

*L'ENCHANTEMENT ET LE MASQUE D'HENRY
BATAILLE OU LES SUBVERSIONS FORMELLES
DU "THÉÂTRE DE BOULEVARD"*
(*The Enchantment and The Mask* by Henry Bataille:
Formal Overthrowing of the "Boulevard Theatre")

Tomasz Kaczmarek*
Université de Łódź

Abstract: In his lifetime considered the "new Racine", Henry Bataille has passed into posterity as a creator of "sentimental realism" that seems to fit perfectly within the aesthetics of boulevard theater. Indeed, the playwright's name is often among those who sincerely admire the rigid yet anachronistic construction of the "well-made play". However, despite the author's certain attachment to the tradition of dramatic art, he does not hesitate to subvert its essential foundations. By analyzing Bataille's earliest plays, such as *The Enchantment* and *The Mask*, there is an evident crisis of the canonical form that Bataille perverts through the intrusion of narrative sequences, the undermining of the fable, and the construction of a character deliberately devoid of its active attributes. The study of these two texts reveals the originality of the writer's pen, which, despite a few concessions to realism, turns away from various constraints of the "absolute drama", while heralding the advent of a new poetics of drama.

Keywords: Henry Bataille, crisis of drama, boulevard theatre, psychology of the female character, "well-made play", drama poetics.

Résumé : De son vivant considéré comme le « nouveau Racine », Henry Bataille est passé à la postérité comme un créateur du « réalisme sentimental » qui semble s'inscrire parfaitement dans l'esthétique du théâtre de boulevard. De fait, le nom du dramaturge figure souvent parmi ceux qui vouent une admiration sincère à la construction rigide autant qu'anachronique de la « pièce bien faite ». Néanmoins, malgré un certain attachement de

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

l'auteur à la tradition de l'art dramatique, il n'hésite pas à en subvertir ses fondements essentiels. En analysant les toutes premières pièces du dramaturge, le cas échéant : *L'Enchantement* et *Le Masque*, on note une évidente mise en crise de la forme canonique que Bataille pervertit par l'intrusion de séquences narratives, la mise à mal de la fable et la construction du personnage résolument dépourvu de ses attributs actifs. L'étude de ces deux textes permet de découvrir l'originalité de la plume de l'écrivain qui malgré quelques concessions faites au réalisme, tourne le dos à diverses contraintes du « drame absolu », tout en annonçant l'avènement d'une nouvelle poétique du drame.

Mots-clés : Henry Bataille, crise du drame, théâtre de boulevard, psychologie du personnage féminin, « pièce bien faite », poétique du drame.

1. Introduction : Henry Bataille, ou la propédeutique d'une nouvelle poétique du drame

Le nom d'Henry Bataille (1872-1922) est tombé dans l'oubli et personne ne se souvient de ses exploits dramatiques qui lui ont permis, de son vivant, de jouir d'une notoriété incontestable dans les cercles théâtraux de Paris au tournant du XX^e siècle. Au demeurant, plusieurs adaptations cinématographiques (D'Hugues 1993 : 55-64) de ses textes ont vu le jour, ce qui prouve la popularité de cet écrivain durant l'entre-deux-guerres et que la critique d'aujourd'hui, à quelques exceptions près (Asholt 1984), continue de méconnaître. Cet oubli est sans aucun doute dû au fait que toute la production dramatique de l'auteur rappellerait trop l'esthétique désuète et fâcheuse du théâtre de boulevard. Celle-ci jugée de piètre valeur littéraire, semble de nos jours injustement négligée, à plus forte raison à cause de la forme démodée de la « pièce bien faite ». Ainsi, Gaston Baty dira à propos du dramaturge sur une tonalité ouvertement dépréciative : « c'est du Racine, un peu dégénéré » (Gide 1955 : 1275). André Gide n'estime pas non plus cet auteur qu'Edmond Sée présente, tout de même, comme « un infatigable créateur et producteur, un dramaturge d'une merveilleuse intelligence et d'une souple habileté » (1928 : 75). Il serait opportun de citer encore Paul Ginisty qui acclame « l'originalité profonde » (Ginisty 1922 : 1) de cette œuvre hors pair.

