

ORAGE MYSTIQUE DE FRANÇOIS DE CUREL : MISE EN QUESTION DE LA « PIÈCE BIEN FAITE » (*Orage Mystique* by François de Curel: “well-made play” called into question)

Tomasz Kaczmarek^{1*}
Université de Łódź

Abstract: François de Curelis considered a representative of “problem plays”, though his theatre has fallen into oblivion. However, despite the author’s attachment to the classical tradition, he was criticized for scuttling the very fundamental dramatic art. In fact, when studying *Orage mystique* (*Mystical Storm*), it is clear that he disregards the regulatory principles of the fable, principles inherited from Aristotelian conceptions. If the first act of the drama seems to comply with the formal constraints of a “well-made play”, in the second, the writer breaks the course of the linear action to focus not on the dynamics of events, but on psychic life of the protagonist. In this way, Curel proposes a new dramatic paradigm, in which intra-subjective confrontations develop within the psyche of the central character, instead of interpersonal conflicts meant to push the action forward.

Keywords: François de Curel, *Orage mystique*, well-made play, ontological drama, agonistic drama, reflective character.

Résumé : François de Curel, dont le théâtre est tombé quelque peu dans l’oubli, est considéré comme un représentant de « pièces à thèses ». Pourtant, malgré un certain attachement de l’auteur à la tradition classique, on lui reprochait de saborder les fondements mêmes de l’art dramatique. De fait, en étudiant *Orage mystique*, force nous est de constater qu’il tourne résolument le dos aux principes régulateurs de la fable, principes hérités des conceptions aristotéliennes. Si le premier acte du drame semble obtempérer aux contraintes formelles d’une « pièce bien faite », dès le deuxième, l’écrivain brise le déroulement de l’action linéaire pour se focaliser non sur la dynamique des événements, mais sur la vie psychique du protagoniste. Ce faisant, Curel semble

* **Adresse pour la correspondance :** Tomasz Kaczmarek, Instytut Romanistyki, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236, Łódź. Pologne [tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl].

proposer le nouveau paradigme dramatique, où, au lieu de conflits interpersonnels censés pousser l'action en avant, nous assistons à des affrontements *intrasubjectifs* se déroulant dans la psyché du personnage central.

Mots-clés : François de Curel, *Orage mystique*, pièce bien faite, drame ontologique, drame agonistique, personnage réflexif.

Le nom de François de Curel (1854–1928) figure parmi ceux des auteurs attachés à l'esthétique de la « pièce bien faite », depuis longtemps considérée comme peu artistique et, par conséquent, indigne de l'attention critique de nos jours. Celle-ci, reposant sur une mécanique aussi logique qu'infaillible, se compose des étapes dramatiques invariables subordonnées à un système rigoureux : une brève exposition signale adroitement les événements à venir, l'action démarre à partir d'un moment central qui se propage au travers de péripéties plus ou moins compliquées et toujours liées entre elles par une relation causale, pour, après le point culminant (catastrophe), aboutir à un apaisement final (dénouement). Il est curieux de noter que nombre de critiques reconnaissent dans les textes de l'auteur français la mise au point de ce type de dramaturgie. Il serait opportun à ce propos de nuancer quelque peu les scansion qui érigent Curel au statut de partisan incontournable de la construction classique du drame. Le principe de celui-ci, que Peter Szondi appelle le « drame absolu » (1983) et Jean-Pierre Sarrazac, le « drame-dans-la-vie » (2012 : 12) consiste en une action interpersonnelle qui se déroule au présent, « *dans sa présence même* » (Sarrazac 2012 : 12) à travers laquelle nous assistons à un conflit entre un certain nombre de personnages agissants, le tout étant soumis à un processus linéaire « défini par un commencement, un milieu et une fin » (Sarrazac 2012 : 29).

Pourtant, l'œuvre de l'écrivain français semble, toutes proportions gardées, saborder les invariants de ce « drame absolu » par une série de procédés de dédramatisation qui embrayent l'émancipation d'un nouveau drame. Jean-Pierre Sarrazac appelle ce nouveau drame le *drame-de-la-vie* qui, contrairement à la forme classique *drame-dans-la-vie*, se caractérise, entre autres, par l'abandon du conflit entre personnages, le renoncement au caractère de ceux-ci, la remise en question de l'action linéaire ou le mélange des formes hybrides (du dramatique, de l'épique et du lyrique). L'auteur français tourne aussi le dos à la forme canonique en introduisant des éléments épiques exogènes aux règles du genre et en se focalisant non sur l'action, mais sur la vie vécue par les personnages, ce qui bouleverse l'intégrité du modèle aristotélo-hégélien (Lukács 1965 : 97). Même si la plume de Curel n'a pas révolutionné la dramaturgie au même titre que les pièces d'Ibsen ou de Strindberg que l'on joue toujours sur les scènes mondiales, elle rend compte de certaines recherches formelles des auteurs de l'époque qui ont posé les jalons de la dramaturgie moderne et contemporaine. C'est à ce sujet qu'il est intéressant de se pencher sur la dernière pièce de l'auteur, à savoir *Orage mystique* (1927) où, par diverses stratégies formelles, il se démarque explicitement de la tradition dramaturgique. Revoir ce texte ne vise pas pour autant à réhabiliter ou à promouvoir Curel comme un écrivain par excellence novateur injustement tombé dans l'oubli – il

partagera le destin d'Eugène Brieux ou d'Henry Bernstein, pour n'en citer que deux – qui, comme lui, n'ont pas réussi à s'imposer face à des géants étrangers. La relecture de ce drame, dans la perspective qui est la nôtre, tâche tout de même de répertorier les signes avant-coureurs du « débordement » (Sarrazac 2012 : 17) de la forme dramatique annoncé au tournant du XX^e siècle et qui ne signifie pas sa mort, comme le constate Theodor Adorno (1984), ni sa disparition, comme le déclare Hans-Thies Lehmann, en prônant haut et fort l'avènement du « théâtre postdramatique » (2002), mais sa réinvention continue, condition *sine qua non* de sa survie. Loin de privilégier l'approche uniquement textocentriste, nous nous penchons, tout de même, plus particulièrement sur le texte de théâtre sans que soit omise sa dimension scénique.

