

DU DRAME-DE-LA-VIE (PULSION RHAPSODIQUE ET DÉBOULEMENT)

Jean-Pierre Sarrazac
Université Paris III

RÉSUMÉ:

Dans le contexte des années cinquante, très marqué par le théâtre brechtien, Peter Szondi privilégie la notion de crise du drame. Une crise dont la résolution passerait par une évolution des écritures théâtrales vers l'épique – par différentes approches de l'épique, de Pirandello à Arthur Miller, en passant bien entendu par la "forme épique du théâtre" élaborée par Brecht. Or, plus de cinquante ans après la parution de la *Théorie du drame moderne* (1956), il existe une autre manière de prendre en compte les mutations de la forme dramatique depuis les années 1880 jusqu'à l'époque contemporaine. Une autre approche – en rupture avec la dimension téléologique de la pensée de Szondi – qui insiste moins sur l'idée de crise du drame et met en avant celle de changement de paradigme. Il s'agira donc, à l'aide de quelques exemples d'œuvres écrites entre le tournant du XX^e siècle et celui du XXI^e, de montrer comment s'opère le passage du drame-*dans*-la-vie – c'est-à-dire de la forme dramatique selon le modèle aristotélo-hégélien – au drame-de-la-vie. Drame-de-la-vie libéré des anciens principes d'ordre, d'étendue, et de complétude (le "bel animal") et travaillé par cette pulsion rhapsodique qui lui ouvre tous les horizons, le voue à un principe fondamental d'irrégularité, l'entraîne parfois à frôler le monstrueux et procède non point à un "dépassement" de la forme dramatique par la ou les formes épiques du théâtre (Szondi) mais à un constant débordement mutuel des différents modes poétiques: le dramatique, l'épique et le lyrique.

MOTS-CLÉS:

Crise du drame,
écritures théâtrales

>>

RESUMO:

No contexto dos anos cinquenta, muito marcado pelo teatro brechtiano, Peter Szondi privilegia a noção de crise do drama. Uma crise cuja resolução passaria pela aproximação das escritas de teatro ao épico – através de diferentes tratamentos do épico, de Pirandello a Arthur Miller, passando naturalmente pela “forma épica do teatro” elaborada por Brecht. Ora mais de cinquenta anos depois do aparecimento da *Teoria do drama moderno* (1956), existe uma outra forma de ter em conta as mutações da forma dramática a que temos vindo a assistir desde 1880 até à época contemporânea. Uma abordagem – em ruptura com a dimensão teleológica do pensamento de Szondi – que mais do que insistir na ideia de crise do drama, destaca a questão da mudança de paradigma. Tratar-se-á, então, recorrendo a alguns exemplos de obras escritas entre a transição do século XX para o século XXI, de mostrar como se opera a passagem do drama-*na*-vida – ou seja, da forma dramática de modelo aristotélico-hegeliano – para o drama-*da*-vida. Drama-*da*-vida liberto dos antigos princípios da ordem, da extensão, e da completude (o “belo animal”) e trabalhado por uma pulsão rapsódica que lhe abre todos os horizontes e o vota a um princípio fundamental de irregularidade, o leva por vezes a roçar o monstruoso, e põe em prática não a “superação” da forma dramática pelas formas épicas do teatro (Szondi) mas um constante transbordamento mútuo dos diferentes modos poéticos: o dramático, o épico e o lírico.

PALAVRAS-CHAVE:

crise do drama, escritas de teatro

“Actuellement, on monte très peu de théâtre écrit comme tel. Je ne comprends pas pourquoi on délaisse les pièces”.

Luis Miguel Cintra¹

À la théorie aujourd’hui fort répandue du postdramatique, je ne reproche que de se vouloir *post*-dramatique. Je veux dire de considérer que la mort du drame est un fait acquis. Plus largement, je m’inscris en faux contre une certaine tradition hégélo-marxiste, dont Lukács est le représentant le plus

caractéristique et qui, à propos de l'époque naturalo-symboliste et de ses suites (de l'expressionnisme à Brecht mais aussi à Beckett) dénonce une prétendue "décadence" de la forme dramatique. Pour Lukács, le signe irrécusable de cette décadence est la quotidiennisation du drame moderne:

Le drame moderne dans la période de déclin général du réalisme suit la ligne de moindre résistance. C'est-à-dire qu'il accommode ses moyens artistiques aux aspects les plus insignifiants de sa matière, aux moments les plus prosaïques de la vie quotidienne. Ainsi la terne banalité de la vie devient artistiquement le thème qui est figuré; elle souligne précisément les aspects du sujet qui sont défavorables pour le drame. On produit des pièces qui du point de vue dramatique se situent à un niveau inférieur à la vie qu'elles figurent. (Lukács 1965: 114-115)

