Catherine Treilhou-Balaudé).

Comme le note Paul Aron, le théâtre symboliste, et en particulier

le théâtre symboliste belge, se présente comme un espace favorable aux multiples approches et expériences du tournant du siècle, dont la principale caractéristique est sans doute le refus de la représentation mimétique; le théâtre de marionnettes, le monodrame ou le mimodrame en sont la preuve et l'exemple.

Cette crise de la forme dramatique est, nous le disions, indissociable de la création de la mise en scène. Pour Catherine Naugrette, "l'apparition du metteur en scène, qu'il soit naturaliste ou symboliste, conduit à une subjectivation du drame". On a affaire à un autre créateur du drame s'affirmant et affirmant sa propre vision du monde. Ainsi, peut-on parler de contamination générique mais aussi de contamination artistique, voire technique. Si opposition il y a entre les conceptions de la mise en scène naturaliste et symboliste – "le monde chosifié" naturaliste s'oppose très clairement à l'"univers mortifère" symboliste –, il y a tout de même (et encore une fois) des points de convergence : "l'espace scénique tend à se faire monde(s) et entend imposer son primat dans l'élaboration dynamique du spectacle" (Mireille Losco). Lugné-Poe et André Antoine récupèrent en fait l'espace shakespearien, où la dimension illusionniste du rêve ("effacer le réel") et la dimension illusionniste du réel ("mimer le réel") convergent et se touchent grâce à l'intervention du "moi" du metteur en scène qui s'interpose entre l'auteur et le monde.

Vers 1895, on assiste à la naissance d'un art nouveau, le cinéma. Les frères Capellani et plus tard Antoine jouèrent un rôle important dans son développement. Bien que l'activité de cinéaste d'Antoine soit souvent sous-estimée, Francis Vanoye fait remarquer que "l'ivresse de la captation du réel", dont les films d'Antoine sont sûrement les plus beaux témoins, permet de le mettre au niveau des plus grands cinéastes – Renoir, Visconti ou Antonioni – "qui montrent comment le drame se déroule devant une certaine nature".

L'ouverture du théâtre du tournant du siècle aux autres arts, notamment à la peinture et à la photographie, fut évoquée respectivement par Christine Hamon-Siréjols, Arnaud Rykner et Joseph Danan. Cette interpénétration des arts anticipe sur ce qui s'est passé avec les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle. Joseph Danan revient sur la question de la crise de l'action dramatique pour montrer que l'action chez Ibsen ne disparaît pas, elle devient *mouvement*. Par l'analyse de deux pièces de l'auteur norvégien, *Le Canard sauvage* et *Nous nous réveillerons*

d'*entre les morts*, il montre qu'après être passé par l'arrêt du mouvement – la photographie dans la première pièce et la sculpture dans la deuxième – Ibsen laisse entrevoir des “micro-actions” qui “appellent une véritable cinétique de la scène”. Arnaud Rykner propose même le mot “mécanisme” pour caractériser cette émergence du mouvement, surtout dans *Le Canard sauvage*. Pour Joseph Danan, cette “forme moderne de l'action” fait déjà penser à une sorte d’“inscription du cinéma dans les textes”.

Enfin, Paul Sérusier est bien l'exemple des rapports qui s'établirent entre le théâtre et la peinture. L'artiste collabore avec le Théâtre d'Art et avec le Théâtre Libre. Ce qu'il cherche, ce sont des œuvres qui soient cohérentes du point de vue thématique, donc des sujets picturaux comme les “dramas d'agonie”. D'où sa préférence pour des textes de Maeterlinck, Hauptmann ou Quillard.

Il nous faut encore souligner les deux tables rondes – “Mettre en scène au tournant du siècle” et “Le vif et la mort” – qui ont clos la deuxième et la troisième journées et qui se sont avérées deux moments intéressants de débat et de réflexion. L'une des idées sur lesquelles les intervenants ont le plus insisté est celle de “l'ouverture au pluriel” créée par les tensions permanentes entre naturalisme et symbolisme. D'où cet appel à la mort et cette dramaturgie des morts vivants qui se prolonge jusqu'à Beckett. La mort se présente donc comme “espace pour réfléchir sur la vie” (Jean-Pierre Sarrazac). En effet, comme le disait Vitez, “l'honneur du théâtre c'est d'affronter l'irreprésentable” (cité par Monique Banu-Borie).

Le moment le plus émouvant du colloque fut sans doute la projection du film d'André Antoine, *La Terre*. On put apprécier la dimension de cinéaste de celui qui inventa la mise en scène et pour qui le cinéma était “le théâtre de demain”.

L'analyse de certaines questions, voire de certaines ruptures opérées par la dramaturgie contemporaine paraît donc, nous le disions, indissociable de cette réflexion autour de la mise en crise de la forme dramatique dans les années 1880-1910. L'exemple de la dramaturgie de Brecht fut souvent cité comme “héritière” et “successeur” de toutes ces contaminations. En effet, comme le rappelle Guillermo Heras<sup>6</sup>, “sus obras [...] son un auténtico collage de estilos y referencias [...]. En las obras de Brecht está el realismo alemán, el expresionismo rompedor, el cabaret, la analogía con los deportes emergentes en su época

[...], Shakespeare, los grandes poetas alemanes del XIX y los artistas callejeros que con sus pianolas recorrían las calles berlinesas cantando sus ironías, está el circo y el cine, la construcción del guión cinematográfico como constante rítmica en sus obras... se puede pedir más?" Et à propos de la mise en scène, Heras ajoute: "sus puestas en escena son una traslación de esa forma fragmentaria de entender el teatro como un arte-esponja en el que su auténtica expresión, el escenario, es una caja mágica donde todo es posible tal y como lo soñaba Valle-Inclán." Dans cette brève réflexion autour de la dramaturgie brechtienne, nous retrouvons sans doute les questions les plus importantes concernant la mise en crise de la forme dramatique dans les années 1880-1910. Parcours et inquiétudes esthétiques qui se sont prolongées tout au long du XX<sup>e</sup> siècle.

Les questions restent nombreuses; en effet, nous avons affaire à un sujet immense et passionnant. "C'est un colloque à reprendre et à refaire", conclut Robert Abirached.<sup>7</sup>

Alexandra Moreira da Silva  
Université de Porto

## Notes

- <sup>1</sup> Jean-Pierre Sarrazac, "Une mise en pièce(s) du théâtre? Un entretien conduit par Hélène Kuntz et David Lescot", *Etudes théâtrales*, n° 13, Bruxelles, Université catholique de Louvain-la-Neuve, 1998, p.44.
- <sup>2</sup> "Contaminación estética y literatura dramática", *Cadernos de dramaturgia contemporánea*, n° 1, Alicante, Muestra de Teatro español de autores contemporáneos, 1996.
- <sup>3</sup> **Etudes Théâtrales**, n° 15-16, Bruxelles, Université catholique de Louvain-la-Neuve, 1999 (actes du colloque).
- <sup>4</sup> André Antoine, "Le passé et l'avenir du Théâtre Libre", in Jules Huret, *Interviews de littérature et d'art*, Thot, 1984, p.76.
- <sup>5</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, traduction de P. Pavis avec la collaboration de J. et M. Bollack, *L'Age d'homme*, 1983, p.75.
- <sup>6</sup> Op. cit., p.34
- <sup>7</sup> Article publié dans le n°4 de la revue d'études théâtrales **Registres** (Paris, Institut d'Études théâtrales, Paris, III – Sorbonne Nouvelle) Novembre 1999.