Le drame n'étant pas connu du large public, force nous est de retracer, ne serait-ce que sommairement, les principales lignes – pour reprendre les termes de Boris Tomachevski (1925 : 263-307) – de sa « fable-matériau » (énoncé) avant d'examiner sa « fable-sujet » (énonciation). La pièce débute devant la porte d'entrée de la villa des Pétrel, une famille bourgeoise bien huppée, la nuit lors d'un orage épouvantable. Clotilde regagne son domicile après un rendez-vous avec le capitaine Brassard, son ami intime, mais elle ne peut pas entrer, car la porte fermée à clé lui bloque l'accès. Désespérée et anxieuse, elle ne peut qu'attendre un miracle : elle a peur que son conjoint suspicieux ne découvre son échappée au crépuscule. Sur ces entrefaites, elle rencontre le docteur Tubal, ami de la famille, qui se rend chez lui après une visite chez une patiente souffrante. La pauvre femme ne cache pas son malaise devant le médecin qui est au courant de ses amours illicites. Un dialogue s'engage entre les deux au cours duquel Clotilde fait part de la méfiance et de l'irascibilité de son conjoint qui la soupçonne de cupidité, tout en scrutant un minime geste équivoque. Le docteur ne manque pas de la réprimander pour avoir quitté le lit en dépit de son état de santé altérée. Pourtant, la clé laissée dans la serrure à l'intérieur empêche l'épouse de s'insinuer subrepticement dans la demeure. Secouée d'un frisson, la femme imagine un subterfuge pour se tirer d'embarras et se retrouver enfin dans sa chambre. Elle demande au docteur de réveiller Robert et de détourner son attention de la porte d'entrée. Après une légère hésitation, Tubal acquiesce à l'idée de Clotilde et pendant qu'il s'entretient avec son vieil ami, la femme s'introduit habilement dans la villa à l'insu de son époux. Le deuxième acte se déroule, un an plus tard, la veille du premier anniversaire de la mort de Clotilde qui a succombé à la pneumonie contractée lors de sa dernière sortie clandestine. Entouré de sa sœur, du curé et avant tout de Tubal, Robert vit des instants d'angoisse : il pressent que le lendemain il va revoir sa défunte épouse – de son vivant Clotilde lui a promis de le revisiter un an après son décès. Mais l'anxiété qui travaille l'esprit du veuf se mêle souvent à l'espoir dans son âme, car malgré le temps écoulé et l'inconstance supposée de Clotilde, Pétrel n'a jamais cessé de l'aimer. Dès lors, nous assistons à de poignantes conversations entre cet homme d'humeur chagrine et le docteur, sur des sujets existentiels. Elles sont d'autant plus intéressantes que chacun des deux interlocuteurs diverge absolument sur la question de la survie de l'âme et sur la possibilité d'entrer en rapport avec les morts. Robert, qui a à son actif quelques œuvres littéraires (poèmes, pièces de théâtre), croit fermement en une vie dans l'au-delà tandis que Tubal, d'un esprit foncièrement rationnel, s'inscrit en

faux contre tous les arguments religieux. Si le premier ne doute pas de pouvoir entrer en contact avec la défunte, le deuxième détecte dans cette conviction de son patient et ami de longue date, un simple détraquement mental dû sans aucun doute au traumatisme survenu lors de la perte de la personne aimée. Le jour de la cérémonie funeste (acte 3), Robert, toujours persuadé de revoir sa bien-aimée, se rend au cimetière. Et, en effet, resté seul devant le tombeau de sa femme, le poète aperçoit le fantôme de celle-ci avec lequel il échange quelques mots avant que le spectre ne s'évanouisse dans l'air. Le rideau tombe sans que nous sachions si le protagoniste a en réalité rencontré son épouse ou s'il n'a pas été tout simplement le jouet d'une illusion, fruit de son esprit débousolé. Le dramaturge laisse ainsi son lecteur/spectateur sur sa faim en l'invitant à une réflexion de nature ontologique dépourvue de tout message pédagogique.

De fait, le public ayant participé au spectacle, sortait du théâtre quelque peu déconcerté (Roustan 1928 : 3) non seulement par le manque de dénouement rassurant de la pièce, mais par la question angoissante qu'elle aborde et qui touche tout le monde. La première a eu lieu le 1^{er} décembre 1927, (six mois avant la mort de l'auteur), au Théâtre des Arts. Tout en appréciant la portée intellectuelle de la pièce, Louis Schneider dit que « l'échafaudage dramatique en est incertain » (1927 : 4) et Lucien Dubech de déclarer que le sujet abordé dans l'œuvre n'est pas « matière à agiter la scène » (1927 : 2). En revanche, René Baschet accueille avec joie cette pièce qu'il monte conformément à l'esprit du dramaturge. La critique apprécie l'approche originale du thème – en particulier l'étude « de la personnalité et de l'inconscient » (Fréjaville : 1927 : 2) – comme l'appelle Pierre Brisson, des « fatalités obscures » (1927 : 2) et acclame la distribution qui a été confiée à des acteurs de premier ordre. On salue Alexandre Arquillière qui, dans le personnage de Tubal, a su interpréter avec subtilité le rôle du raisonneur s'exprimant au nom du dramaturge. Aussi distant que sympathique, il a fait preuve d'un art nuancé. On applaudit généreusement Louis Gauthier qui a rendu avec maîtrise le caractère nerveux de Robert Pétreil, sa progressive agitation passionnelle ayant vivement ému l'auditoire. Germaine Laugier dans le rôle du fantôme de la femme décédée impressionne le public par sa nature à mi-chemin entre le physique et l'éthérique. Pourtant, on réserve des mots critiques aux décors d'Eugène Prévost : « la mise en scène n'était pas sans présenter quelque écueil, en raison du décor du dernier acte. Mais on a justement pensé que l'intérêt était dans le texte, et non dans l'illusion des yeux » (Beauplan 1927 : 24).