>>

Admirateur de Beckett, Adorno n'en aggrave pas moins le constat lorsqu'il conclut, à l'occasion d'une analyse de *Fin de partie*, que le drame est mort, Beckett étant censé en faire l'autopsie dans sa pièce:

Les composantes du théâtre apparaissent après leur propre mort. L'exposition, le nœud de l'intrigue, l'action, la péripétie et la catastrophe reviennent, décomposées, pour une autopsie dramaturgique : la catastrophe, par exemple, est remplacée par l'annonce qu'il n'y a plus de calmant. Ces catastrophes se sont écroulées en même temps que le sens que le théâtre déversait autrefois. (Adorno 1984: 221-222)

À Adorno, on pourrait toutefois objecter que le drame dont Beckett est censé faire l'autopsie est en vérité un drame mort depuis très longtemps: intrigue, nœud, péripétie et même catastrophe sont des notions qui ne renvoient pas au drame moderne et contemporain mais à une sorte de cadavre aristotélo-hégélien. De "bel animal" depuis longtemps faisandé. Ou de "pièce bien faite" toujours déjà obsolète. Quant à Lehmann, il conclut lui aussi hâtivement à la mort du drame et à son remplacement par un "nouveau texte de théâtre":

Le nouveau texte de théâtre [...] est souvent un texte de théâtre ayant fini d'être dramatique. La retraite de la représentation dramatique dans la conscience de notre société et chez les artistes est en tout cas indéniable et démontre qu'avec ce modèle quelque chose ne touche plus à l'expérience. On doit constater la disparition de l'impulsion du drame – peu importe si la raison réside dans son usure, dans le fait qu'il affecte un mode d'agir qu'on ne reconnaît nulle part ailleurs ou bien qu'il dépeint une image obsolète des conflits sociaux ou personnels. (Lehmann 2002: 20)

16>17

Peter Szondi, même s'il s'inscrit dans la voie post-hégélienne ouverte par Lukács et Adorno, se montre nettement plus subtil, plus ouvert: il substitue la notion de *crise* à celle de décadence et parle de "période de transition" plutôt que de période défavorable, allant même jusqu'à concéder, s'agissant d'Ibsen dramaturge, mais aussi bien de Stendhal romancier, du peintre Cézanne ou d'un musicien comme Wagner, que "même une situation transitoire permet la perfection la plus haute" (Szondi 2006: 74). Le théoricien pose cependant une limite: si excellentes puissent-elles être, les œuvres de tels créateurs ne sauraient "être prises pour modèles par les artistes qui leur ont succédé". Bref, ces œuvres – en particulier les drames de Maeterlinck, d'Ibsen, d'Hauptmann – ne vont pas dans le sens de l'Histoire.

Contemporain du Brecht du *Petit Organon*, dont le magistère théorique se répand dans le monde entier, Szondi est obnubilé par le devenir épique du drame. Il reconnaît avec honnêteté et discernement les qualités littéraires, dramaturgiques et philosophiques des théâtres d'Ibsen, Tchekhov, Strindberg et autres, mais, pour ce qui est de l'avenir du drame, il parie sur toute une série de (tentatives de) "solutions", de l'expressionnisme à Arthur Miller, au centre desquelles la "forme épique du théâtre" mise en pratique et théorisée par le fondateur du Berliner Ensemble. D'un point de vue postmoderne, on pourrait dire que Szondi reste marqué par l'esprit téléologique qui caractérise l'*Esthétique* de Hegel et une bonne partie de l'esthétique marxiste,

Lukács en tête. Pour lui, la crise du drame ne saurait se résoudre qu'en trois temps: d'abord, une entrée en crise où les piliers du drame légué par la tradition – action au présent, relation interpersonnelle, dialogue –, se fissurent et commencent de s'effondrer; ensuite, des tentatives de sauvetage, de colmatage où la forme dramatique ancienne s'efforce de contenir les sujets nouveaux, qui ont tous une dimension épique; enfin, les tentatives de solution déjà *évoquées*. S'il est un point sur lequel Szondi se montre inébranlable, c'est dans sa foi hégélo-lukácsienne dans l'identité de la forme et du contenu.