Peu nombreux sont ceux qui se rappellent les toutes premières œuvres de l'écrivain qui, s'inspirant librement du symbolisme, se focalise dès le début de sa carrière sur la « scène intérieure » (Mallarmé 1945 : 227) lui permettant de sonder les profondeurs de l'âme. En renouant avec le réalisme dans son œuvre ultérieure, la volonté de rendre compte de la complexité de l'âme humaine ne s'amenuise pas pour autant chez cet écrivain qui n'interrompt pas ses multiples recherches formelles sapant quelque peu les fondements de la poétique aristotélicienne. Celle-ci survit à travers la structure pétrifiée du « drame absolu » (terme inventé par Szondi) qui respecte une progression rigoureuse de l'intrigue allant de l'exposition, en passant par l'accumulation des péripéties, jusqu'au point culminant (climax) et le dénouement. Cette linéarité cohérente de l'action, qui vise à créer une tension dramatique, est sans nul doute assurée par les personnages, « figures mécaniques figées dans leur emploi, entièrement au service de l'action » (Brunet 2005 : 102), car, en tant qu'agents actifs, ils contribuent essentiellement à préserver la dynamique de l'intrigue. Pourtant, la lecture de certains textes de Bataille démontre que l'auteur semble s'éloigner quelque peu de la forme

canonique du drame qu'il déborde résolument par quelques procédés de « dédramatisation » (Sarrazac 2012 : 42-64). De fait, les pièces du dramaturge français exemplifient, à côté des œuvres d'Ibsen, de Maeterlinck de Strindberg ou de Tchekhov, la mise en crise de la forme traditionnelle du drame qui, dorénavant, aux yeux de Jean-Pierre Sarrazac, ne cesse de se réinventer à partir des années 1880 jusqu'à nos jours (Sarrazac 2012). La rupture avec la forme traditionnelle du drame se manifeste notamment par le débordement de ses principes primordiaux : l'action comprise comme un enchaînement logique d'événements qui se succèdent conformément à la tension dramatique ainsi que le statut du personnage pourvu du caractère (*éthos*), donc de cet ensemble de traits psychologiques et moraux qui permettent de rendre compte de sa constance et de l'immuabilité de sa personnalité. Tout d'abord, dès la fin du XIX^e siècle on assiste à l'épuisement de la forme traditionnelle qui commence à se désagréger sous le poids d'éléments épiques dont la présence corrode le déroulement aussi logique que dynamique de l'intrigue. Étant reléguée au deuxième rang, celle-ci laisse la place au déploiement du drame vécu par le personnage qui se manifeste au travers de sa parole solitaire dont le seul objectif n'est que de narrer ses malheurs. Dès lors, nous ne prenons plus part à une action pleine de rebondissements et de retournements de situation, mais nous sommes témoins d'un « drame analytique » au cours duquel les personnages enquêtent sur leur condition existentielle précaire. Dans ce contexte, le dialogue, qui est un support essentiel de la forme traditionnelle du drame, n'assure plus la communication interpersonnelle, car il est suppléé par la simultanéité de soliloques contrecarrant tout échange verbal entre personnages, et, corollairement, tout affrontement conflictuel entre antagonistes. Ce ne sont donc plus des individus qui se heurtent, mais des forces aussi contradictoires qu'abstraites qui se combattent dans l'âme même des personnages en détresse. La fonction de ceux-ci change aussi. Emmurés dans leur silence, ils rappellent des êtres abouliques, incapables de toute initiative plutôt que des héros prêts à résoudre des problèmes qu'ils n'ont pas peur d'affronter. Ainsi, privé d'immuabilité de traits, le protagoniste ne cherche même plus son identité perdue à jamais, mais il s'enfonce dans ses réflexions de nature ontologique, sa fonction se limitant souvent à celle d'un récitant qui profère une plainte émouvante. En résumé, selon la nouvelle poétique du drame qui se cristallise petit à petit au tournant du XX^e siècle, la fable relatant une action logique et cohérente est remplacée par l'accumulation de séquences narratives, les conflits interpersonnels par une myriade de micro-conflits intrapersonnels et le personnage *agissant* par un personnage *réflexif*. Il est intéressant à ce propos d'étudier les pièces de Bataille, en l'occurrence : *L'Enchantement* et *Le Masque* qui témoignent, toutes proportions gardées, de l'érosion des piliers du drame légués par la tradition. Ces titres sont d'autant plus importants qu'ils annoncent les caractéristiques essentielles de la riche dramaturgie de l'auteur où il approfondit toujours plus le nouveau paradigme signalé éminemment dans ses premiers opus.

2. Les quêtes de l'âme détraquée, ou la naissance de la vocation

Avant de faire ses premières armes en qualité d'auteur dramatique, Bataille suit les cours de l'Académie Jullian, ces années d'atelier lui permettant de développer ses compétences plastiques dont il profitera plus tard lors des préparatifs de mises scène de ses textes. Il publie