D'après la reconstruction rudimentaire de la fable (lecture horizontale) du drame on serait enclin à constater que nous avons affaire à une énième « pièce bien faite » ou, tout au moins, à son avatar : une « pièce à thèse » dont le sujet se réduirait primordialement à la question de la survie de l'âme humaine. Cependant, comme nous l'avons signalé, le drame ne défend aucune thèse et les questions qui y sont posées ne trouveront jamais de réponses valables ou consolatoires. Qui plus est, en ce qui concerne la structure de la pièce, elle s'écarte visiblement de certains critères génériques du drame. La lecture verticale (ou paradigmatique) du texte, qui prend en considération la façon dont sont agencés les incidents, permet d'étudier les ruptures du flot événementiel qui rendent lisible le thème existentiel mis en avant par l'écrivain. À y voir de plus près, nous découvrons un texte qui ne respecte point la forme canonique, car, au-delà d'une trame simple en surface

qui peut même paraître naïve, le dramaturge nous propose une descente en profondeur dans l'âme souffrante qui est la clé de voûte de la pièce. Dans cette perspective, le drame n'aborde pas l'immortalité de l'homme, ni même, comme le désire Robert de Beauplan, « la possibilité pour les vivants d'entrer en rapport avec les morts » (Beauplan 1927 : 23). De fait, le dramaturge tente d'exposer l'histoire d'une vie tourmentée au détriment du *mythos* aristotélicien, ce qui est l'entorse principale au fablisme linéaire. Le ressort dramatique se résume par une vivisection parfois douloureuse de l'âme du personnage central. Curel fait tout pour déplacer l'importance de la tension dramatique (action) pour se concentrer sur l'étude de l'inconscient à travers le dialogue.

Le premier acte, qui par sa structure schématique rappelle indéniablement le vaudeville, pourrait à ce propos nous induire en erreur. De fait, constituant l'exposition de l'action à venir, cette partie semble annoncer le drame traditionnel qui, au fur et à mesure des complications envisageables, tendrait impérativement à un dénouement heureux ou fatal. La conversation entre la femme malade et le docteur sert à l'écrivain français à nous renseigner sur l'origine du différend conjugal, une phase indispensable pour lancer une intrigue plus ou moins complexe. Après la scène quasi grotesque au cours de laquelle Clotilde n'hésite pas à recourir à un stratagème (numéro souvent employé dans le théâtre de boulevard), à partir du moment où son mari ne se rend pas compte de l'escapade nocturne de l'épouse, on pourrait s'attendre avec impatience au développement aussi cocasse que captivant de l'intrigue dans les actes suivants. Jusque-là, le dramaturge semble observer rigoureusement les règles classiques et rien ne présage le dévoiement du déroulement régulier de l'histoire. Pourtant, dès le deuxième acte, la progression linéaire de l'action menant vers la catastrophe est résolument brisée par un ralentissement soudain de l'intrigue. Il y a une raison importante à cet état de choses : Curel décide tout simplement d'éviter le point culminant et le dénouement de l'action (principes obligatoires qui soutiennent la charpente dynamique du drame) pour se concentrer sur l'immédiat-après l'événement fâcheux. En d'autres mots, l'auteur français prétend examiner les conséquences qui découlent directement de la disparition de Clotilde pour attirer notre attention non sur l'action au sens traditionnel du mot, mais sur les causes qui ont conduit vers son accomplissement. En supprimant le « drame absolu », il sacrifie le *drame-dans-la-vie* (acte 1) pour lancer le *drame-de-la-vie* (actes 2 et 3). La catastrophe s'étant bel et bien consommée pendant l'entracte (la mort de Clotilde), dorénavant, nous allons assister à un « autre drame » qui se trouve ancré dans la psyché fragile du protagoniste, où l'action sera comme suspendue. Curel rompt avec la forme classique du drame, tout en adhérant, tels les géants scandinaves (Ibsen, Strindberg), à l'esthétique d'une *dramaturgie de l'intime*. Celle-ci « ne procède plus principalement d'une relation conflictuelle entre les personnages, mais d'une dimension *intrasubjective* » (Sarrazac 2012 : 66) où l'action se déroule, le cas échéant, dans l'âme du veuf affligé. De fait, le deuxième et le troisième actes changent complètement de mesure et divergent délibérément du premier. Si dans celui-ci on pense encore participer à un conflit qui oppose la femme à son mari (conflit interpersonnel), dans les deux restants, nous sommes témoins de micro-conflits qui se déploient exclusivement dans la conscience du protagoniste (conflit intrapersonnel).

