

Tomasz Kaczmarek

Université de Łódź
Institut d'Études Romanes
tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl

 <http://orcid.org/0000-0001-6138-5280>

LES FOSSILES
DE FRANÇOIS DE CUREL
ET *LES REVENANTS*
D'HENRIK IBSEN : DEUX
FAÇONS DE QUESTIONNER
LA TRADITION
DRAMATIQUE

***Les Fossiles* by François de Curel and *Ghosts* by Henrik Ibsen: two ways of questioning the dramatic tradition**

ABSTRACT

François de Curel has gone down in posterity as the partisan of boulevard theatre. However, while remaining somewhat attached to the canonical form of the drama, the author of *Les Fossiles* calls into question the construction of the Aristotelian “beautiful animal”, while proposing new solutions aimed at overcoming the formal constraints of tradition. It is curious to note in this regard that the French writer attacks the very foundations of the genre at the moment when Henrik Ibsen launches a new dramatic paradigm. In fact, the staging of *Ghosts* at the Théâtre-Libre upsets those accustomed to the “well-made play” by its undeniable novelty. Therefore, reviewing and comparing the two landmark dramas reveals the analogous processes that the writers adopted in their works, the emphasis being placed on the questioning of the fable and the new approach to the character.

KEYWORDS: François de Curel, Henrik Ibsen, “well done play”, new dramatic paradigm, “drama-of-life”

Quand François de Curel s'apprête à monter *Les Fossiles* (1892) au Théâtre-Libre, il doit affronter la critique impitoyable et hostile qui l'accuse de pervertir ouvertement les fondements mêmes de l'art dramaturgique. De fait, après *L'Envers d'une sainte* (1892) qui a déjà provoqué un violent tollé des défenseurs de la tradition, on réserve des mots durs à l'adresse de ce jeune auteur qui, aux yeux des chroniqueurs, s'éloignait dangereusement des sacro-saintes règles classiques. Qui plus est, on le dénonce, ce qui paraît encore plus grave, comme un écrivain qui met en avant les nouveautés venant de l'étranger au détriment de l'héritage national. C'est à propos des *Fossiles* que le dramaturge commence à jouir de « la réputation d'un Ibsen français » (Lalou 1961 : 21), étiquette dénigrante plutôt qu'élogieuse. Malgré l'accueil froid de l'œuvre du Scandinave, la première de ses

Revenants, le 20 mai 1890 au Théâtre-Libre, a profondément bousculé le théâtre français, tout en initiant la remise en question de l'art dramatique de l'époque (Lugné-Poë 1935 : 11) dont l'un des plus éminents représentants était François de Curel. Celui-ci n'apprécie pas pour autant le rapprochement de son drame avec la production de l'écrivain norvégien. Pourtant, tout en continuant à nier une quelconque influence sur son théâtre de l'auteur de *Brand*, Curel, tel son confrère, s'érige en un auteur prompt à briser les anciennes contraintes pour lancer, toutes proportions gardées, une nouvelle esthétique du drame. De fait, à y regarder de près, les deux auteurs ont recours à plusieurs procédés qui mettent en branle l'édifice du « bel animal » aristotélicien, tout en proposant des solutions aptes à garantir la survie du genre. Ibsen a réussi à passer à la postérité comme un novateur incontestable, tandis que Curel, tout en ayant aussi une part importante dans l'évolution du genre dramatique en France, a sombré dans l'oubli.

Ainsi, relire les drames de la fin du XIX^e siècle dans le contexte de la poétique du drame moderne et contemporain, que Jean-Pierre Sarrazac lance dès 2012, ouvre de nouvelles perspectives et aide à mieux apprécier, en l'occurrence, l'originalité de la plume de Curel. Il est opportun à ce sujet d'étudier et de confronter les deux drames : *Les Revenants* d'Ibsen qui a perturbé les goûts des Parisiens (Robichez 1957a : 23–35 ; Chevrel 1999 : 191–202) et *Les Fossiles* qui a troublé la sensibilité du public, pour rendre compte des stratégies analogues que les écrivains adoptent dans leurs œuvres respectives et qui annoncent incontestablement l'avènement d'un nouveau paradigme dramatique. Comparer le texte d'Ibsen (Buvik 2007 : 765–775) avec celui de Curel, ne vise pas à prouver des influences réciproques de l'un sur l'autre, mais à répertorier tout simplement les approches et solutions formelles similaires qui ont déclenché la présumée « crise du drame » dans les dernières années du XIX^e siècle et qui ont mis en œuvre le processus de la refonte dramatique, phénomène qui perdure jusqu'à nos jours.

