

Kaczmarek, Tomasz

**Entre le temps de Kant et le temps d'Einstein, ou requête pour un texte
expressionniste français**

Études romanes de Brno. 2010, vol. 31, iss. 2, pp. [47]-59

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114862>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

TOMASZ KACZMAREK

ENTRE LE TEMPS DE KANT ET LE TEMPS D'EINSTEIN, OU REQUÊTE POUR UN TEXTE EXPRESSIONNISTE FRANÇAIS

Je sais ce qu'est le temps, si on ne me le demande pas.
Saint-Augustin

*Le temps est le moyen qu'a trouvé la Nature
pour que tout ne se passe pas au même moment.*
John Wheeler

Depuis les années cinquante du XX^e siècle on ne cesse pas de dénoncer la crise du personnage dans le théâtre moderne¹. On s'est maintes fois penché sur sa condition présumée précaire en craignant sa disparition imminente, au demeurant réclamée entre autres par Appia ou Craig. Le statut incertain du personnage exprimerait alors l'ultime phase de la supposée déconfiture du théâtre tout court. De fait, on parle d'anti-théâtre – terme forgé par Georges Neveux en 1952 puis vulgarisé avec succès par Georges Audiberti et Bernard Dort ainsi que du Théâtre de l'Absurde, qu'Esslin lance dans son fameux ouvrage de 1962.

Ces textes témoignent de la déconstruction de l'art dramatique où les piliers séculaires du théâtre sont menacés par le rejet du principe de déterminisme et par la mise en cause des lois physiques, tout comme des notions de temps et d'espace. Cette volonté contestataire à l'encontre des vieilles formules se répand déjà au début du siècle précédent et plutôt que de parler d'une « crise », nous préférerions y voir un processus tout à fait naturel qui suit son époque et la décrit d'une manière touchante. Il est évident que les fondements de l'édifice traditionnel semblent s'écrouler et les découvertes scientifiques (théorie de la relativité, psychanalyse, etc.) donnent de nouvelles armes aux avant-gardistes pour combattre l'art bourgeois.

¹ ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, 1994.

L'expressionnisme est un de ces mouvements rebelles qui met en question la tradition mais ne la nie pas en bloc, il la reformule à sa manière. Ce qui m'intéresse ici, ce sont avant tout les recherches formelles des expressionnistes qui concernent le temps et les métamorphoses du protagoniste. De fait, nul autre art n'a consacré autant de pages et de programmes au temps et à l'espace que l'expressionnisme. C'est surtout ce dernier qui reste au centre des préoccupations de plusieurs artistes qui désirent s'engager dans la poétique subjectiviste. Or, inspiré par Bergson, les expressionnistes s'affranchissent de vieilles notions spatiales tout en proposant le règne de l'espace intérieur. Ils s'éloignent ainsi de la réalité pour scruter en profondeur l'intériorité de la vie, celle de l'artiste-créateur. Edschmid ne veut pas copier la réalité mais engendrer un réel de toutes pièces. Faisant fi des dimensions physiques de l'existence, Rubiner souhaite que notre conscience s'ouvre «à la nouvelle géographie des espaces intérieurs». Tout porte à croire que les expressionnistes, soucieux d'examiner la relation douloureuse entre le Moi et le monde extérieur, privilégient les visions subjectives. Les recherches des «nécessités intérieures» de Kandinsky ou celles de l'intériorité de Nolde symbolisent la requête d'une nouvelle esthétique où les concepts aristotéliens seront remis en question.

Mais ce ne sont pas exclusivement les Allemands qui focalisent leur attention sur la problématique spatio-temporelle. En France, des préoccupations analogues, pour ne pas dire identiques, tiennent à coeur à un Baty ou à un Pitoëff dont les réalisations témoignent de leur attachement à l'expressionnisme scénique. Les textes qu'ils portent à la scène révèlent le bouleversement du temps et de l'espace, ces conceptions insolites permettant non seulement de faire éclater l'espace mais aussi l'identité des individus qui le remplissent. De fait, en analysant certaines pièces des auteurs français des années vingt et trente, nous avons remarqué leur ressemblance manifeste avec l'esthétique expressionniste.

A la recherche du temps einsteinien

Pour parler du temps dramatique, il est inévitable de revenir sur quelques notions rudimentaires qui lui sont propres. Puisque tout texte est une narration, on peut en distinguer deux niveaux. Ainsi, dans ce contexte, Günther Müller² discerne *Erzählzeit*, le temps de la narration et *erzählte Zeit*, le temps narré. Ces deux notions correspondent respectivement au temps réel, où le temps scénique embrasse juste le déroulement du spectacle *hic et nunc* et au temps extra-scénique, dramatique, autrement dit au temps global de la fiction. Si le premier se manifeste comme un temps continu, le deuxième s'analyse «selon une double modalité»³ : par le contraste, selon les formalistes, entre la fable et le sujet, c'est-à-dire, par le

² MÜLLER, Günther. *Erzählzeit und erzählte Zeit*. In *Morphologische Poetik*. Tübingen: Niemeyer, 1968.