>>

De l'irruption du désordre

Or, pour comprendre les mutations de la forme dramatique entre les années 1880 et le moment présent, nous devons faire intervenir un facteur auquel jamais Szondi, ni Lukács, ni Hegel n'auraient songé: le *règne du désordre*. Il nous faut prendre en compte le fait que, depuis Ibsen, Strindberg et Tchekhov jusqu'à Kane, Fosse, Lagarce ou Danis, la dramaturgie moderne et contemporaine n'a pas cessé d'accueillir le désordre. Au génie de Beckett le mérite d'avoir regardé le monstre en face. Pour l'auteur d'*En attendant Godot*, le dramaturge doit "admettre le désordre" au sein de sa propre cration: "On peut seulement parler de ce qu'on a en face de soi, et maintenant c'est seulement le gâchis... Il est là et il faut le laisser entrer". Mais, précise l'auteur de *Fin de partie*, "la forme et le désordre demeurent séparés, celui-ci ne se réduit pas à celle-là. C'est pourquoi la forme elle-même devient une préoccupation; parce qu'elle existe en tant que problème indépendant de la matière qu'elle accommode. Trouver une forme qui accommode le gâchis, telle est actuellement la tâche de l'artiste..." (Beckett 1966: 138-139).²

La forme existant "en tant que phénomène indépendant de la matière qu'elle accommode", la production de formes susceptibles d'accommoder le "gâchis" contemporain entraîne les créateurs dans un corps à corps permanent avec ce désordre fondamental. D'où l'impression d'entropie, de chaos que l'on

éprouve fréquemment à la lecture des textes dramatiques qui s'écrivent aujourd'hui. Impression que seul parvient à dissiper leur passage à la scène. Ou, à l'inverse, le sentiment que ces textes se suffisent à eux-mêmes, que le lien avec le théâtre a été définitivement rompu.

Ce désordre auquel se trouvent confrontés Beckett et tant d'autres auteurs, c'est la massification liée à la société industrielle et qui s'aggrave dans notre monde post-industriel, c'est la perte du sens dans l'univers postmoderne, c'est l'état général de la planète à l'heure de la globalisation. C'est la dévastation généralisée. C'est l'écho sans fin d'Auschwitz et de Hiroshima. Mais, si l'on regarde plus en arrière, force est de constater que les auteurs des débuts du XXe siècle – ceux qui furent contemporains de la Première Guerre mondiale – les expressionnistes, les dadaïstes, les surréalistes, Artaud... – n'eurent pas moins que leurs successeurs à gérer dans leurs œuvres cette inadéquation fondamentale, ce divorce originel de la forme et du contenu engendré par le principe de désordre. Et l'on pourrait remonter à Schopenhauer, à Nietzsche et à la mort de Dieu, qui conduit certaines œuvres de la fin du tournant du XXe siècle – par exemple *Le Chemin de Damas* de Strindberg – jusqu'au bord de l'implosion.

Désormais, en matière de dramaturgie, plus rien n'est simple. Nous entrons dans une ère de complexité dont nous ne sommes toujours pas sortis. Et cela, justement, parce qu'"imiter" est devenu soit impossible (pour les véritables artistes) soit mortifère. Il n'existe plus de modèle dramaturgique auquel on puisse se référer. Il n'existe qu'un contre-modèle: la pièce "bien faite", contre laquelle Zola va mener la bataille. Mais la "pièce bien faite" n'est que le dernier avatar d'une tradition néo-aristotélicienne née à la Renaissance. D'un paradigme du drame en voie d'épuisement auquel Szondi donne le nom de "drame absolu". Drame absolu fondé sur l'"événement interpersonnel dans sa présence" et conforme au modèle aristotélo-hégélien d'une action dramatique étendue, complète et, surtout "ordonnée". Or, c'est *avec le désordre* qu'il faut désormais compter.

C'est le désordre – celui qui sape les sacro-saintes *règles* et tout esprit d'*unité* – qu'il faut faire entrer en jeu.

Entre la fin du XIX^e siècle et le temps présent, tout se passe comme si la forme dramatique ne cessait de s'effondrer sur elle-même, d'être victime d'une sorte de collapsus. A chaque nouvel opus, cette même forme dramatique, pour se relever, doit se réinventer. La création dramatique est ainsi devenue un champ d'expérience permanente, un laboratoire des formes. L'objet d'une réinvention permanente. Sa vitalité est à ce prix. Dès lors, la notion de crise telle que l'a formulée Szondi ne suffit plus à rendre compte des mutations incessantes de la forme dramatique. Sauf à parler d'une crise endémique. D'une crise sans résolution. Mieux vaut alors tenter de circonscrire ce processus quasi simultané de collapsus et de redressement, de crise et de reprise qui caractérise la vie de la forme dramatique depuis plus d'un siècle.