Afin de mieux contextualiser les drames en question, il serait judicieux de rappeler, ne serait-ce que sommairement, les caractéristiques majeures de la poétique du drame moderne et contemporain telle qu' imagine Jean-Pierre Sarrazac. Celui-ci oppose le « drame-dans-la-vie », forme canonique répondant aux règles aristotéliciennes, au « drame-de-la-vie » qui représente une forme rhapsodique, ouverte et, par conséquent, libérée d'anciennes prescriptions. De fait, ce dernier, contrairement au « drame absolu » (terme inventé par Péter Szondi), ne respecte point les contraintes formelles, à commencer par la mise en question de la *fable*, comprise comme action. La secondarisation de celle-ci est due à un changement du régime, qui ne se concentre plus sur l'agencement logique et cohérent des épisodes visant à assurer une dynamique incessante de la tension dramatique, mais qui se focalise sur le drame vécu par les personnages. Souvent, comme dans les drames d'Ibsen, le rideau se lève après l'accomplissement d'un « autre drame » qui influe sur la situation représentée. Dans ce contexte, les personnages « deviennent enquêteurs et passent au crible ce qui s'est passé auparavant » (Garcin-Marrou 2012). Dès lors, les dramaturges remplacent les conflits interpersonnels, différends entre les antagonistes, par les conflits intrapersonnels qui se lovent dans les méandres de l'âme déchirée des personnages. Ainsi, naît le métadrame « analytique », où la rétrospection met en branle les conventions dans le but de préparer une « dramaturgie du retour » (Sarrazac 2012 : 42) qui sape l'unité de la fable dramatique. Cette nouvelle approche entraîne sans conteste la remise en cause du personnage conçu comme un être individué et défini par sa psychologie. Dans le drame

moderne, celui-ci ne ressemble plus au héros, qui, en tant qu'agent actif constituait un élément indispensable du système de la forme classique, mais, il fait penser à un être déboussolé, privé de toute volition. Il n'est donc pas étonnant que Sarrazac évoque à ce propos le personnage *passif, réflexif* ou *récitant* qui l'emporte sur le personnage *agoniste*.

Dès lors, il serait opportun de rappeler les principales étapes de la fable du texte de Curel pour, ensuite, l'examiner à travers ces quelques critères de la nouvelle poétique du drame. La pièce se déroule dans les Ardennes, au château des ducs de Chantemelle, où s'éteint lentement, mais irrévocablement la famille noble. Robert, seul héritier du nom, est condamné à la mort et succombe aux séquelles de la phtisie. Petit à petit, on découvre que le duc a séduit la jeune Hélène Vatrin dont il aura un enfant qu'il fait élever en cachette. La femme du duc soupçonne son mari de son infidélité, mais c'est avec soulagement qu'elle apprend qu'Hélène est la maîtresse de son fils et pas de son époux. Face à la disparition imminente de Robert, le duc décide de le marier avec Hélène. Pourtant, la sœur du mourant Claire désire s'y opposer d'autant plus qu'elle est au courant de la relation illicite entre son père et la petite Hélène. Le pater familias réussit à convaincre sa fille de l'importance que ce mariage a pour la famille. Au moment où Robert semble reprendre ses forces, il apprend par une domestique rancunière la double faute d'Hélène. L'homme se retire dans le manoir familial et sans rien reprocher aux coupables, se prépare à rendre le dernier souffle. Au dernier acte, toute la famille réunie au chevet du défunt assiste à la lecture de son testament dans lequel il pardonne magnaniment à tous leurs torts.