Ainsi, le premier acte ne serait qu'une simple introduction dans l'argument abordé par Curel afin de préparer le terrain au dépassement de la *mimèsis* par la *diégèse*, ou, pour mieux accentuer son désaccord envers le *drame-dans-la-vie* et ses prescriptions aussi rigides qu'anachroniques. Ce n'est qu'après la mort de son épouse que nous serons capables de connaître les pensées du protagoniste et ce n'est qu'alors que nous prenons part au retour sur le drame qui opposait les conjoints. Tous les dialogues tournent autour du drame arrivé dans les coulisses, le présent dramatique étant subjugué à cet événement néfaste. Dès lors, nous assistons à une sorte de remontée du passé dans un présent immobile, procédé qui non seulement retarde l'action, mais l'annule. Même si Robert s'impatiente de revoir sa femme morte, tout est concentré sur ce passé ombrageux qui déséquilibre sa psyché. Ainsi, la pièce ne procure plus au spectateur « l'illusion que l'événement dramatique a lieu directement devant lui dans un absolu présent » (Sarrazac 2012 : 37), mais lui propose « le drame vécu par le personnage » (Sarrazac 2012 : 37) qui réfléchit sur sa condition précaire. Il ne faut pas en déduire que l'auteur d'*Orage mystique* désire effacer tout simplement l'action, mais qu'il souhaite la redéfinir pour mieux l'exposer. « Le statisme apparent [...] n'a d'autre fonction que de permettre au spectateur d'accéder aux détails les plus infinitésimaux de l'action dramatique » (Sarrazac 2012 : 35). De cette manière, comme c'est aussi le cas des œuvres de Maurice Maeterlinck ou autres symbolistes, on passe, aux dires de Jean-Pierre Sarrazac, d'un « drame agonistique » à un « drame ontologique ». L'action tend à disparaître au profit des réflexions de Robert en brisant ainsi le déroulement linéaire de l'action, le dramaturge se détachant d'un drame à peine esquissé (I acte), pour offrir une nouvelle perspective qui correspond à la poétique du *drame-de-la-vie*.

La stratégie de l'auteur français ne semble pas novatrice. Dans ses toutes premières pièces telles *L'Envers d'une sainte* (1892) ou *L'Invitée* (1893), il a déjà eu recours à des *opérations* grâce auxquelles, comme dans *John Gabriel Borkman* (1894) d'Ibsen, nous sommes témoins d'« une *secondarisation* généralisée de la forme dramatique » (Sarrazac 2012 : 37). Cette *secondarisation* s'exprime primordialement par le règne du passé qui pèse sur les personnages des pièces citées, le passé qui les « phagocyte » car il les rend abouliques, inaptes à toute volition. Ce n'est plus la progression dramatique qui intéresse Curel (l'action au présent), mais les séquelles souvent désolantes qui retombent sur les pauvres créatures terrassées par leur détresse. Dans *Orage mystique*, à compter du deuxième acte, la rétrospection occupe aussi une place éminente. C'est le claquement de portes qui éveille subitement les événements d'antan. De fait, ce bruit insistant, que l'on entend au cours de cet acte, est antipathique pour Robert parce qu'il lui fait revivre instantanément cette nuit où son épouse est revenue du rendez-vous avec son prétendu amant (« Les bruits de portes [...] heurtent mon oreille pour me rappeler de quelle façon Clotilde a gagné sa mortelle pleurésie » Curel 1927 : 13). La révélation de cet épisode du passé a des répercussions sur le présent et surtout sur les nerfs du protagoniste. Il s'avère que Robert était bien conscient du geste de Clotilde qui se dissimulait pour éviter une semonce. C'est lui-même qui a fermé la porte de l'intérieur afin de démontrer la déloyauté de sa femme. Le deuxième acte se transforme ainsi en un réquisitoire contre la femme ingrate. C'est au cours de celui-ci que nous serons révélés les secrets et les mobiles qui ont poussé Robert à tenter même de tuer sa conjointe.

Du point de vue dramatique, rien ne se passe si ce n'est le dialogue qui ravive le passé révolu comme il arrive dans les premiers textes de Curel. Pourtant, dans cette pièce, l'auteur fait un pas en avant dans la déconstruction de la forme ancienne du drame, ce qui est le plus perceptible dans son approche inusuelle du personnage. Or, si, par exemple, dans *L'Envers d'une sainte* et *L'Invitée* les protagonistes, condamnés à ruminer leur passé, s'affrontent avec d'autres personnages munis de traits particuliers, ici, les comparses qui entourent Robert (notamment Tubal et Clotilde) semblent esquiver leur statut d'individus à part entière pour incarner les instances psychiques du protagoniste.

C'est à ce propos qu'il serait légitime de nous arrêter, en premier lieu, sur la figure de Tubal. Curel introduit dans sa pièce ce personnage aussi sympathique qu'ironique qui semble tout simplement commenter l'action, tout en paraissant quelque peu détaché de celle-ci. Il sait tout sur les escapades nocturnes de Clotilde et il est au courant du caractère irascible de son mari, comme s'il avait la fonction du narrateur dans le roman. Plusieurs critiques, avec Robert de Beauplan en tête, remarquent ce statut particulier que tient le docteur dans le drame. Le critique observe que Tubal est le « raisonneur » de la pièce, qui s'exprime au nom du dramaturge (Beauplan 1927 : 23). Ceci est sans aucun doute vrai, car Curel aime, de temps à autre, privilégier certains personnages en leur donnant le pouvoir de préciser le sens et la portée de ses pièces. On pourrait aussi constater, toutes proportions gardées, que ce personnage, qui prétend tout savoir, se charge du rôle, comme aurait écrit Szondi, du « sujet épique » qui nous relate le point de vue de l'auteur. Mais ce *moi épique* n'en participe pas moins à l'action, si on peut encore utiliser ce terme. De fait, le docteur n'est pas uniquement le commentateur, une espèce de porte-parole de l'écrivain qui est omniscient sur le déroulement de l'histoire ou qui a le plein pouvoir, comme l'entomologiste dans *La Figurante* (1896), à guider les actes de ses comparses, mais il a la fonction de cet « autre moi » qui permet à Robert de se questionner sur sa condition ontologique précaire. Ne renonçant pas à son rôle d'*explicateur*, Tubal se fait partie prenante de l'action en tant qu'analyste. C'est grâce à lui que le protagoniste peut entamer un dialogue avec lui-même, car pour s'analyser il doit recourir à un autre, capable de l'aider à venir à bout de tout ce qui perturbe la zone inconsciente de son âme. Qui plus est, en endossant la part de thérapeute, le docteur semble refléter une instance rationnelle du psychisme de Robert. C'est elle qui guidera le personnage central dans le labyrinthe de son esprit déchiré. On pourrait subodorer dans ce procédé la méthode psychanalytique – mise au point, entre autres, par Henri-René Lenormand dans *L'Homme et ses fantômes* (1925) – comme en témoigne ce dialogue entre Tubal et Robert :