>>

Nouveau paradigme du drame

Mon objectif est d'essayer de rendre compte de l'avènement, à partir des années 1880, d'un nouveau paradigme de la forme dramatique auquel je donne le nom de "drame-*de-la-vie*" par opposition au "drame-*dans-la-vie*" (le "drame absolu" de Szondi) qui l'a précédé. Plutôt que sur la notion de crise, j'insisterai donc sur celle de rupture, *rupture* nécessaire à l'instauration d'un nouveau paradigme. L'historien et philosophe des sciences Thomas S. Kuhn relève, dans le développement des arts et de la littérature comme dans celui des sciences, "une succession de périodes traditionalistes, ponctuées par des ruptures non cumulatives" et il signale la division en périodes séparées par des ruptures révolutionnaires dans le style, le goût, et les structures institutionnelles" (Kuhn 1983: 282). Kuhn note également que "le passage d'un paradigme en état de crise à un nouveau paradigme d'où puisse naître une nouvelle tradition [...] est loin d'être un processus cumulatif, réalisable à partir de variantes ou d'extensions de l'ancien paradigme. C'est plutôt une reconstruction de tout un secteur sur de nouveaux fondements..." (*idem*: 124).

Mon hypothèse est que les fondements du drame moderne ont bien été posés dans ces années 1880, moment de rupture dans l'histoire du drame, où Szondi voit les premiers signes de cette "crise" du drame dont il se fait le théoricien. Et je préciserai que, dans mon esprit, cette appellation de "drame moderne" est extensive au drame contemporain, voire immédiatement contemporain, dans la mesure où il me semble que la création dramatique au présent s'appuie toujours sur ces nouveaux fondements qu'elle ne fait que creuser davantage. Pour être plus concret, je pense qu'il y a, au plan dramaturgique, infiniment moins de distance entre une pièce de Sarah Kane ou de Jon Fosse et une pièce de Strindberg qu'entre le dernier drame romantique et le dernier drame bourgeois et n'importe quelle pièce d'Ibsen, de Strindberg ou de Tchekhov. Qu'il existe des vagues successives de la modernité du drame, dont la dernière, consistant à dissiper les illusions téléologiques "modernes", propres à un certain brechtisme, d'un devenir épique unilatéral de la forme dramatique, puisse être appelée "postmoderne", ne fait aucun doute. Ce n'est pas pour autant, qu'il faut exclure le contemporain de ce nouveau paradigme du drame dont l'instauration remonte au tournant du XXe siècle. Etre contemporain, après tout, c'est être au plus près de sa propre origine. Et l'origine de la création dramatique contemporaine, nous la trouvons justement dans le changement de paradigme qui s'est produit avec des auteurs tels qu'Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Pirandello... Pour faire image, je serais tenté d'opposer au "bref XXe siècle" des historiens de la politique et des événements planétaires, qui court de la fin de la Première Guerre mondiale à la chute de mur de Berlin, le "très long" XXe siècle de la nouvelle forme dramatique, lequel s'étend des années 1880 à aujourd'hui – et peut-être au-delà.

Cerner la notion de "drame moderne" est une entreprise des plus hardies. La difficulté principale tient à l'effacement relatif des limites même de la forme dramatique. Le drame moderne et contemporain n'est plus conforme au "bel animal" cher à Aristote. Il n'a plus de contours organiques. On ne peut en

dresser l'anatomie. Il est, j'y insiste, un drame aux prises avec le désordre. Fondamentalement irrégulier, il ne se reproduit, de façon paradoxale, que par hybridations successives. En cela il se dérobe souvent à toute identification. Pour être sûr d'accueillir le désordre – il y a de beaux désordres, comme il y a de beaux monstres – du drame moderne et contemporain, je ferai profil bas et emploierai, tout au long de ce livre, le mot "drame" dans le sens très large que lui donne la première acception du Littré: "Toute pièce de théâtre...".

Il existe un sens très ancien, relevé par Joseph Danan, un sens presque anodin du vocable "dramaturgie" auquel je souhaiterais redonner son importance dans le paysage du drame moderne et contemporain. C'est celui de "catalogue des pièces de théâtre". Toute ma démarche, depuis *L'Avenir du drame*, publié en 1981, jusqu'à aujourd'hui aura consisté à dresser un tel "catalogue", à imaginer le dispositif polyphonique permettant la confrontation d'écritures très différentes les unes des autres mais partageant cependant un enjeu commun: ce nouveau paradigme, le "drame-de-la-vie".