Au premier abord, le résumé de la pièce pourrait suggérer que le texte de Curel respecte les lois traditionnelles du genre. Quelques éléments, comme le remarquent les chroniqueurs de l'époque, tel l'imbroglio de l'enfant à deux pères, prouveraient « l'in vraisemblance et les surprises du vaudeville » (Fouquier 1892 : 6). Pourtant, en dépit de certains clin d'œil à la « pièce bien faite », le jeune dramaturge semble saper les fondements mêmes de l'art dramatique : la fable. C'est dans ce contexte que les critiques accusent l'auteur français de recourir à des procédés étrangers et nocifs pour la tradition dramaturgique nationale. Hector Pessard reproche à l'écrivain des longueurs qui ébranlent l'attention du public : « le sens de l'action nous échapperait trop souvent » (1892 : 3), pour ajouter plus loin, « ainsi procède Henrik Ibsen, avec une infériorité littéraire incontestable, si on le compare à M. de Curel » (1892 : 3). De fait, à y voir de plus près, l'action au sens traditionnel du mot semble s'estomper pour laisser la rétrospection envahir l'espace. En lisant attentivement les dialogues, on a l'impression que Curel n'a pas écrit un texte en fonction de sa fin, « dans une tension croissante vers le dénouement » (Sarrazac 2012 : 43), mais qu'il l'a construit autour des « remontants dans le passé », motifs régressants qui évoquent le temps révolu. Dès le début, tout plane sur la mort de Robert qui symbolise en même temps la disparition du nom de la famille. Scène par scène, nous découvrons les secrets de la famille dont les idéaux moraux semblent quelque peu s'effiloche. On pourrait citer à ce propos l'étonnement de la duchesse à qui on dévoile le passé quelque peu choquant d'Hélène :

Toi, Claire !... L'été dernier, c'est toi qui me suppliais de la chasser de Chantemelle. Tu ne donnais pas de raisons, je n'en demandais pas. Nous restions l'une en face de l'autre, épouvantées. Tes yeux racontaient... cela, n'est-ce pas ?... Cela, que Robert vient de découvrir... Ce qui leur fait baisser la tête, à elle ! à lui !... Oh ! c'est horrible !... Mais non !... Il y a chez nous

de telles infamies que l'horrible n'est plus rien !... Elle a épousé mon fils !... Et toi, Claire, tu savais !... Tu n'as rien dit, et tu savais !... Oui, oui, tu savais !... (Curel 1920 : 239–240).

Cette perspective nous introduit dans une approche qui ne se concentre plus sur le conflit au présent, mais sur les réminiscences du drame accompli dans un passé révolu qui impacte toute la maisonnée. Néanmoins, tout en changeant de régime dramatique, Curel ne renonce pas complètement à quelques relents de l'action au sens courant du mot. Le premier acte au cours duquel on apprend la gravité de la maladie du protagoniste se présente encore comme l'exposition d'un drame traditionnel. Qui plus est, le troisième acte, qui se déroule à Nice, nous promet un rebondissement de l'action : Robert retrouve sa vigueur et, dès lors, il serait légitime de s'attendre à une évolution heureuse de la pièce. Pourtant, le processus classique de progression dramatique semble continuellement perturbé par des myriades d'observations des personnages qui commentent leur situation incertaine. La duchesse ne tarde pas à constater le poids du passé qui pèse douloureusement sur la lignée, comme si elle tenait, dès les premières scènes du drame, à souligner la résignation des personnages face à l'hérédité : « Vous vivez dans le passé qui nous acclamait, sans comprendre à quel point le présent nous oublie... » (Curel 1920 : 162). Ailleurs, Claire, la sœur du mourant, se penche à plusieurs reprises sur cet héritage quelque peu encombrant dont elle ne peut pas s'échapper :

Nos familles !... Ah ! notre époque les traite bien ! Avoir conquis des provinces à son pays, l'avoir gouverné pendant des siècles, et n'y plus garder la moindre influence, au point que papa n'est même pas capable de se faire élire maire de son village !... Et c'est pour transmettre à des enfants nos existences de momies révoltées (Curel 1920 : 162).