³ PAVIS, Parice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2002, p. 350.

rapport entre « l'ordre temporel de la succession des éléments dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur description dans le récit ». ⁴ Ce temps ne participe donc pas du théâtre car il renvoie au discours narratif qui fixe une temporalité comme dans tout autre texte romanesque (par exemple, *analepsis* et *prolepsis*). Alors nous avons affaire à divers temps de la fiction qui sont variables en fonction des différentes phases de l'action : c'est par un mime de cinq minutes que l'acteur peut nous dire qu'un demi siècle est passé. C'est donc à ce propos que Grzegorz Sinko déclare que *Erzählzeit* est toujours kantien tandis que le temps einsteinien pourrait fonctionner dans *erzählte Zeit*. Certes, nous percevons le discours consacré à la théorie d'Einstein par le biais du temps de Kant, mais dans un des mondes possibles, conformément à la logique modale, c'est le temps einsteinien qui prendrait le relais. La logique modale ne prétend pas que tel ou tel monde existe en réalité et elle ne veut même pas prouver sa « véracité ». C'est à nous et à notre bagage intellectuel ou tout simplement à notre « bon sens » de décider si nous acceptons son existence (*arguments de re*). Sans vouloir entrer dans des questions épistémologiques, on est tenté de se poser la question de savoir si le temps einsteinien équivaut au temps dramatique.

Dans les premières décennies du siècle passé, plusieurs avant-gardistes se sont empressés d'implanter la relativité du temps de la fiction et les exemples font légion. Dans *L'Empereur chinois* de Georges de Ribemont-Dessaignes, l'un des protagonistes, le Ministre, indique l'heure selon sa propre humeur. On se rappelle aussi la scène où une jeune fille amoureuse a donné rendez-vous à son aimé à onze heures tapantes et à qui le Ministre annonce sur un ton sadique que l'horloge carillonne douze heures vingt. Nous pourrions aussi bien citer, à titre d'exemple, les raccourcis et les accélérations cocasses du temps et de l'espace dans la production dramatique d'Henri Rousseau, dit le Douanier, sans oublier le maître à penser des dadaïstes et des surréalistes, Alfred Jarry, qui, abhorrant tout relents réaliste, n'hésite pas à écraser constamment temps et espace (*Ubu Roi*). Alors, non seulement les contestataires n'évacuent pas de leurs oeuvres la psychologie, mais ils tournent le dos à la régularité structurelle et donc à la chronologie.

Cependant, il y a une belle différence entre ces recherches formelles et la conception du temps lancé par August Strindberg reprise par les expressionnistes de tout acabit. La divergence se situe au niveau de la narration. Que les surréalistes nous proposent des pièces anti-théâtre, cela semble indéniable : on brise les catégories dramatiques par l'accumulation parfois enfantine d'incohérences des plus saugrenues, le temps et l'espace étant obligatoirement atomisés. Néanmoins, malgré ces distorsions évidentes, il est toujours facile d'établir une intrigue ordonnée, (à l'exception peut-être de quelques piécettes dadaïstes ou saynètes futuristes qui semblent être une négation programmatique pure et dure du théâtre). Si l'on prend comme exemple *Ubu Roi*, il est indéniable que le hasard et les contingences y sont au rendez-vous, mais en même temps, la pièce est construite en une exemplaire continuité de l'action : du premier acte où résonne le fameux

⁴ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Le Seuil, 1972, p. 78.

«merdre» jusqu'à l'embarquement du Père Ubu pour la France, nous assistons aux aventures de ce roi cupide. Nonobstant les changements de lieux et les altérations temporelles, «parfaitement en désordre», nous avons une pièce au scénario tout à fait homogène. Ceci concerne toute la production avant-gardiste, le théâtre de Ionesco n'échappant pas non plus à cette règle.

Les surréalistes ont également chamboulé les concepts du temps en privilégiant la forme onirique. Mais là encore, on observe un écart par rapport aux idées de Strindberg. Si les surréalistes adoptent la forme du rêve, parfois pour épater le public, le dramaturge suédois préfère l'instauration du rêve même avec ses discontinuités spatio-temporelles. Partant donc de ces conceptions, nous remarquons aussitôt que le temps de la fiction peut devenir einsteinien, car du point de vue narratologique, il s'avère que ce temps correspond à la matrice d'un des mondes potentiels régi et gouverné par ses propres lois, le cas échéant, par les visions de celui qui rêve :

L'auteur a cherché à imiter la forme incohérente, en apparence illogique, du rêve. Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable. Le temps et l'espace n'existent pas. Sur un fond de réalité insignifiant, l'imaginaire brode de nouveaux motifs : un mélange de souvenirs, d'événements vécus, de libres inventions, d'absurdités et d'improvisations.⁵

Les propos de Strindberg montrent que l'auteur, sorti de sa crise *infernale*, s'éloigne de la matrice réelle et privilégie les errements dans les méandres du monde onirique. Et tout ceci se passe au niveau du Moi créateur. Hatvani reprendra cette conception ; il précisera que le Moi doit absorber le monde, autrement dit, tout ce qui est intérieur doit embrasser tout ce qui est extérieur. Dans ce contexte, nous n'avons accès qu'à une intériorité insondable et intrinsèquement cabalistique comme la critiqueront plus tard les médisants de l'expressionnisme.