>>

La rupture qui se produit dans les années 1880 marque la fin de ce que j'appelle drame-*dans*-la vie et l'avènement du drame-*de*-la-vie. Un profond changement de mesure et de sens du drame. Nous n'avons plus affaire à une grande action organique avec un commencement, un milieu et une fin, se déroulant lors d'une "journée fatale" et dans le sens de la vie vers la mort. La nouvelle action dramatique apparaît comme une action morcelée couvrant toute une vie – voire la chronique d'une vie, souvent très quotidienne – à *contre sens*, à *contre-vie*. Changement donc d'amplitude, mais aussi de rythme interne. Interruption, rétrospection, anticipation, répétition- variation, optation (ouverture des possibles): toutes ces opérations caractéristiques du drame moderne et contemporain visent à prendre le drame à rebours et à briser la sacro-sainte progression dramatique. Les auteurs, théoriciens ou philosophes baptisent ce nouveau paradigme de termes très évocateurs: "tragédie

universellement humaine" (Schopenhauer); "Passion de l'Homme" (Mallarmé, Claudel); "surdrame" (Yvan Goll)...

Fantômes de pièces

Pour mieux comprendre en quoi consiste la rupture, il est utile de remonter à une des origines les plus sûres de notre modernité théâtrale: les pièces de Strindberg d'après *Inferno*. Ces "jeux de rêve" dont George Steiner a pu écrire, pour les dénigrer, que, "pièces-fantômes", elles étaient "des fantômes de pièces".

Oublions l'aspect polémique du jugement de Steiner et retenons la formule. Demandons-nous si la plupart des œuvres les plus remarquables de notre modernité et de notre contemporanéité, ne sont pas, en effet, si on les compare à celles de l'ancien paradigme – le drame-dans-la vie ou ce "drame absolu" dont parle Szondi – des "fantômes de pièces"? En d'autres termes, comment et sous l'effet de quel principe s'effectue la liquidation de l'unité dite d'action? Liquidation qui entraîne le clivage du corps du drame, la disjonction, la déliaison de ses parties. Lesquelles perdent du même coup le statut de «parties» pour devenir "fragments" plus ou moins autonomes au sein d'une structure nécessairement lâche. Abandon de la syntaxe au profit de la parataxe...

En fait, ce terme de *fragment* est plus à prendre au singulier qu'au pluriel et dans un tout autre sens que celui de découpage interne d'une pièce. Avec Strindberg et sous l'influence souvent mêlée des philosophies de Schopenhauer, Kierkegaard et Nietzsche, le drame intériorise cette nouvelle que, pour reprendre la formule de L'Inconnu du *Chemin de Damas*, "C'est un fragment, la vie. Nous n'étions pas là quand ça a commencé. Nous ne serons pas là quand cela finira". Intuition que l'homme se trouve "pris comme un pion dans le jeu du signifiant" (Lacan).

Le drame-de-la-vie ne saurait donc être compris, si je puis dire dans sa "globalité", que comme fragment. Dans son inachèvement même. Ce qui disparaît avec l'avènement du nouveau paradigme, c'est à la fois la conception du drame comme

totalité organique et l'ancienne "bonne mesure" du drame selon Aristote et selon Hegel. La forme dramatique échappe à toute mesure et, tout particulièrement, à cette position médiane entre la forme épique et la forme lyrique que lui avait assignée la poétique, d'Aristote – le bel animal – à Hegel: "On peut dire, d'une façon générale, qu'au point de vue de l'ampleur la poésie dramatique occupe le milieu entre l'épopée, toute en étendue, et la poésie lyrique, contractée et condensée" (Hegel: 235).

Désormais, la forme dramatique tient ce paradoxe d'être, dans le même temps, "étendue" (comme la poésie épique) et "contractée et condensée" (à l'instar de la poésie lyrique). Nous sommes entrés dans une ère dramaturgique où *grand* et *petit* se confondent ou se combinent. Les pièces les plus longues – des "monstres dramatiques", tels *Le Chemin de Damas* ou *Le Soulier de satin* – sont aussi les plus clivées. Elles tendent à se présenter comme un montage, comme une "revue" de formes brèves.