Et Robert, se sachant perdu, évoque une dernière fois ce patrimoine aussi séculaire qu'encombrant qui détermine inexorablement son existence :

Il y a des pressentiments qui ne trompent pas... j'ai celui que ma mort est très proche, et je veux qu'elle me trouve là-bas, au milieu des souvenirs, non pas seulement de ma jeunesse, mais d'un passé si ancien et si grand que j'ai l'impression d'exister depuis des siècles (Curel 1920 : 241).

Ainsi, en dépit d'un certain attachement de l'écrivain français à la structure traditionnelle, impossible d'ignorer qu'il la détourne en même temps de sa forme conventionnelle. Le recours aux éléments épiques retarde le cours de l'action qui dorénavant glisse vers une *dramaturgie de l'intime* (Sarrazac 2012 : 120) ancrée dans l'âme des personnages. C'est dire qu'en introduisant dans le cadre d'un moule si canonique qu'il soit des éléments exogènes, Curel souligne encore plus le processus de la « dédramatisation » qui tourne le dos à l'art classique en faveur de l'expression plus libre.

Un phénomène analogue est perceptible dans *Les Revenants*, drame intéressant, mais qui « n'est pas clair pour [les] cervelles des Latins » (Antoine 1922 : 166). Au cours du premier acte, tout porterait à croire que le spectateur assiste à une pièce bâtie selon les règles traditionnelles. De fait, on penserait à un drame bourgeois qui relate l'histoire du retour du fils prodigue. Ainsi, Osvald, le jeune homme atteint de syphilis, revient

chez sa mère qui reste pétrifiée, tant le jeune homme rappelle aussi physiquement que moralement son défunt mari. Dès lors, la progression cohérente s'arrête, laissant place à la rétrospection. Quand M^{me} Alving s'entretient avec le Pasteur Manders, tout le passé désagréable revient : on apprend la vie débauchée du Chambellan Alving, son infidélité, la fille illégitime qu'il a eue avec une servante, et, enfin, sa maladie vénérienne. M^{me} Alving éloigne son fils de la maison, tout en espérant que le garçon tienne tout d'elle et rien de son conjoint dépravé. Néanmoins, depuis l'apparition d'Osvald l'action se détourne de son chemin et, sa dimension dramatique s'efface derrière la réflexion. M^{me} Alving se penche sur le passé, tout en découvrant devant l'homme d'église un temps révolu tenu pendant de longues années secret :

J'ai supporté bien des choses dans cette maison. Pour l'y retenir les soirs et les nuits, j'ai dû me faire la camarade de ses orgies secrètes, là-haut, dans sa chambre. J'ai dû m'attabler avec lui en tête à tête, trinquer et boire avec lui, écouter ses insanités ; j'ai dû lutter corps à corps avec lui pour le mettre au lit (Ibsen 2005 : 311).

Que l'action au sens traditionnel du mot ne soit pas le pivot de la pièce d'Ibsen est annoncé par le titre qui nous fournit une indication générale et symbolique du drame. Or, la traduction de *Gengangere* comme *Les Revenants* rend « bien le titre original et la notion d'un retour » (Gravier 1973 : 140). De fait, l'importance du titre est révélée pendant la dernière scène du premier acte, quand Hélène Alving, s'entretenant avec le pasteur Manders, entend les cris de Régine qui se défend contre les avances d'Osvald :

On entend dans la salle à manger le bruit d'une chaise qui tombe et des paroles.

Régine : *la voix moitié stridente, moitié étouffée.* Osvald, es-tu donc fou ? Lâche-moi !

Madame Alving : *reculant épouvantée.* Ah !

Elle fixe des yeux égarés sur la porte entrouverte. On entend Osvald tousser et ricaner. Bruit d'une bouteille qu'on débouche.

Le Pasteur : *indigné.* Mais que veut dire... ? Qu'est-ce que cela, madame Alving ?

Madame Alving : *d'une voix rauque.* Des revenants. Le couple du jardin d'hiver qui revient (Ibsen 2005 : 314).