Comme la réalité est biffée, seul reste l'imaginaire sur lequel se tissent des symboles souvent effrayants. Cependant, il ne s'agit plus de simples équivalents du symbolisme. Il faut noter ici que le symbole change de nature. On remarque par exemple dans l'oeuvre majeure de Strindberg *Le Chemin de Damas* (1898) un personnage par excellence symbolique qui est l'expression de son subconscient. Strindberg abandonne le réalisme pour plonger dans le symbolisme obscur qui reflète le psychisme de l'auteur.

La recherche de l'invisible et de l'obscur contribue à la création des formes oniriques tant dans le drame que dans les réalisations scéniques. S'inspirant des symbolistes mais aussi du théâtre médiéval et du théâtre de Shakespeare, les expressionnistes, eux aussi, construisent leurs pièces conformément à la forme onirique, qui rend compte de l'itinéraire spirituel des protagonistes.

L'art expressionniste fait du rêve son cheval de bataille. Certes, dans ce théâtre, créancier des acquis symbolistes, il est difficile de tracer la ligne qui sépare la représentation du monde de la réalité onirique surtout, parce que :

⁵ STRINDBERG, August. *Théâtre cruel et théâtre mystique*. Paris: Gallimard, 1964, p. 137.

La scène expressionniste est un univers clos dont les seuls points de contact avec l'extérieur sont indiqués par l'évocation des souvenirs ou l'appréhension de l'avenir. Mais le présent n'a guère sa place dans le temps expressionniste. On n'y trouve généralement pas ce point de transition entre la réalité extérieure et la scène intérieure. C'est un temps qui n'aboutit à rien.⁶

C'est pourquoi les auteurs expressionnistes se concentrent sur l'intériorisation d'un événement tout en faisant abstraction de la réalité ainsi que des indices spatio-temporels; d'ailleurs, le personnage sera également isolé de son entourage pour se plonger dans la rêverie. Ils vont tenter l'expression de l'inconscient, d'où leur recherche éperdue de l'« espace intérieur » dans lequel prennent naissance les forces, l'espace et le temps sujets à modifications. Bref, le temps semble ne plus exister ou, du moins, il paraît s'arrêter et si quelque chose se passe, c'est toujours par le crible de l'âme déchirée du protagoniste. C'est sa propre perception du temps qui sera proposée au spectateur ou au lecteur et point la « mesure scientifique » du temps.

Le temps éclaté

L'auteur le plus fidèle à la vulgata strindbergienne est sans conteste Henri-René Lenormand dont *Le Temps est un songe* occupe une place particulière parmi ses drames. L'écrivain remplace la division traditionnelle du drame en actes par celle en tableaux. C'est une première nouveauté mais elle reste de moindre importance. Cette structure fractionnelle⁷ permet pourtant la succession rapide des images qui ne sont pas logiquement liées entre elles, mais qui semblent enchaînées par l'imagination d'un rêveur. Lenormand ne transpose pas encore directement de rêves au théâtre, il s'en tient à esquisser discrètement la structure du rêve. C'est ainsi qu'il réussit à exposer l'évolution intérieure et les méandres obscurs du psychisme de son protagoniste névrosé. Ce drame marque indéniablement un pas vers le théâtre onirique. Ce théâtre, dit Lenormand, est :

Celui où le rêve, sous toutes ses formes, prend le pas sur le réel, je veux dire où le rêve se détache sans équivoque possible de ce que le théâtre nous donne pour réel, puisque à la scène, c'est déjà de la réalité transposée et, dans une certaine mesure, rêvée.⁷

La pièce se laisse résumer en quelques mots. Après de longues années passées à Java, Nico van Eyden retourne à Utrecht pour rendre visite à sa sœur Riemke. Romée, sa petite amie d'enfance est aussi invitée. En cours de route, au bord d'un étang, elle a une terrifiante hallucination : elle aperçoit la tête de Nico affleurer à la surface de l'eau. L'homme se noie, mais Nico vit toujours. Romée a vu aussi des roseaux coupés et une barque verte, deux éléments clefs qui accompagnent

⁶ VOGELWEITH, Guy. *Le personnage et ses métamorphoses dans le théâtre de Strindberg*. Lille: Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1971, pp. 184-185.

⁷ LENORMAND, Henri-René, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*. Paris: Albin Michel, 1953, p. 68.

l'action. C'est à partir de ce moment qu'elle se demande si par hasard elle n'a pas vu l'avenir. Au fil des six tableaux, nous observons comment peu à peu la vision de la noyade se réalise. La pièce commence par l'évocation de la mort du personnage principal qui finit bel et bien par s'accomplir. Lenormand semble être le premier à faire usage au théâtre de l'idée de « continuum du temps » qui renverse la notion de temps à laquelle nous étions habitués avant la vulgarisation de la théorie d'Einstein.