Tubal – [...] Je suis témoin de vos efforts pour définir votre état d'âme, mobiliser des souvenirs, réprimer d'inexplicables angoisses. Ce pénible labeur qui, selon vous, fraie le chemin à une vision surnaturelle n'en évoque-t-il pas un autre aboutissant au même résultat ? Réfléchissez bien.

Un temps.

Robert – L'anxiété de l'écrivain qui compose.

Tubal – Bravo ! C'est vrai surtout pour vous qui composiez avec la collaboration de votre inconscient. Depuis une heure, je vous vois diriger par lui.

Robert – À l'époque où je faisais dialoguer des personnages, souvent ceux-ci me dépassaient.

Tubal – C'est qu'alors votre inconscient, vous donnant congé, expédiait toute la besogne. Cette façon de travailler d'abord péniblement et enfin dans la fougue et l'allégresse évoque une autre classe de chercheurs. Devinez laquelle ?

Robert, *après réflexion*. – Cette fois je renonce.

Tubal – Certaines personnes après avoir subi une laborieuse attente nommée transe, avoir sué sang et eau, avoir même simulé des apparitions, finissent quelquefois par en obtenir une qui paraît authentique (Curel 1927 : 13-14).

La dernière réplique de Tubal résume l'essentiel de la pièce. Il ne s'agit point de la recherche d'un au-delà, ni de la tentative d'entrer en rapport avec la créature prématurément décédée, mais il est question des chimères de l'esprit de Robert qui extériorise tantôt ses doutes, tantôt ses espoirs. Tant qu'il les sublime à travers ses œuvres, il s'en débarrasse tout en laissant une littérature originale, mais il se fait victime de ses illusions dès qu'il les considère comme réelles. Le médecin tente de convaincre son patient de se libérer de ses fantasmagories aussi trompeuses que douloureuses, ou tout au moins, de prendre ses distances par rapport à l'authenticité discutable, en l'occurrence, de l'apparition dont il sera témoin oculaire. Mais le protagoniste, en proie à une angoisse inflexible, continue de défendre ses positions contre l'athéisme de son médecin. Il est curieux de noter que le différend entre Tubal et Robert n'enclenche pas un conflit censé pousser l'action en avant. Ici, rien ne se passe, comme si ce duel verbal se déroulait non entre les personnes, mais entre les idées contradictoires. C'est dire que Robert s'insurge non contre son ami aux convictions qui ne sont pas les siennes, mais contre sa propre raison. De fait, comme nous l'avons signalé plus haut, Tubal se manifeste dans le drame comme un double pâle du protagoniste et, dès lors, il interprète le rôle de cette voix que Robert tend à étouffer en lui-même. Ainsi, Curel semble ouvrir sa pièce vers « le régime de l'*infradramatique* » (« Sarrazac 2012 : 79) où le conflit dramatique traditionnel est résolument remplacé par une myriade de micro-conflits ou micro-événements intrasubjectifs qui se déroulent dans le mental du personnage. Dans cette perspective, le dialogue entre les deux hommes exemplifie le conflit intérieur de Robert, comme si celui-ci, en s'adressant à son « confesseur », désirait discuter avec une instance psychique de lui-même. C'est pour cette raison que les deux paraissent schématiques, chacun campant sur sa position et défendant sa foi, comme s'ils étaient plutôt des allégorisations que des personnages en chair et en os. Le poète n'est pas esquissé comme un pieux naïf, même si son interlocuteur, rationaliste invétéré, n'hésite pas à lui réserver de temps à autres des remarques sarcastiques et si le veuf inconsolé perd parfois patience face à son contradicteur, c'est qu'il est déchiré entre ses appétences spirituelles et la réalité matérielle, représentée par son adversaire. Ce procédé, qui n'est pas sans rappeler l'esthétique du drame expressionniste, permettrait aussi bien de signaler le dédoublement qui s'opère entre le dramaturge et ses personnages. Tout porte à croire que Tubal est le double de l'écrivain français, mais Robert ne renvoie-t-il pas moins à son créateur, même si celui-ci lui met dans la bouche quelques propos

misogynes ? Poète, mais avant tout dramaturge comme notre auteur, il personifie l'écrivain en bute à ses hésitations créatrices. Dans ce contexte et compte tenu de « la pluralité de lectures » (Goetz 2005 : 185) auxquelles se prête l'œuvre de Curel, le dialogue mené entre le docteur et le veuf pourrait aussi bien illustrer les deux pôles différents du dramaturge même : d'un côté, l'écrivain cherchant l'inspiration qui se ressource dans le rêve et, de l'autre, l'homme rationnel qui use de la raison pour dompter le flux créateur et le figer dans la forme d'une pièce de théâtre.