Quand Hélène fait allusion au « couple du jardin d'hiver », elle pense à la relation illégitime qui liait le chambellan Alving à la soubrette qui a mis au monde Régine. La veuve se rappelle bien cet épisode peu glorieux de son mari, tout en craignant que le passé ne revienne : « quand j'ai entendu là, à côté, Régine et Osvald, ç'a été comme si le passé s'était dressé devant moi... » (Ibsen 2005 : 320). Ce n'est pas seulement l'idée de l'inceste qui perturbe Hélène, mais aussi ce souvenir de l'amour qu'elle avait à cette même époque pour le pasteur qui, tout en partageant les mêmes sentiments qu'elle, n'a pas eu le courage de poursuivre cette liaison. Dès lors, M^{me} Alving ne manque pas de dénoncer la faiblesse morale de l'ecclésiastique, son discours de remontrances indiquant la prépondérance de la *diégèse* sur la *mimèsis* :

Lorsque vous m'avez pliée à ce que vous appeliez le devoir, lorsque vous avez vanté comme juste et équitable ce contre quoi tout mon être se révoltait avec horreur, j'ai commencé à exami-

ner l'étoffe de vos enseignements. Je ne voulais toucher qu'à un seul point : mais, celui-ci défait, tout s'est décousu. Et alors j'ai vu que ce n'était que des idées toutes faites (Ibsen 2005 : 321).

C'est de cette manière qu'Ibsen semble anticiper le « roman dramatique » qui, rompant avec l'action traditionnelle, annonce un drame où la dimension intrasubjective l'emporte sur les rapports conflictuels entre les personnages. En tournant le dos à la structure canonique du drame, Currel, à l'instar de son confrère, ne manque pas de saper le *statu quo* du personnage. En observant les pauvres nobles qui luttent contre leurs instincts afin de sauvegarder la lignée glorieuse de la famille, on se rend compte aussitôt qu'ils sont privés de tout attribut actif, la tonalité générale de l'interprétation des acteurs étant « conforme à la tenue morne du style » (Bergerat 1892 : 2). Même le duc de Chantemelle, « seigneur de poil roux et dur », chasseur impitoyable qui tue des sangliers et des loups, semble s'étioler tels tous les représentants de sa famille. De fait, tous ne sont guère que des ombres, « se détachant en longues et hautaines silhouettes sur les murs déjà sombres du manoir » (Pessard 1892 : 3). Selon les uns, les personnages de Currel ne sont pas de vrais caractères, selon les autres, ils n'ont pas été suffisamment dessinés. Dans ce contexte, on reproche au dramaturge d'avoir créé des créatures passives « comme si au théâtre on pouvait jouir par réflexion » (Sarcey 1892 : 1), mais parmi les chroniqueurs de l'époque existent aussi ceux qui, tel Léon Bernard-Derosne, apprécient la dimension subjective de l'œuvre, l'expression de « la vie intérieure » (1892 : 3) sur laquelle elle est construite. Ainsi, aux yeux des détracteurs de l'œuvre de Currel, les personnages conçus par l'auteur des *Fossiles* paraissent comme « une escouade de girouettes et de maniques » (Bernard-Derosne 1892 : 3). Quoiqu'il en soit, on note la particularité psychologique de ces créatures qui, contrairement à la tradition, sombrent dans l'inaction, semblant privés de toute volition. C'est à ce propos qu'on remarque « la grandeur du passé [qui] décourage leur effort, et leur ambition stérile [qui] aboutit à une lassitude révoltée ou résignée » (Fouquier 1892 : 2).

Dès les premières répliques, les personnages de Currel se manifestent comme insignifiants, comme s'ils étaient dépourvus de tout attribut actif dont jouissaient les héros dans la forme canonique du drame. Robert n'hésite pas à constater sur un ton désabusé : « nous sommes les oubliés, les dédaignés, qui paient l'ingratitude en semant autour d'eux l'esprit d'abnégation » (Currel 1920 : 200), et plus loin de se plaindre : « Je suis un déclassé » (Currel 1920 : 227), ce à quoi Claire rétorque : « Moi qui n'existe pas, qui n'existerai jamais en tant que femme » (Currel 1920 : 213). Ces réflexions d'êtres abouliques n'étonnent point, puisque, comme nous l'avons signalé plus haut, ces créatures semblent vouées à leurs instincts qu'ils n'arrivent pas à dompter. Incapables de combattre le destin, ils se résignent tout en attendant son accomplissement :

Je n'avais qu'à me souvenir... Parfois le soir, là, au coin du feu, pendant que le vent hurle derrière cette porte, et que les loups hurlent sous cette fenêtre, au milieu de ce concert d'une indicible mélancolie, tout à coup des voix claires gazouillent autour de moi et je me réveille berçant contre ma poitrine un bout de fantôme joufflu... C'est le même instinct qui passe... (Currel 1920 : 211).