Quand il bouleverse le temps de la fiction, Lenormand en fait du coup le sujet de la pièce. Qui plus est, le temps devient le protagoniste, car tout tourne autour de lui. L'auteur n'observe aucune des composantes du drame traditionnel. La chronologie est renversée, puisque la pièce commence par la fin de l'action. La péripétie à proprement parler n'existe pas. Rien ne se noue ni ne se dénoue. La temporalité échappe à toute vérification rationnelle. Nous avons le sentiment que, dans cette œuvre, le temps suit son propre cours en l'absence de tout événement. Riemke déclare : « Le temps s'écoule, rien n'arrive »⁸. L'action, noyau du drame, est ainsi mise en cause. Pour reprendre les propos de Sinko, on serait incité à constater que le temps de la fiction cesse d'exister, il arrive au point mort où tout est suspendu. C'est dans ce cas-là que le temps einsteinien règne sans partage⁹.

D'ailleurs, tout est dans cette pièce subjugué à l'incohérence absolue. Les personnages qui périssent sur la relativité du temps semblent se mouvoir à la frontière du réel et du rêve. Nico ne comprend pas la division rationnelle du temps et de l'espace. Pour lui ni l'un ni l'autre n'existent :

Hier, aujourd'hui, demain, ce sont des mots [...]. Des mots qui n'ont de réalité que pour nos mesquines cervelles. Hors d'elles, il n'y a ni le passé ni l'avenir... Rien qu'un immense présent. Dans l'éternité, nous sommes en même temps à naître, vivants et morts.¹⁰

On dirait que c'est Lenormand qui s'exprime ainsi à travers son personnage. Dans la pièce, le dramaturge tente de comprendre un problème dont il ne percera jamais le mystère : le monde est-il réalité ou illusion ? « *Le monde extérieur – son irréalité, l'irréalité de la propre personne*¹¹ sont des sentiments que j'ai connus dès l'extrême jeunesse. N'être que *le rêve d'un autre*. Le monde était un rêve. Le Temps est un songe ».¹² Ecrivant les premières scènes du drame sous l'emprise de Strindberg, le dramaturge semble privilégier la thèse selon laquelle « l'univers n'est

⁸ LENORMAND, Henri-René. *Le Temps est un songe. Théâtre Complet* 8. Paris: Albin Michel, 1935, p. 204.

⁹ [...] it is possible to construct non-narrative texts of which the propositions are true in the world of Einstein's time"; SINKO, Grzegorz. *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku (Stage character and its treatment in twentieth-century theatre)*, Ossolineum, 1988, p. 162.

¹⁰ LENORMAND, Henri-René. *Le Temps est un songe, op. cit.*, p. 213.

¹¹ C'est Lenormand qui souligne.

¹² LENORMAND, Henri-René, *Qui êtes-vous ?*

qu'une apparence (= une farce ou un néant relatif)». ¹³ Lenormand veut, en effet, nous dire que la réalité n'est qu'une simple illusion derrière laquelle se cache le néant. Ses personnages partagent les mêmes conclusions que le dramaturge. Il en va ainsi de Nico lorsqu'il énonce :

Nous ne pourrions jamais rien connaître de ce que voient nos yeux, de ce qu'entendent nos oreilles, de ce qui traverse nos cerveaux. [...] Rêver n'est rien. L'affreux, c'est de savoir que l'on rêve... C'est de marcher et de savoir qu'il n'y a pas de sol sous nos pas... C'est d'étendre les bras et de savoir qu'ils ne peuvent rien étreindre... car tout est fantômes et reflets des fantômes. ¹⁴

Ces mots du protagoniste évoquent un espace qui dans ce drame n'est pas celui d'une réalité extérieure mais celui de son moi qui rêve. Il n'est pas un individu concret, mais un personnage symbolique qui exprime les hésitations du dramaturge. Lenormand semble «moderniser» les conceptions de Maeterlinck concernant l'absence de l'homme en faveur d'«une projection de formes symboliques, par un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie». ¹⁵

Certains passages de la pièce permettent de constater que Nico pourrait aussi bien apparaître dans un drame expressionniste. Il n'est pas un personnage au sens habituel du mot. Lenormand ne le présente pas de l'extérieur, mais il nous fait plonger directement à l'intérieur de sa conscience. En relisant les répliques des deux femmes nous avons l'impression qu'elles ne sont que les clichés du psychisme du protagoniste.

Le dialogue dévoile comment la subjectivité s'épanche sans compromis. Le monologueur est complètement abstrait de son entourage social. C'est son esprit qui envahit toute la pièce. En renonçant à la psychologie traditionnelle, le dramaturge privilégie l'aspect visionnaire de la pièce. On peut fort bien jouer ce drame comme un «songe». Si l'on conçoit son déroulement comme le fait Nico, on arrive à un cauchemar. Mornet écrit : *Le Temps est un songe* «nous rappelle que la frénésie hallucinée de l'action a pour point de départ une idée philosophique démesurément agrandie par un halo de rêveries». ¹⁶ Pitoëff, désireux de traduire l'émotion qu'il a éprouvée après la lecture de la pièce, a su recréer cette atmosphère onirique dans un spectacle aux jeux de lumière expressifs, qui changent suivant les heures de la journée. Ils sont tracés tels qu'ils peuvent apparaître à l'esprit du personnage central.