>>

L'oxymore – brièveté étendue, ampleur brève – s'impose comme la figure du corps improbable et fantomatique du drame. De Strindberg à Brecht, en passant par Claudel, les pièces deviennent des assemblages de petites formes. Assemblages de grande amplitude, visant à embrasser le drame-de-la-vie. Chez le Claudel tardif, en particulier, la puissance du projet de retracer l'itinéraire de toute une vie – traitée comme légende, comme vie de saint – n'a d'égale que celle d'interrompre à tout instant le flux du récit afin de découper cette vie en tableaux. Plus violemment encore que Brecht, l'auteur du *Soulier de satin* pratique une véritable mise en pièces de la biographie de ses protagonistes fictifs ou ayant existé, qu'il s'agisse de Rodrigue, de Prouhèze, de Christophe Colomb ou de Jeanne d'Arc. D'abord, comme dans *L'Ile des morts* de Strindberg, la rétrospection absolue, qui coupe le continuum biographique et permet une sorte d'approche anthologique: "Pour comprendre une vie comme pour comprendre un paysage, il faut choisir le point de vue et il n'en est pas de meilleur que le sommet. Le sommet de la vie de Jeanne d'Arc, c'est sa mort, c'est le bûcher de Rouen [...] Ainsi les

mourants, dit-on, voient à la dernière heure se déployer tous les événements de leur vie, à qui sa conclusion imminente confère un sens définitif” (Claudel 1965: 1514).

Le débordement

Le rejet ou la mise entre parenthèses du modèle aristotélicien n’est pas un phénomène nouveau dans l’histoire du théâtre depuis la Renaissance. Le théâtre élisabéthain et Shakespeare, le théâtre du Siècle d’or – bien connu de Claudel – ont connu pareil rejet. Quant au jeune Molière, il eut lui aussi à subir les assauts vivifiants d’un “ça” dramaturgique médiéval qui refusait d’abdiquer complètement face au sur-moi néo-aristotélicien. En fait, si l’on en croit les travaux uniques en leur genre de Charles Magnin – *Origines du théâtre ou Histoire du génie dramatique du Théâtre antique au IV^e siècle* (1838) – le drame en ses origines était fort peu aristotélicien. Et, surtout, il n’était pas *uniformément dramatique*.

Magnin prend pour cible la “belle préface” de Cromwell. Du même coup, il bouscule l’échafaudage historico-téléologique du philosophe Hegel – et la théorie des “genres” épique, lyrique et dramatique censés apparaître à des périodes successives de l’humanité. Dans un premier temps, il sème le doute: “Je crois ces divisions par époques plus ingénieuses que vraies”. Puis il brouille tout: “Toutes les facultés de l’homme sont du même âge; l’instinct mimique ou pittoresque n’est ni plus ni moins ancien que l’instinct musical ou lyrique; les essais poétiques tentés sous ces trois formes sont contemporains”. Pour finir, il apporte de l’eau à un certain moulin, que je fais tourner depuis quelques dizaines d’années.

La division de la poésie en trois genres est fort commode en théorie; elle est même d’une application très facile tant qu’on ne sort pas des temps où les genres épique, lyrique et dramatique sont bien tranchés comme aujourd’hui; mais *un des inconvénients les plus graves de cette division, c’est de n’être applicable qu’aux littératures classiques et régulières*, telles que les siècles de Périclès, d’Auguste et de Louis XIV. *Quand on a la fantaisie d’étudier les temps d’anarchie poétique, c’est-à-dire le*

commencement et la fin de toutes les littératures, cette division, au lieu d'être un aide et un guide, devient un embarras et une cause d'erreurs. C'est le propre des origines en tout genre de présenter tous les éléments en masse et confondus. Dans ces époques concrètes, toutes les facultés poétiques confinent et se touchent; toutes les sortes de poésie se mêlent. Il est dans ce chaos fort difficile d'abstraire entièrement un genre et de l'isoler des genres voisins. (Magnin 1981)³

Si l'on fait simplement abstraction du fait que ce qu'il appelle "genre" – épique, lyrique, dramatique – recouvre plutôt ce que nous nommerons "mode", n'a-t-on pas l'impression que la pensée de ce contemporain de Hugo sonne très actuelle? La modernité du drame ne s'inscrit-elle pas précisément dans une de ces périodes d' "anarchie poétique" qu'évoque Magnin? Périodes à la fois de "fin" et de "commencement", ou encore de re-commencement permanent où, pour reprendre l'idée de Bakhtine, le théâtre se libère du joug de sa forme canonique. Le premier effet de cette émancipation consistant en la pénétration au sein du mode dramatique du mode épique et du mode lyrique.