Que Currel crée des *personnages récitants* plutôt que des héros prêts à agir, en témoignent plusieurs monologues ou interventions des personnages dont les réflexions se focalisent sur

les événements révolus qui influent sur le présent. Ainsi, la construction du texte semble non seulement subir le « dépassement du dramatique par l'épique » (Sarrazac 2012 : 43), mais aussi contribuer à instaurer un nouveau type de protagoniste. À titre d'exemple, il serait judicieux de citer les confessions d'Hélène qui, face au duc, revient sur son séjour dans le manoir avant d'en être exclue :

J'ai eu la faiblesse de me donner à vous presque à mon arrivée ici. J'avais vingt-deux ans, je ne connaissais rien de la vie... M. Robert faisait alors son voyage en Palestine... À son retour, je me suis mise à l'aimer... Il s'en est aperçu... ... Ne me regardez pas avec mépris !... Je l'aime autant qu'on peut aimer. C'est la seule force qu'il y ait en moi... Je n'ai pas eu celle de rompre avec vous... Pendant deux ans j'ai mené une existence abominable... Pas un jour, je ne vous ai vu sans avoir l'intention d'en finir... mais avec vous on n'ose pas... De lâcheté en lâcheté, j'ai attendu... Ensuite est venu l'enfant... Je dépendais de vous... Une fois partie, loin de vos fureurs, j'ai montré un peu plus de volonté en refusant de loger quelquefois chez la garde... C'était un pas de fait... (Curel 1920 : 205).

Le choix de changer le régime dramatique que Curel tente de déplacer sur la vie intérieure de ses personnages contribue aussi à secondariser la fonction dynamique du dialogue. Celui-ci sert sans aucun doute à renforcer le déroulement intense du conflit. Cependant, Curel et Ibsen renoncent à un grand conflit extraordinaire censé épater le public avide d'aventures pleines de péripéties. Cela ne veut pas dire que les partisans de la nouvelle poétique du drame rejettent le conflit, mais ils se focalisent plutôt sur les micro-conflits internes qui déboussolent les nerfs des personnages. C'est ce qui se passe dans le texte de Curel, où les aristocrates qui s'entretiennent, tel la sœur avec son frère, tentent d'extérioriser le mal qui les ronge ou témoignent, comme dans l'exemple qui suit, de leur détraquement psychique :

Robert : Mes préférences hésitent au souvenir des arbres monstrueux qui sont des merveilles à condition d'étouffer ce qui grandit aux environs ; et il faut me plaindre, écartelé que je suis entre le forestier et le marin, l'homme des futaies et l'homme des vagues.

Claire : Ô Robert, que voilà bien le frère et la sœur ! Depuis leur naissance ensevelis dans un vieux château, consumés du désespoir de ne rien être, ils supplient la forêt, le vent, le nuage, de leur chanter la vie. Moi qui ai peu lu et entends dire sans cesse que tout est mal à notre époque, c'est la vie du passé que les choses me peignent. Toi, tu les interrogues sur l'avenir... Lequel a raison ? (Curel 1920 : 225–226).

Nous retrouvons un statut analogue du personnage dans la pièce d'Ibsen. Les créatures s'y meuvent comme dans un monde à la lisière du réel. M^{me} Alving, à qui incombe la tâche de commenter la condition précaire de l'homme, constate, désarmée face à ce passé impitoyable :

(...) c'est qu'il y a comme un monde de revenants dont je sens quelque chose en moi, quelque chose dont je ne me déferai jamais. (...) je suis près de croire, pasteur, que nous sommes tous des revenants. Ce n'est pas seulement le sang de nos père et mère qui coule en nous, ce sont aussi de vieilles idées, des croyances mortes. Elles sont mortes, mais n'en sont pas moins là,

au fond de nous-mêmes, et jamais nous ne parvenons à nous en délivrer. (...) Il me semble, à moi, que le pays est peuplé de revenants, qu'il y en a autant que de grains de sable dans la mer (Ibsen 2005 : 320–321).