un album de portraits *Têtes et Pensées* (1901) où ses dessins expriment l'esprit délicat du jeune homme en quête de spiritualité. Cette recherche éperdue, rappelant un peu un romantisme mélancolique, sera encore plus visible dans son premier recueil de courts poèmes sous le titre *La Chambre blanche* (1895, réédité en 1989). « Ces phrases, dans la finesse de leur tournure, confirmaient aussi la psychologie native » (Lagarde 1930 : 4) de l'écrivain qui le conduisait directement à la littérature. À peine âgé de 17 ans, Bataille compose sa première pièce en vers *Nais et Prosper* (1889) qu'il porte au fondateur du Théâtre-Libre. Pourtant, on ne sait pas grand-chose sur cette pièce, au demeurant, jamais jouée et dont le manuscrit a été égaré par Antoine. En 1894, l'écrivain écrit en collaboration avec René d'Humières une féerie lyrique *La Belle au Bois dormant*, mais « cette œuvre d'un symbolisme nuageux et raffiné, fut en général assez mal accueillie » (Lagarde 1930 : 4). Cet insuccès ne décourage pas pour autant le jeune écrivain qui présente, en 1896, une étude inspirée de vieilles légendes bretonnes *La Lépreuse*, et, un an plus tard, *Ton Sang*, où l'auteur reste fidèle à l'esthétique du Théâtre de l'Œuvre. Ce n'est qu'à partir de *l'Enchantement* que Bataille commence à lancer une série de drames (en moyenne un par an) qui « semblent mettre à la scène des mœurs, des caractères et des sujets d'exception, des sentiments si bizarres qu'on les confond parfois avec des cas vraiment morbides et pathologiques » (Lagarde 1930 : 4). Néanmoins, derrière ces sujets qui bouleversent les esprits frileux, se cache une recherche profonde et personnelle de l'âme détraquée des protagonistes se donnant de la peine pour trouver le bonheur. Et de cette quête naîtront des textes qui dépassent quelque peu les contraintes de la tradition dramatique.

3. *L'Enchantement*, ou la mise en crise du drame

Parmi les premières pièces qui annoncent le nouveau paradigme dramatique figure *L'Enchantement* (1900) où Bataille brosse le portrait d'une jeune fille qui s'est follement éprise du futur mari de sa sœur Isabelle. Pourtant, celle-ci semble épouser Georges Dessandes exclusivement par convenance, car elle ne ressent aucun sentiment pour lui. Enragée de n'être point à lui, Jeannine, la cadette, décide, le jour des noces, de se tuer. Une fois sauvée, la petite hystérique n'est pas envoyée dans un hôpital, mais, à l'instigation d'Isabelle, elle restera auprès de la famille, ce qui aura des conséquences plutôt désagréables pour les époux. De fait, ce ménage à trois finit par devenir un enfer, car face à la « raseuse », le couple se cache pour s'aimer. À un moment donné, même la sœur aînée, ne pouvant plus enfouir ses émotions dans son cœur, tentera, à son tour, de se suicider. Néanmoins, cette scabreuse anecdote se termine par l'expédition de la jalouse « dans une saine villégiature » où, aux côtés de l'ancien amoureux d'Isabelle, elle promet enfin de s'assagir. Dorénavant, le couple pourra vivre en toute quiétude.

Le drame de Bataille a pleinement réussi au Théâtre de l'Odéon (la mise en scène a eu lieu le 4 mai 1900), tout en soulevant des polémiques et provoquant des discussions entre d'impétueux détracteurs et d'enthousiastes admirateurs. Edmond Stoulling déclare sur un ton un peu ironique que dans le drame de Bataille il y a :

de la nouveauté et même de l'audace, du convenu et de l'inédit, des trouvailles et des réminiscences, du banal et de l'original, du vrai et du toc, de la farce et de l'esprit, de la

démence et de l'observation, de la grâce et de la préciosité, de la lourdeur et de la finesse, de la belle « écriture » et du style lâché, de la psychologie ibsénienne et même de la physiologie, de l'étude de caractères et de la vulgaire caricature, des situations poignantes et grotesques... (Stoullig 1900 : 307)

Et Gustave Larroumet de mettre en exergue les faiblesses de la pièce, tout en se refusant à la qualifier comme étant d'une lourde platitude : « il y a beaucoup de talent, un talent juvénile et prétentieux, qui vise au rare et que semble gêner un dédaigneux esprit de cénacle » (Larroumet 1900 : 1). Les rapporteurs apprécient avant tout l'originalité avec laquelle le dramaturge décrit la complexité de la psychologie de ses personnages et surtout l'analyse qui lui permet de pénétrer dans leur inconscient : « Armé d'un scalpel subtil et de pointe dangereusement effilée et d'une loupe d'un grossissement trop perfectionné, M. Henry Bataille charcute impitoyablement dans le cœur de la jeune femme et le recoin le plus ignoré du viscère très compliqué de la patiente ne peut échapper à son analyse » (Chevalier 1900 : 147). D'autres, comme Louis Schneider, voient dans le dramaturge, non sans malice, un virtuose qui trouve « moyen de faire des exercices psychologiques en quatre actes, sur une pointe d'aiguilles » (Schneider 1900 : 32). Tout en se plaisant à l'inexploré (Massinac 1900 : 4), le dramaturge semble ne pas respecter certaines contraintes de l'art canonique. On lui reproche, à ce sujet, les longueurs interminables jugées allogènes par rapport aux règles immanentes du genre :