Une autre pièce qui emprunte ouvertement à la forme onirique façon Strindberg est née sous la plume d'Armand Salacrou : *L'Inconnue d'Arras* (1935). L'action du drame se réduit à une rétrospective où défile toute la vie d'un protagoniste qui

¹³ STRINDBERG, August. *Ur Ockulta Dagboken*. Stockholm: Bonnier, 1963, p. 59, cité par G. Vogelweith, *Le personnage et ses métamorphoses...*, op. cit., p. 570.

¹⁴ LENORMAND, Henri-René. *Le Temps est un songe*, op. cit., p. 214.

¹⁵ Cité par JOMARON, Jacqueline de. *La Mise en scène contemporaine, II. 1914-1940*. Paris: Armand Colin, 1992, p. 213.

¹⁶ MORNET, Daniel. *Histoire de la littérature française contemporaine (de 1870 à nos jours)*. Paris: Bibliothèque Larousse, 1927, p. 620.

vient de se suicider ; autrement dit, l'intrigue se déroule entre le moment du coup de revolver et la mort du protagoniste, et, comme il a fait mouche, celle-ci ne devrait même pas durer quelques secondes. Mais le dramaturge décrit ce moment sur quelques 170 pages, divisées en trois actes, selon l'édition de 1968. Malgré la mort de notre personnage, nous retrouvons Ulysse bébé, puis c'est un gamin qui se plaît à jouer aux boules de neige, et, ensuite, adolescent, nous assistons avec lui à l'enterrement de sa chatte aimée. Tout se passe comme dans un kaléidoscope : d'incohérentes et invraisemblables visions se succèdent comme prises dans un tourbillon infernal. Ulysse devise avec son grand-père, mort bien avant la naissance du suicidaire, s'entretient sans embages avec sa femme infidèle. Quoi que la pièce semble par moments comique, voire même farcesque, elle exprime avant tout l'énigme de la souffrance humaine, de sa condition existentielle plus que précaire ; *grosso modo*, elle fait appel à l'indignation de l'homme face au mal qui guide cette humanité ayant chassé Dieu de la terre. Tout comme Lenormand, Salacrou ne veut pas dire qu'il faut restaurer le royaume divin. Loin de là. Il dévoile tout simplement l'absurdité de la vie et surtout le manque d'amour, d'autant plus que son protagoniste est condamné à l'échec, car les personnes que celui-ci voudrait aimer ne vivent plus – indice de l'irrévocabilité comme élément aggravant de l'aliénation du protagoniste, ainsi que l'illustre ce passage :

Le Grand-Père

Je t'aime, mon petit.

Ulysse

Je le sais, mais vous n'êtes qu'un portrait. Je pense à vous souvent, je sais que vous m'auriez aimé. Mais vous n'êtes pas près de moi sur la terre. Je ne pourrai vous rencontrer que plus tard au rendez-vous que la Mort donne aux vivants. C'est pourquoi j'ai pris rendez-vous, car sur cette terre, personne ne m'a aimé, pas même ma femme¹⁷.

Le temps et son incohérence soulignent encore plus la situation tragique du protagoniste qui, vers la fin de la pièce, veut revenir sur son geste désespéré, mais en vain, car tout s'est déjà passé. Le temps a ici une double fonction : symbolique et dramatique. Premièrement, il adhère pour ainsi dire à un monde non euclidien, où les lois de Newton n'interviennent nullement, et en cela, il symbolise notre existence éphémère. Deuxièmement, le temps devient, comme dans la pièce de Lenormand, un héros à part entière, car c'est lui qui tantôt s'allonge, pour permettre aux personnages de s'affronter, pour démasquer les griefs secrets qu'ils nourrissent l'un pour l'autre, tantôt se rétrécit, pour signaler que la balle s'approche de plus en plus d'Ulysse. Le temps de l'action n'a donc rien de commun avec le temps kantien bien que, comme au cours de chaque spectacle, le temps de la narration ne puisse être perçu comme einsteinien.

En bref, le temps de la narration est ainsi fortement dilaté car il doit reconstituer un temps référentiel beaucoup plus court. Ce temps entre logiquement en conflit avec le temps de l'action. Salacrou construit la charpente dramatique conformé-

¹⁷ SALACROU, Armand. *L'Innue d'Arras*. Paris: Gallimard, 1968, p. 128.

ment à la logique modale qui correspond à un modèle de mondes possibles et ne respectant pas les vraisemblances, il tourne le dos à la *mimésis* aristotélicienne.

Le personnage «éclaté»

Se trouvant dans un temps et un espace éclatés, le personnage à son tour commence à se disloquer d'une manière synchronique et diachronique. C'est toujours dans les pièces oniriques, qui proposent de nouveaux mondes possibles, qu'un tel processus peut se produire.

En accord avec les scientifiques, Strindberg partage l'avis selon lequel le rêve donne cette ouverture aux énigmes de la vie, et plus particulièrement à notre souffrance inintelligible. A travers les rêves, nous avons la possibilité d'accéder à l'inconscient qui nous travaille¹⁸, autrement dit, «le rêve est donc un chemin vers l'invisible, vers ce à quoi nous n'avons pas accès dans la réalité matérielle».¹⁹

Cette méthode rappelle sans doute les analyses pratiquées par Freud. Ici, l'auteur invente un protagoniste, comme lui déchiré, qui, pour pouvoir s'analyser, doit recourir à ses diverses instances psychiques, le plus souvent représentées par d'autres personnages, les comparses constituant les reflets de son âme en pleine contradiction. C'est ainsi que Strindberg introduit dans son théâtre onirique le doublement du personnage, procédé auquel auront recours les expressionnistes.