Et les personnages ibséliens s'enfoncent implacablement dans le destin dont il n'y a pas d'échappatoire, et c'est dans ce contexte qu'ils rappellent les revenants privés des attributs des êtres humains. Régine a beau être confiante en l'avenir, elle devra aussitôt renoncer à son bonheur. Le théologien Mandes, qui se renferme dans le monde du devoir, persévère dans son existence inauthentique. Parmi ces malheureux figure Oswald qui semble un personnage par excellence tragique. Il ne comprend pas ce qui lui arrive, mais il est bien conscient du mal qui le ronge profondément et contre lequel il est incapable d'agir : « ce n'est pas une maladie que j'ai. Ce n'est pas ce qu'on appelle généralement une maladie. (...) Mère ! J'ai l'esprit en morceaux, je suis un homme fini » (Ibsen 2005 : 331–332). Et sa condition marquée par la maladie vénérienne, que l'on croyait à l'époque héréditaire, le condamne à l'ultime fin. Au demeurant, tout concourt à renforcer cette atmosphère néfaste, même le climat illustrant le processus de l'inexorable mélancolie : « et cette pluie continue ! Cela peut durer ainsi, semaine après l'autre, des mois entiers, sans interruption » (Ibsen 2005 : 335). *Les Revenants* se construisent ainsi sur un répertoire de réflexions, confessions ou récriminations qui, remettant en cause le mouvement dramatique, contribuent à créer une *dramaturgie de l'intime* où les souffrants récitent leurs déboires.

Les pièces d'Ibsen et de Currel montrent l'homme accablé par les lois ancestrales, tout en scrutant ses conditions aussi physiques que psychiques. La représentation de l'œuvre du Scandinave au Théâtre-Libre rend compte de cette hérédité qui « se matérialise sous les yeux du spectateur, [et qui] est décrite avec une précision médicale », tandis que, mis en scène à L'Œuvre, le même drame « revêt la forme beaucoup plus subtile d'une maladie de l'âme : l'impuissance d'agir » (Robichez 1957b : 209). *Les Fossiles* de Currel indique aussi « le contraste entre les mœurs d'une aristocratie confinée dans ses vieilles traditions et le modernisme contemporain » (Brahm 1893 : 50), tandis que, aux dires d'Alcanter de Brahm, le drame constitue un retour aux tendances idéalistes, « un courant inexploré, qui se faisait jour par le Théâtre-Libre » (Brahm 1893 : 50). Ainsi, en débordant les limites de l'esthétique naturaliste ou symboliste, tout en les juxtaposant, le dramaturge fait preuve « des plus rares qualités d'écrivain et de penseur » (Bourgeat 1892 : 593).

*

Même si Currel récuse toute inspiration de l'œuvre d'Ibsen, force nous est de déclarer les similitudes aussi thématiques que formelles dans les drames évoqués. Premièrement, les textes se caractérisent par une mise en crise de la fable qui semble, en citant Sarrazac, « secondarisée », car nous assistons au « drame vécu par les personnages [qui] a déjà eu lieu quand la pièce commence » (Garcin-Marrou 2012). En abdiquant la fable au sens traditionnel du mot, les dramaturges favorisent le fragment ou la brièveté dont les événements ne se suivent plus selon leur consécution. Une concaténation logique des actions subit un morcellement manifeste qui donne l'impression d'un « chaos » apparent. Pourtant, la forme sans commencement ni milieu ni