La rencontre avec la défunte, qui rappelle *L'Image* (1894) de Maurice Beaubourg, apporte aussi un éclaircissement troublant sur le mal qui ronge le protagoniste sans pour autant donner des explications réconfortantes aptes à remédier aux souffrances du personnage principal. Cet entretien tant attendu par Robert n'est pas toujours cordial surtout au début. Au premier abord, le fantôme de la femme se présente ouvertement hostile à l'égard de son conjoint ingrat. Clotilde ne manque pas de reprocher à son mari sa jalousie excessive et son envie secrète de la tuer. Elle semble lire dans les pensées les plus mystérieuses de l'homme, ce qui peut le scandaliser, mais pas l'effrayer. Robert a beau protester contre les allégations accusatrices, en lisant attentivement les répliques entre les personnages, on se rend aussitôt compte que le mari inconsolé mène bel et bien un dialogue avec lui-même. De fait, la scène 4 du troisième acte fait penser à un monodrame polyphonique qui, une fois de plus, conduit la pièce dans les champs de l'intrasubjectivité permettant ainsi une exploration de l'intériorité du protagoniste. Cette nature monodramatique évidente dissout la forme dramatique, car elle contribue à dégager « le point de vue de toute allégeance à l'objectivité ou au réalisme » (Danan 2010 : 124) tout en privilégiant l'expression de l'inconscient. Dans ce contexte, il serait légitime de considérer cette scène comme une sorte de monologue intérieur à deux voix qui expose la complexité de la personnalité de Robert tiraillé entre diverses instances psychiques contradictoires. Mais à un moment donné, la femme devient inopinément plus conciliante et plus compréhensive à l'égard de Robert. Elle déclare même que jusqu'alors le protagoniste conversait avec une « fausse Clotilde ». Ainsi, le revenant est scindé, tel le malheureux poète, en deux personnes différentes : l'une professant des injures, l'autre consolant le pauvre homme en détresse. Ce partage de voix illustre parfaitement le conflit intérieur de notre héros qui, rongé par des doutes et des sentiments de culpabilité, ne rêve que de trouver la consolation. En rapportant au médecin le déroulement de la conversation avec son épouse, il fait part de la double nature de Clotilde qui reflète sa propre nature déchirée :

[...] il en est venu deux... La fausse s'est montrée la première... Mais était-elle fausse ? en somme, je n'en ai vu qu'une seule dont l'apparition m'a d'abord plongé dans une sorte d'extase, mais en écoutant cette épouse adultère qui me traitait d'assassin, voilà que la moutarde me monte au nez et que je lui dis rudement son fait. Alors, coup de théâtre : j'ai l'impression de regarder un portrait de ma femme et que soudain l'original crève la toile et se substitue à l'image. Je suis enfin devant Clotilde et j'apprends que je viens de causer avec une copie d'elle-même exécutée par moi (Curel 1927 : 20).

Plusieurs indices démontrent incontestablement que la femme décédée n'est que la projection extérieure du rêve, des désirs et des peurs du personnage principal. Celui-ci, regardant profondément dans les yeux de Clotilde, ne tarde pas à remarquer la ressemblance physique de sa bien-aimée avec lui-même : « tu restes formée d'une chair semblable à la mienne » (Curel 1926 : 18). Apparaissant en sa robe de nocces (c'est ainsi que Robert l'a figée dans sa mémoire), elle rappelle la jeunesse, comme le précise Gérard d'Houville dans *Le Figaro*, « au moment le plus fervent de tous les espoirs de création » (Houville 1927 : 2). Elle représente une instance psychique de l'homme qui se débat avec ses instincts ombrageux : celle qui désire tantôt envenimer, tantôt calmer ses remords. Mais, à vrai dire, elle symbolise le versant émotionnel du personnage contrairement au versant rationnel et logique représenté par Tubal, adepte rigoureux des méthodes d'investigation mentale. Les répliques du fantôme extériorisent ainsi les idées de l'homme, car c'est lui qui lui dicte les mots à prononcer, et si au début, le revenant l'accuse de graves erreurs, c'est qu'il souffre du sentiment oppressif de culpabilité. Les aveux de la femme confirment qu'elle débite tout ce que son mari coléreux désire entendre : « Ce que je t'ai révélé a dû rassurer ton orgueil. Il m'est doux de penser qu'au lieu de t'abaisser à des amours vulgaires, tu donneras un nouvel essor à ton talent. Je te suivrai avec anxiété dans tes nobles tentatives » (Curel 1927 : 20).

À ce propos, force nous est de constater que Robert, privé de ses vertus actives, perd le statut de héros. Curel est le maître à créer des personnages passifs qui, au lieu d'agir, s'enlisent inmanquablement dans les méandres de leur vie psychique. Dès *L'Envers d'une sainte* l'auteur peuple ses œuvres d'abouliques qui ne peuvent que ressasser leur existence malheureuse. Il en est de même dans ce drame où tout converge vers l'état psychique du protagoniste. Même la nature reflète ses états d'âme. L'orage grondant en dehors est un fond pour le déploiement d'un autre orage qui se déroule dans l'âme du poète en proie à des conflits intérieurs, ce qui correspond parfaitement à l'esthétique de l'intime :

L'intime prend racine dans l'inconscient, au plus profond de la psyché des personnages. [...] Dans le registre de l'intime, les personnages sont agis par leurs propres pulsions beaucoup plus qu'agissants. [...] Au sein des affrontements interhumains, ce sont leurs propres conflits et névroses intrapersonnels (Sarrazac 2018 : 144).