Dans *Le Chemin de Damas*, le dramaturge prête tout son être à l'Inconnu, qui ne porte pas de nom, justement parce qu'il a perdu son identité. Il ne se reconnaît plus. Dégoûté par la vie misérable qu'il a menée en causant parfois de graves préjudices à ses proches, il prend la résolution de changer d'existence sans pour autant savoir comment s'y prendre. Il se mettra en route dans l'espoir de retrouver la sérénité, et voilà qu'au cours de son itinéraire expiatoire, il aperçoit des personnages bizarres qui éveillent en lui l'étonnement puis la terreur. L'effroi est d'autant plus sidérant que presque chacun d'entre eux représente l'un des pôles de son psychisme.²⁰ La Dame sera l'élément féminin de l'Inconnu, c'est elle qui sera chargée d'accompagner le souffrant dans son voyage. Un autre comparse le mendiant, trouble notre héros par les ressemblances qu'il entretient avec lui. Ils s'abouchent et l'Inconnu identifie petit à petit dans le mendigot ses propres torts ; comme lui, le loqueteux a quitté son foyer conjugal. Ne serait-il donc pas là pour

¹⁸ Comme Freud quelques années plus tard, Strindberg notera ses rêves comme s'il voulait y lire les mystères de la vie.

¹⁹ ROGER, Pascale. *La Cruauté et le théâtre de Strindberg*. Paris: L'Harmattan, 2004, p. 185.

²⁰ «Tous les personnages des trois *Chemin de Damas* sont, à la fois, Strindberg lui-même, et ceux avec qui la vie l'a mis aux prises. Et cela donne une assez grandiose réunion, où chacun ressemble à l'autre par un certain côté, où tout le monde cligne des yeux dans une connivence épouvantable. Le spectateur ne sait plus auquel de ces comparses s'accrocher, il est ballotté [sic] au milieu d'une foule de doubles et de demi-doubles, de jumeaux et de demi-jumeaux, dont les entrecroisements lui échappent en grande partie»; ADAMOV, Arthur. *Strindberg*. Paris: L'Arche, 1982, p. 100.

lui représenter ce que l'Inconnu redoute de redevenir? Et dans *La Grand'Route*, que dire des deux meuniers Adam et Eve? Ne traduisent-ils pas l'*animus* et l'*anima* du Chasseur qui, comme l'Inconnu, s'est engagé dans un itinéraire spirituel identique? La réponse est affirmative.

Il s'opère le même phénomène dans les drames de Lenormand, de Goll ou de Pellerin. Ce premier, dans la pièce que nous avons étudiée, montre déjà les premières failles de l'intégrité psychique de son protagoniste. Mais c'est dans ses productions postérieures que Lenormand réussira à camper le dédoublement du personnage et surtout dans sa pièce majeure, *L'Homme et ses fantômes* (1924), dont l'originalité a bouleversé le public.

La nouveauté de cette oeuvre réside dans la dissolution, poussée à l'extrême, de la personnalité du protagoniste; elle s'approche plus qu'une autre de l'esthétique expressionniste. En lisant la liste des personnages, nous apprenons que l'Homme, son Ami, ainsi que Luc de Bronte ne représentent qu'un seul et même individu. Même les personnages secondaires ne sont, comme dans le *Mendiant* de Reinhard Sorge, que les fantômes du poète (*Gestalten des Dichters*).

Au centre du drame se trouve le Moi d'un «Don Juan moderne» qui se livre à une bataille avec ses démons psychiques, le tout étant supposé se produire au cours de dix-sept stations, à mi-chemin entre le monde réel et le monde imaginaire. C'est dans le rêve que se concrétise le mieux le «drame du Moi», l'équivalent français de la *Ich-Dramatik* expressionniste. Tout est possible, tout peut arriver puisque le temps et l'espace n'existent pas; «les personnages se scindent, se dédoublent, se multiplient, se dissipent, s'agglomèrent, se dispersent et se rassemblent. Mais une conscience unique règne sur eux tous, celle du rêveur».²¹ L'action éclatée, la fonction unificatrice revient au héros. C'est son Moi qui produit les événements sur la scène et se livre aux fantaisies de tout bord. L'Homme vit l'obscurcissement de l'intelligence et de la vue. Un brouillard s'interpose entre lui et le reste du monde. Il rêve. La réalité se transmue pour lui en un vrai cauchemar: «Je ne perçois plus nettement les rapports des choses. Mon attention se relâche, ma pensée flotte. Je suis comme absent de moi-même et je ne suis pas ailleurs; je ne suis nulle part».²² Tout converge vers le Moi, c'est le Moi qui dicte l'action et c'est enfin l'expression de cet «espace intérieur». Mais, quand il rêve, le protagoniste a des visions, les images passent sans qu'il puisse les contrôler. Les éléments réalistes dont les rêves ne sont pas exempts se heurtent aux apparitions les plus fantaisistes. Lenormand fait alterner habilement les scènes de la réalité et les projections oniriques. Il bouscule toutes les règles du drame, surtout les lois de la causalité et de la temporalité.