fin n'annule point l'idée même de la fable, mais elle annonce tout simplement le débordement de l'ancienne matrice du drame par une fable tantôt désordonnée, tantôt statique. Si dans *Les Fossiles* nous sommes témoins du passé qui phagocyte le présent flou dans lequel se meuvent les représentants de l'aristocratie en déconfiture, dans *Les Revenants*, M^{me} Alving craint de revivre des situations du passé qui ont bouleversé sa vie conjugale. Dans les deux cas, le drame qui trouble le présent a été consommé bien avant le lever de rideau. Ainsi, l'action au sens traditionnel du mot s'avère impossible, car elle est résolument évincée par le « drame analytique » qui prend en considération des micro-conflits se déroulant au niveau du psychisme des personnages. Le passage du « drame agonistique » vers le « drame ontologique » montre ainsi le déplacement du curseur de la dynamique dramatique sur la rétrospection et réflexion, ce qui amène les deux dramaturges à changer quelque peu le statut du personnage. De fait, en analysant les êtres aux prises avec le malheur qui pèse sur eux, on note qu'ils ne rappellent plus les héros d'antan, prêts à agir afin de transformer les conditions dans lesquelles ils se trouvent, mais qu'ils ressemblent plutôt à des commentateurs qui se penchent sur la précarité de leur grise existence. Robert a beau s'insurger contre la fortune, il est trop faible pour lutter et, au lieu de continuer son indignation, il déclare forfait. Hélène Alving fait tout pour que le passé ne se réalise pas une fois de plus, mais elle ne va pas au-delà des mots et participe ahurie à l'accomplissement du tragique destin. Dans ce contexte, un être *en action* se transforme inexorablement en un être *réflexif* ou *passif*, le personnage *agissant* s'effaçant derrière le personnage *récitant*.

BIBLIOGRAPHIE

- ANTOINE André, 1922, *Mes Souvenirs du Théâtre Libre*, Paris : Fayard.
- BERGERAT Émile, 1892, « Critique dramatique », *Le Journal*, 6 décembre.
- BERNARD-DEROSNE Léon, 1892, « Premières Représentations », *Gil Blas*, 1 décembre.
- BOURGEAT Fernand, « Théâtres », *L'Univers illustré*, 10 décembre.
- BRAHM Alcanter de, 1893, *L'Évolution dramatique musicale, en 1893 (Antoine – Colonne)*, Paris : Jules Souque, Éditeur.
- BUVIK Per, 2007, « Le premier accueil d'Ibsen en France », *Études Germaniques*, 4, 765–775.
- CHEVREL Yves, 1999, « 'Ce n'est pas clair pour nos cervelles de latins'. L'irruption d'Ibsen sur la scène française », *Europe*, numéro spécial sur Ibsen, 840, avril, 191–202.
- CUREL François de, 1920, « Les Fossiles », (in :) *Théâtre Complet*, tome II, Paris : Georges Crès & C^{ie}.
- FOUQUIER Henry, 1892, Théâtre-Libre. – *Les Fossiles*, pièce en quatre actes, de M. de Curel, *Figaro*, 30 novembre.
- FOUQUIER Marcel, 1892, « Les Premières », *Le XIX^e siècle*, 1 décembre.
- GARCIN-MARROU Flore, 2012, « Le drame émancipé », *Acta fabula*, vol. 13, n° 9, L'aventure « Poétique » Novembre–Décembre 2012, <http://www.fabula.org/revue/document7404.php> (consulté le 20 décembre 2024).
- GRAVIER Maurice, 1973, *Ibsen*, Paris : Seghers.
- IBSEN Henrik, 2005, « Les Revenants », trad. M. Prozor, (in :) *Drames contemporains*, Paris : Librairie Générale Française.
- LALOU René, 1961, *Le Théâtre en France depuis 1900*, Paris : Presses Universitaires de France.
- LUGNÉ-POË Aurélien, 1936, *Ibsen*, Paris : Les Éditions Rieder, coll. « Maîtres des littératures ».
- PESSARD Hector, 1892, « Les Premières », *Le Gaulois*, 30 novembre.

- ROBICHEZ Jacques, 1957a, « L'introduction de l'œuvre d'Ibsen en France 1887–1899 », *Revue Littéraire de France*, I–II, numéro spécial, 23–35.
- ROBICHEZ Jacques, 1957b, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de L'Œuvre*, Paris : L'Arche.
- SARCEY Francisque, 1892, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 5 décembre.
- SARRAZAC Jean-Pierre, 2012, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris : Seuil, 2012.