La pièce de Curel annonce, toutes proportions gardées, ce type de dramaturgie qui se concentre sur les « névroses intrapersonnelles » d'autant plus qu'elle repose (à partir du deuxième acte) sur l'inconscient du protagoniste. Dès lors, le déroulement de cette action *souterraine* ne pourrait s'articuler qu'en fonction de la fluctuation des sentiments de Robert, qui ne peut pas s'échapper de son bagage héréditaire sur lequel, de plus, il n'a aucun droit. Le faible de la pièce réside peut-être dans l'engouement de Curel à expliquer de point en point l'étiologie du mal qui ronge le personnage, mais dans l'entre-deux-guerres, même les dramaturges, tel Lenormand, n'hésitent pas à faire signaler par leurs créatures « les forces invisibles qui trament [leur] destinée » (Sarrazac 2018 : 71), comme en témoignent les deux tirades ci-dessous à l'adresse de Robert :

Sous votre âme officiellement représentative de votre personnalité fourmillent des âmes élémentaires, âme d'ancêtres, âme des cellules de votre corps associé en sourdine à vos opérations mentales et souvent toutes-puissantes sur vos décisions. Chaque fois que vous verrez un homme se conduire de façon à vous arracher ce cri : « Je ne me serais jamais attendu à cela de sa part ! » soyez certain qu'il a suivi un de ces conseillers dont j'ai décrit le travail souterrain (Curel 1927 : 10).

Et le fantôme de la femme décédée de faire une observation analogue :

Depuis deux jours, tu es continuellement à même de constater à quel point tu es soumis à l'emprise de ton inconscient. Lorsque tu écris, il est ton collaborateur assidu et gardien de tes hérédités, il t'apporte les idées et la tournure d'esprit des millions de Français qui forment ton ascendance et qui revivent à la fois dans ton âme et dans les âmes de ceux auxquels s'adressent tes œuvres, car tous les enfants d'un même pays communient dans le passé, de même que toutes les herbes d'une prairie se touchent par leurs racines. Ton langage, imprégné du génie de ta race, parle aux cœurs des milliards de morts inclus dans le peuple des vivants, qui est ainsi conquis par toi sans qu'il te semble avoir rien fait pour cela (Curel 1927 : 19).

Malgré les relents comiques du premier acte, la tonalité dominante de la pièce reste maussade. En dépit de la présence de quelques comparses, le dramaturge accentue la solitude de Robert qui, en réalité, est entouré de revenants, reflets de son âme égarée. Cependant, l'écrivain ne veut pas juste exemplifier un cas pathologique singulier pour épater le public, il désire démontrer à travers son protagoniste la fragilité de l'existence de tout un chacun, sa règle d'or étant de partir d'un fait pour se hausser à une généralité philosophique. « Le spectateur regarde le drame-de-la-vie par-dessus l'épaule du personnage, lui-même spectateur de sa propre vie » (Sarrazac 2012 : 99). Curel prétend faire éprouver aux spectateurs cette cuisante angoisse existentielle, ébranler leurs certitudes auxquelles ils s'attachent avec persévérance. C'est Henri Bidou qui exprime le mieux cette idée principale de l'œuvre. Il attire l'attention sur la condition précaire de l'homme moderne qui s'accroche aux illusions, mais, quoi qu'il fasse, il se sent toujours abandonné. Nous sommes tous Robert et nous partageons avec lui cette même douloureuse déréliction : tel pourrait être l'ultime enseignement de l'écrivain lorrain. Même si le protagoniste semble convaincu d'avoir vu sa femme qui a apaisé quelque peu ses doutes, la fin de la pièce ne résout rien et ne dénoue rien, tout en laissant suspendues les questions eschatologiques. En pensant toujours à la pragmatique du drame, Curel use du doute pour tenter de bouleverser la sérénité du public :

L'homme projette sur une paroi de rêve les fantômes formés par son esprit ; et il appelle cela le monde extérieur. Ainsi sommes-nous éternellement prisonniers de nous-mêmes. Enfermé dans une bulle de savon lisse et résistante, chacun de nous la décore d'une fantasmagorie d'image qu'il fabrique sans fin. Il ne voit jamais que ces images. Comme elles sont en perspective, il croit sa prison ouverte sur l'infini. Illusion pure : le mur est tout près. Et, comme des figures s'y meuvent, il croit voir des humains. Illusion encore : entre ces apparences, il est seul à jamais (Bidou 1927 : 23).

*

Contrairement aux idées reçues sur l'œuvre de François de Curel, selon lesquelles elle incarnerait explicitement et exclusivement l'attachement de l'écrivain à l'esthétique classique du théâtre, le dispositif d'*Orage mystique* n'est pas du tout construit conformément aux règles strictes de la forme canonique du drame et ne rappelle en rien cette image chère à Francisque Sarcey « de boules de billard se percutant entre elles à partir d'un choc initial » (Landis 2006). Loin d'observer les contraintes régulatrices de la « pièce bien faite », contre laquelle il s'insurge au demeurant à maintes reprises dès le début de ses activités dramaturgiques, l'auteur français, pourtant salué par le passé comme un écrivain renouant avec la tradition du théâtre classique, porte un coup dur à l'édifice « du bel animal » bâti sur un processus linéaire (assuré par des invariants : un commencement, un milieu, une fin) défini par une tension dramatique. Ce travail de sape vise avant tout la fable, clé de voûte du « drame absolu », mais ce procédé de dédramatisation n'est peut-être pas jugé à sa juste valeur, car le premier acte reprend les « ficelles » de l'art traditionnel, ce qui paradoxalement souligne encore plus le choix du « nouveau régime » dans les actes suivants. L'auteur part bien d'un fait, semble-t-il, dramatique, qui pourtant n'est qu'une introduction à la situation dans laquelle se trouvent les personnages et plus particulièrement Robert Pétreil. Contre toute attente, l'écrivain abandonne l'action avec ses péripéties censées conduire vers un dénouement final et donc garantir une tension toujours croissante pour privilégier des motifs *régressants* qui remettent catégoriquement en question les principes de mécanisme, comme l'appelle Jean-Pierre Sarrazac, de la *pièce-dans-la-vie*. De fait, la pièce se dé-fait à partir du deuxième acte où l'action au sens traditionnel du mot s'efface en faveur du récit qui se manifeste primordialement à travers les dialogues entre Robert et Tubal. Si dans la première partie certains indices font encore penser à une dynamique idoine à la fable classique, les deux restantes se focalisent sur les réflexions du protagoniste, l'action ne pouvant plus progresser. C'est ainsi que la recrudescence dynamique à peine annoncée cède la place au ralentissement, composante allogène par rapport à la forme canonique. Cette brèche épique provoque inévitablement l'annulation du conflit interpersonnel (l'antagonisme entre les conjoints) pour privilégier le déploiement des micro-conflits intrapersonnels qui se déroulent dans l'âme de l'homme souffrant. Dès le lever de rideau (du deuxième acte), le dramaturge met l'accent sur la figure du protagoniste autour duquel d'autres comparses tournent comme des satellites, tout le déroulement se concentrant sur son âme déboussolée. Pendant deux actes, rien ne se passe, ce qui pourrait retenir l'attention du lecteur/public avide de connaître les rebondissements de l'intrigue et enfin le dénouement de l'action. Qui plus est, la pièce n'aboutit même pas à son dénouement, car la question posée par le dramaturge ne sera pas résolue d'une manière univoque.