Plus question de synthèse, serait-elle "dialectique", comme chez Wagner et, surtout, chez Hegel – le dramatique constituant un dépassement de l'épique et du lyrique, comme le prétendait ce dernier. Pas davantage – toujours le dépassement – de ce devenir épique du théâtre théorisé par Brecht. Un jeu de débordement incessant d'une instance – dramatique, épique, lyrique – par l'autre. Comme à la main chaude.

Dans sa critique de *La Sonate des spectres*, opus 3 du théâtre de chambre du maître suédois, Szondi, obnubilé par l'idée d'un devenir épique du théâtre, passe à côté de l'essentiel: le dépiècement du corps du drame en trois mouvements successivement épique, dramatique et lyrique. Très sensible au caractère épique de l'Acte I, où l'on voit le Directeur Hummel scruter la façade d'un immeuble et spéculer sur les agissements et les mentalités de ceux qui y habitent, il constate que l'auteur ridiculise et tue à l'Acte II ce personnage omniscient sur qui reposait le principe épique de la pièce. Pour finir pas condamner

>>

totale­ment l'Acte III, composé d'une confrontation de type lyrique entre L'Etudiant et la Jeune Fille expirante, dont le principe vital est atteint, Acte III qu'il considère comme "un échec, parce que sans appui épique":

La conversation, interrompue par les pauses, des monologues, des prières, pleine de digressions désespérées, ne peut se comprendre qu'à partir de la situation de transition de la littérature dramatique, dont elle est la marque: la structure épique est déjà là, mais elle est encore recouvertes d'éléments thématiques, et donc soumise au déroulement de l'action. (Szondi 2006: 52)

26>27

Ce que l'analyse de Szondi ne prend pas en compte, ce qu'elle ne parvient pas à penser, c'est la scission du corps du drame en trois morceaux indépendants, dont la dominante change à chaque fois: d'abord, l'épique et le regard; ensuite, le dramatique et la (répétition de la) rencontre catastrophique et mortelle entre La Momie et Hummel; enfin, le chant désespéré et exténué des deux enfants, des deux "héritiers" qui achève la pièce dans un lyrisme sans partage. Le Szondi de la *Théorie du drame moderne* passe à côté de la nouveauté absolue de *La Sonate des spectres*: la mise bord à bord, par débordement ou empiétement, et non par dépassement – dans une même pièce, de moments dramatiques, épiques et lyriques.

Le retour du rhapsode

Au fil du temps, l'illusion s'est dissipée d'un dépassement téléologique du dramatique par l'épique et l'appel à une forme – celle de ces "commencements" dont parle Magnin – de pure coexistence de moments dramatiques, de moments épiques et de moments lyriques s'est fait entendre de plus en plus fortement. Peter Handke en aura été, sur la fin du XXe siècle, dans ses œuvres de fiction comme dans ses réflexions, un des hérauts les plus convaincants. Dans son *Histoire du crayon* comme, plus tard, dans ses entretiens avec Gamper, l'écrivain autrichien déclare partir

invariablement, quelle que soit l'œuvre en chantier, d'une position d'indifférence à l'égard des "genres", romanesque ou dramatique. D'où ces chevauchements, ces recouvrements incessants de l'épique par le dramatique, du dramatique par le lyrique, etc. qui s'effectuent au sein du poème dramatique handkien. *Par les villages* en est un excellent exemple, où Gregor, une sorte de moderne pèlerin – mi-Ulysse, mi-Fils prodigue – prend le chemin qui passe "par les villages". Un cheminement tout en détours, que va éclairer Nova, de son regard régénérateur. Deux monologues de Nova, le second en forme de longue parabase, encadrent la pièce. En ces deux monologues fusionnent art poétique et art de vivre selon Peter Handke:

>>

Nova. ... Surtout aie du temps et fais des détours. Laisse-toi distraire. Mets-toi pour ainsi dire en congé. Ne néglige la voix d'aucun arbre, d'aucune eau. Entre où tu as envie et accorde-toi le soleil. Oublie ta famille, donne des forces aux inconnus, penche-toi sur les détails, pars où il n'y a personne, fous-toi du drame du destin, dédaigne le malheur, apaise le conflit de ton rire. Mets-toi dans tes couleurs, sois dans ton droit, et que le bruit des feuilles devienne doux. Passe par les villages, je te suis.