Les doubles apparaissent ainsi comme des interlocuteurs de l'âme égarée qui est partagée entre des voix contradictoires comme dans *Le Dernier Homme* de Lagerkvist, où le Roi, plein d'ambiguïtés, s'entretient avec un Moi en lice avec le Moi «sceptique et douloureux». Une situation analogue est réalisée dans une

²¹ *Ibid.*, p. 139.

²² LENORMAND, Henri-René. *L'Homme et ses fantômes*, *op. cit.*, p. 171.

pièce de Nicolaï Evreinov *Dans les coulisses de l'âme*. Le Professeur nous y est présenté sous la forme des trois rôles différents qui illustrent les trois aspects de sa personnalité : spirituel, émotionnel et rationnel, ce procédé étant sans doute une réalisation fidèle du psychodrame. Un autre exemple, plus caricatural, est celui d'Yvan Goll qui, dans son *Mathusalem*, conçoit l'Étudiant en trois exemplaires. « Il doit être joué par trois acteurs qui se ressemblent, représentant le Moi, le Toi et le Lui qui composent un individu ». ²³

Ces exemples renvoient à la déchirure synchronique du protagoniste tandis que dans le drame de Salacrou *L'Inconnue d'Arras*, l'auteur choisit l'éclatement diachronique. Maxime, l'ami d'Ulysse, se dédouble : il est à la fois Maxime 20 et Maxime 37. Ce premier, qui est plus jeune, reproche à son reflet plus âgé d'avoir trahi son meilleur et unique ami en ayant couché avec sa femme. Le dialogue tourne donc autour des questions de la culpabilité, mais Maxime 37 ne demeure pas en reste ; de fait, il accuse son sosie adolescent de sentiments peu nobles comme celui de l'envie envers son camarade. Quoi qu'il en soit, cet affrontement se déroule toujours dans la tête du personnage principal, celle du mari trompé.

Outre le double qui apparaît comme un justicier ou une instance psychique refoulée, certains auteurs vont privilégier l'émiettement total du protagoniste comme en témoignent les *Têtes de rechange* de Jean-Victor Pellerin.

L'intrigue de la pièce est loin d'être compliquée, elle relate l'histoire d'un protagoniste au nom insolite de Ixe, qui, exténué sous le poids de son existence futile, tente tant bien que mal de s'évader de la réalité dans des rêves non moins biscornus. La réalité cède ainsi la place à toute forme d'images fantasmagoriques ; elle est reléguée au second plan. L'auteur recherche une autre réalité par l'émergence de rêves, où le protagoniste, abandonné à lui-même, voit son esprit se mouvoir dans un monde fantastique. Les êtres et les choses prennent aussitôt un aspect tout à fait imprévu et absolument déconcertant. Tout semble correspondre aux recherches sur le Supernaturalisme.

S'inspirant sans doute de Strindberg et de son compatriote Pierre Albert-Birot (*Larountala*), Pellerin procède par l'atomisation du personnage qui se perd en tant d'autres comparses anonymes. Dès la première scène, le héros lui-même annonce les failles à venir de sa personnalité : « Si tu crois que je n'en ai pas plein le dos, depuis le temps, de porter la même tête sur les mêmes épaules ». ²⁴ Dans cette première phase, pour ainsi dire, de décomposition, on voit les personnages respectifs qui prononcent des phrases interchangeables comme si elles appartenaient à un protagoniste unique. Car, comme dans une pièce onirique, c'est la conscience du protagoniste qui règle le jeu des autres.

Ixe se disperse en plusieurs personnages, même en ceux qui lui semblent les moins sympathiques. Tout d'abord il se dédouble, s'aliénant dans la position d'un alter ego, et nous le voyons comme un Ixe 2. Cette séparation revêt l'aspect d'une déchirure. Mais l'éclatement de la personnalité ne s'arrête pas là. Très souvent, au

²³ GOLL, Yvan. *Théâtre, Mathusalem et Les Immortels*. Paris: L'Arche, 1963, p. 45.

²⁴ PELLERIN, Jean-Victor. *Têtes de rechange*. Paris: Masques, II^{ème} cahier, 1926, p. 10.

moment où le protagoniste converse avec Opéku, il se glisse dans la peau tantôt du Marié, tantôt du Bourgeois, pour enfin se morceler en tant d'autres. Ixe devient L'Homme-sandwich, l'Agent, Le Sportif et ainsi de suite. Et Ixe, sur un ton ironique, dira au chapelier qu'il n'est pas seul, comme pour lui dire que l'entité de l'individu n'est pas possible, que l'homme ne possède pas qu'un seul caractère : «Je suis plus nombreux qu'on ne pense»²⁵, rétorque-t-il au vendeur qui ne voit pas d'un bon oeil la création d'un chapeau carré.

Tous ces personnages qui sont des projections du psychisme détraqué du protagoniste reflètent effectivement sa personnalité fragile et insaisissable, comme l'auteur le précise sur un ton par excellence expressionniste :

Plusieurs têtes par homme? Oui. Mais un seul coeur.