Quand Curel déconstruit l'action, il en fait autant avec la notion de *caractère* de ses personnages qu'il met en doute. C'est dire qu'en renonçant à l'action, le dramaturge propose une nouvelle approche du personnage qui n'est pas sans rappeler les recherches formelles des expressionnistes allemands. De fait, afin de mettre en avant les hésitations

douloureuses de Robert, Curel brosse les portraits des comparses comme des silhouettes insignifiantes qui renvoient à divers reflets de sa personnalité écorchée. Ainsi, le docteur Tubal acquiert la fonction de l'instance rationnelle du veuf inconsolé, sa présence permettant, outre le commentaire de l'action *intérieure*, l'autoanalyse du protagoniste. Dans ce cas de figure Clotilde, par contraste, semble incarner la part spirituelle du protagoniste, ou mieux, sa part émotionnelle. Dès lors, nous assistons à un drame analytique sur la nature humaine vouée à une quête existentielle aussi persistante que désespérante. Si dans ses quelques drames antérieurs, Curel défend des thèses sociales ou morales, ici, il pose des questions existentielles sans oripeaux d'un faux optimisme qui témoignent sans nul doute de l'angoisse de l'écrivain, conscient de l'imminence de sa mort. C'est de cette manière que l'auteur d'*Orage mystique* réussit à passer du « drame agonistique » (*drame-dans-la-vie*) au « drame ontologique » (*drame-de-la-vie*), ce nouveau paradigme, annoncé par un Ibsen, un Strindberg ou un Tchekhov, contribuant à l'élargissement des potentialités dramatiques.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor (1984) : « Pour comprendre *Fin de partie* ». Trad. S. Muller, *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion.
- BEAUPLAN, Robert de (1927) : « *Orage mystique* au Théâtre des Arts », François de Curel, *Orage mystique. La Petite Illustration*, n° 195 : 23-24.
- BIDOU, Henry (1927), François de Curel, *Orage mystique. La Petite Illustration*, n° 195 : 23-24.
- BRISSON, Pierre (1927) : « Chronique théâtrale ». *Le Temps*, 5 décembre.
- CUREL, François de (1927) : *Orage mystique. La Petite Illustration*, n° 195.
- DANAN, Joseph (2010) : « Monodrame (polyphonique) », Jean-Pierre Sarrazac (éd.) *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé.
- DUBECH, Lucien (1927) : « Chronique théâtrale ». *L'Action française*, 11 décembre.
- FRÉJAVILLE, Gustave (1927) : « Théâtre des Arts : *Orage mystique* ». *Journal des débats*, 4 décembre.
- GOETZ, Olivier (2005) : « *Le repas du lion* de François de Curel, ou la représentation spectaculaire d'une industrie lorraine », Jeanne Benay, Jean-Marc Leveratto (éd.), *Culture et histoire des spectacles en Alsace et en Lorraine. De l'annexion à la décentralisation (1871-1946)*. Berne : Peter Lang.
- HOUVILLE, Gérard d' (1927) : « Chronique dramatique ». *Le Figaro*, 5 décembre.
- LANDIS, Johannes (2006) : « La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame ». *Loxias* n° 14. [<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1213> ; 20/07/2020].
- LEHMANN, Hans-Thies (2002) : *Le Théâtre postdramatique*. Trad. P.-H. Ledru. Paris : L'Arche.
- LUKÁS, Georges (1965) : *Le Roman historique*. Trad. R Saille. Paris : Payot.
- ROUSTAN, Mario (1928) : « Sur la Mort de François de Curel ». *La Renaissance*, n° 20.

- SARRAZAC, Jean-Pierre (2012) : *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Éditions du Seuil.
(2018) : *Strindberg, L'Impersonnel*. Paris : L'Arche.
- SCHNEIDER, Louis (1927) : « Le Premières ». *Le Gaulois*, 3 décembre.
- SZONDI, Peter (1983) : *Théorie du drame moderne, 1880-1950*. Trad. P. Pavis. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- TOMACHEVSKI, Boris (1996) : « Thématique », Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris : Seuil, 1966.

PROFIL ACADÉMIQUE ET PROFESSIONNEL

Tomasz Kaczmarek enseigne la langue et la littérature (française et italienne) à l'Université de Łódź (Institut d'Études Romanes). Thèse sur l'œuvre de Henri-René Lenormand. Habilitation sur le personnage dans le théâtre français face à la tradition de l'expressionnisme européen. 4 monographies sur le théâtre français de contestation sociale, 3 monographies sur l'œuvre d'André de Lorde. Nombreuses publications sur le théâtre français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX^e siècle.

Date de réception : 28-02-2021

Date d'acceptation : 13-04-2021