Nova. Ce n'est que moi, originaire d'un autre village, pas très différent. Mais, soyez-en persuadés, l'esprit de l'ère nouvelle parle en moi et voici ce qu'il a à vous dire. Oui, le danger existe: c'est grâce à lui que je peux parler comme je vais parler: dans la résistance. Aussi, écoutez mon poème dramatique. – ne plus glisser au fil de vos rêves, c'est bien ; mais ne vous réveillez pas les uns les autres en aboyant comme des chiens. Vous n'êtes pas des barbares, et aucun de vous n'est coupable; dans vos crises de désespoir vous avez peut-être constaté que vous n'êtes pas désespérés. Désespérés, vous seriez morts. On ne peut pas renoncer; ne jouez pas les solitaires intempestifs... (Handke 1983: 18; 83)

Par les villages, où alternent le lyrisme profond d'une ode à la nature et des situations proprement dramatiques et conflictuelles ("La Vieille femme [à Gregor]. Je te reconnais: comme autrefois dans les guerres d'enfants, tu prétends qu'on peut se réconcilier, et

tu veux la réconciliation. Mais toi non plus tu n'échapperas pas au conflit. Au village, le bruit court que vous voulez prendre un crédit sur la propriété de vos parents..." (*idem*: 62)) est la preuve flagrante que, pour Handke, "... tout s'est un peu brouillé, les frontières entre le drame, le poème, le récit: dans mes derniers travaux, les frontières ne sont plus aussi nettement dessinées, je me crois capable, ou j'exige de moi-même, d'unir dans ce que j'écris la trame du poème ou la possibilité du poème, l'élan lyrique, et aussi l'élément dramatique..." (Gamper/ Handke 1992: 126).

Rompant avec la dialectique hégélienne du dramatique comme dépassement de l'épique et du lyrique, le drame moderne et contemporain pratique la mise en tension des trois grands modes poétiques. Sa devise pourrait être la formule de Mallarmé: "Allier, mais ne confondre". À un drame qui s'était refermé sur sa forme canonique, à un drame en perte totale d'ouverture, se substitue une forme rhapsodique, pratiquant l'alternance des modes dramatique, épique et lyrique, qui permet au drame de reprendre contact avec le monde.

Au théâtre, nous dit la tradition, l'auteur doit s'effacer complètement devant ses personnages. Être absent. Dans le roman, au contraire, l'auteur peut être omniprésent. Il prend ouvertement en charge le fil du récit ou délègue cette tâche à un narrateur qui va décider de l'enchaînement de l'action, des descriptions et des dialogues. Quelle est cette instance qui, dans la forme dramatique moderne et contemporaine, s'insinue dans le concert des personnages et règle toutes ces opérations d'assemblage, de montage d'éléments disparates qui découlent de la romanisation du drame? Quelle est cette voix, en quelque sorte *en trop*, qui se fait entendre non point en surplomb mais plutôt à côté de celles des personnages?... Pas celle de l'auteur, au sens d'*auctoritas*. La voix que l'on entend dans tant de pièces modernes et contemporaines, de Strindberg à Kane et Fosse, est une voix inquiète, erratique, imprévisible. Subversive, souvent. Voix d'avant l'auteur. Voix qui remonte à l'oralité des origines. Voix du *rhapsode*, qui fait retour et s'immisce dans la fiction. <<

NOTES

[1] Entretien avec Marie-Amélie Robilliard du 9/12/2004

[2] C'est moi, J.-P.S., qui souligne.

[3] Texte conforme à celui de l'édition Hachette, Paris, 1838. C'est moi, J.-P.S., qui souligne.

BIBLIOGRAPHIE



>>

Adorno, Theodor (1984), "Pour comprendre *Fin de partie*", in *Notes sur la littérature*, Flammarion.

Beckett, Samuel (1966), confidence à Tom F. Driver, Pierre Mélèse, *Beckett*, Seghers, Théâtre de tous les temps, vol. 2.

Claudé, Paul (1965), *Théâtre II*, Bibliothèque de la Pléiade.

Gamper, Herbert/ Peter Handke, *Espaces intermédiaires*, Christian Bourgois.

Handke, Peter (1983), *Par les villages*, Gallimard, Le Manteau d'Arlequin.

Hegel, *Esthétique* 4, Champs Flammarion, 75.

Kuhn, Th. S. (1983), *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, Champs sciences.

Lehmann, Hans-Thies (2002), *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche.

Lukács, Georges (1965), *Le Roman historique*, Payot, Bibliothèque historique.

Magnin, Charles (1981), *Origines du théâtre*, Éditions d'aujourd'hui, Les Introuvables, Le Plan de la Tour.

Szondi, Peter (2006), *Théorie du drame moderne*, Circé, Penser le théâtre.