Le plus souvent, si les têtes parlent d'abondance, les coeurs se taisent.

J'ai tenté, cette fois, de les faire parler.

Seulement, quand les coeurs rompent le silence, ils ne parlent pas, ils crient.²⁶

Et Jacqueline de Jomaron de constater que, comme dans le théâtre expressionniste, «les personnages de Pellerin se dédoublent, se démultiplient et engagent le dialogue avec leurs émanations successives».²⁷

* * *

Le refus du réel au théâtre, poussé à son extrême, conduit inévitablement à suspecter globalement la matérialité de la scène, et, ce qui va de pair, à atomiser les catégories aristotéliennes du temps et de l'espace. Nous avons donc choisi de nous pencher sur ces données esthétiques dans le théâtre français par le prisme de l'expressionnisme européen.

La mimésis expressionniste est impuissante à revenir au réel et à boucler la trajectoire décrite par Aristote. Et pour cause, car le temps et l'espace participent à une nouvelle mimésis qui se traduit par l'inclination de l'écrivain à l'abstraction. L'écrivain expressionniste privilégie avant tout la forme onirique où l'âme se déploie sans ambages. Voulant instaurer «un espace intérieur», l'auteur doit, par la force des choses, écarter la réalité externe. L'espace évoqué par le drame n'est plus celui d'un environnement, mais la projection du Moi des personnages. L'espace et le temps deviennent donc de simples organes fonctionnels à l'adresse du protagoniste qui, comme dans le rêve où tout est possible, va se dédoubler à l'infini. Enfin, peut-on trancher sur la question du temps einsteinien dans le théâtre? Quoi qu'il en soit, le spectateur court toujours le risque de vivre doulou-

²⁵ *Ibid.*, p. 27.

²⁶ PELLERIN, Jean-Victor, propos dans le programme du Théâtre Montparnasse de 1935, il s'agit du programme de *Cris des coeurs*, cité par GRAVIER, Maurice. *L'Expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres*. In *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*. Ed. Denis BABLET; Jean JACQUOT. Paris: CNRS, 1971, p. 295.

²⁷ JOMARON, Jacqueline de. *La Mise en scène contemporaine, II. 1914-1940*. Paris: Armand Colin, 1992, p. 80.

reusement le temps kantien tant qu'il n'osera pas quitter le théâtre, plus tôt que prévu.

Bibliographie

- ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, 1994.
- ADAMOV, Arthur. *Strindberg*. Paris: L'Arche, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Le Seuil, 1972.
- GOLL, Yvan. *Théâtre, Mathusalem et Les Immortels*. Paris: L'Arche, 1963.
- GRAVIER, Maurice. L'Expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres. In *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*. Ed. Denis BABLET; Jean JACQUOT. Paris: CNRS, 1971.
- JOMARON, Jacqueline de. *La Mise en scène contemporaine, II. 1914-1940*. Paris: Armand Colin, 1992.
- LENORMAND, Henri-René. *Le Temps est un songe. Théâtre Complet 8*. Paris: Albin Michel, 1935.
- LENORMAND, Henri-René, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*. Paris: Albin Michel, 1953.
- MORNET, Daniel. *Histoire de la littérature française contemporaine (de 1870 à nos jours)*. Paris: Bibliothèque Larousse, 1927.
- MÜLLER, Günther. Erzählzeit und erzählte Zeit. In *Morphologische Poetik*. Tübingen: Niemeyer, 1968.
- PAVIS, Parice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2002.
- PELLERIN, Jean-Victor. *Têtes de rechange*. Paris: Masques, II^{ème} cahier, 1926.
- ROGER, Pascale. *La Cruauté et le théâtre de Strindberg*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- SALACROU, Armand. *L'Inconnue d'Arras*. Paris: Gallimard, 1968.
- STRINDBERG, August. *Théâtre cruel et théâtre mystique*. Paris: Gallimard, 1964.
- VOGELWEITH, Guy. *Le personnage et ses métamorphoses dans le théâtre de Strindberg*. Lille: Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1971.

Abstract and key words

Problems connected with refusal of real in the contemporary theater seem to be of primary importance for many branches of theatrical studies. Time is one of the elements to be subject to various modifications we were not accustomed to. The basic notion which is important for our study is that of narratology. In connection of that, Günther Müller distinguishes *Erzählzeit*, and *erzählte Zeit*. In spite of analeptic and proleptic travels in time the notion of time in all narrative texts must be quite naturally Kantian. Nevertheless it is possible to construct non-narrative texts of which the propositions are true in the world of Einstein's time. The application of modal logic with its notion of possible worlds gives us the key to most of the artistic avant-garde movements, especially expressionism which is a subjective art form by its will to distort reality for an emotional effect. In our article we analyzed some French plays which often dramatize the spiritual awakening and sufferings of their protagonists as it was in German theater, amongst other *Time is a dream* by H.-R. Lenormand or *L'Inconnue d'Arras* by Armand Salacrou.

Narrative text; modal logic; Henri-Rene Lenormand; Armand Salacrou; Kantian time; Einstein's time