Les deux sœurs ennemies font que le spectateur regrette la patience de ce nouveau Célimare tirailé par deux nouvelles Ménades ; on voudrait qu'au lieu d'excès de bon sens il eût par moment des accès de rage et les passât sur ces insupportables mégères, ou bien qu'au dénouement un médecin épisodique leur prescrivît la douche lénitive (Schneider 1900 : 32).

L'irritabilité du critique ne résulte pas seulement de la psychologie insupportable des protagonistes, mais aussi de la prolixité de leurs discours, ce qui est censé dénoter les prétendus déficits du texte qui ne sont plus, à cause de cette exubérance langagière, susceptibles d'émouvoir ou d'intéresser vivement le public, même si l'histoire de l'homme qui se trouve pendant quatre actes avec « cœur par terre » (Schneider 1900 : 32) entre sa femme et sa belle-sœur se prêterait facilement à une intrigue typique du théâtre de boulevard. Seulement, en dépit de deux tentatives de suicide, quelques crises de nerfs, d'innombrables attaques de jalousie de part et d'autre, nous n'assistons point à une action au sens traditionnel du mot. Au contraire, on a l'impression d'être témoins du « théâtre statique » de Maurice Maeterlinck¹ à cette exception près qu'ici nous pénétrons dans les intérieurs bourgeois de cette fin du XIX^e siècle et que la langue des personnages ne rappelle pas « le dialogue minimal » omniprésent dans le théâtre de l'écrivain belge. En analysant de plus près le texte, on se rend compte que l'auteur s'en prend à la fable basée sur la tension dramatique. De fait,

1 « M. Bataille appartient à cette nouvelle école que l'on pourrait qualifier de polymorphe, d'après une expression dont se servent fréquemment ses adeptes. Sauf erreur cette école se rattache à la manière de M. Maeterlinck, l'auteur belge qui a fait tant de bruit en ces dernières années, après avoir été découvert par M. Octave Mirbeau. Chez nous M. Bataille est jusqu'ici le représentant le plus autorisé de cette école » (Massinac 1900 : 4).

il semble se concentrer sur les « récits » des personnages prêts à révéler leurs micro-conflits intérieurs, ce travail de sape se manifestant aussi par un dialogue insolite qui ne contribue pas à faire avancer l'intrigue ainsi que par une approche originale des personnages, contraire au paradigme courant du drame. Les critiques de l'époque, tel Raitif de la Bretonne (Jean Lorrain), n'hésitent pas à mettre en évidence certaines nouveautés formelles qui ne sont pas passées inaperçues pour les habitués de théâtre de l'époque :

Les procédés du dialogue et de l'intrigue... le plus bel éloge à faire de la pièce, c'est qu'il n'y en a pas. *L'Enchantement* est vrai comme la vie, triste comme l'amour, aveugle comme la force, hardi comme la beauté. C'est une œuvre puissante et osée, où la complexité des caractères, le comique et le dramatique, douloureusement mêlés, font monter à la fois le sourire aux lèvres et les larmes aux yeux, et, comme tous les vrais spectacles observés de la vie, c'est une œuvre d'un enseignement supérieur et d'une haute immoralité (Bretonne 1900 : 2).

Bataille décrit une situation dans laquelle se trouvent des créatures sujettes à leurs émotions au détriment de la tension dramatique propre à l'action comprise dans l'acception commune de la parole. Celle-ci semble reléguée au deuxième rang pour céder place à l'expression des commentaires des pauvres êtres en proie à leurs instincts souvent néfastes. Comme le remarque à juste titre Théodore Massiac, le dramaturge désire « peindre l'influence exercée par l'immatérielle présence de l'amour, dans un intérieur où l'on ignore cette présence, où l'on subit cette influence sans s'en rendre compte, où tout est perturbé sans que l'on sache pourquoi ni comment » (Massiac 1900 : 4). De fait, tout porte à croire que les protagonistes, toutes proportions gardées, font penser aux marionnettes de Maeterlinck désarmées face à une fortune aussi capricieuse qu'irrévocable. Ici aussi, les personnages ne sont pas prédisposés à l'action et au lieu d'agir, ils semblent subir un destin mystérieux. Dès lors, ces créatures ne se présentent pas comme des *personnages agissants* mais comme des *personnages-témoins* qui, face à l'inertie qui les ronge, ne peuvent que dégoiser leur inquiétude. Ainsi, malgré les rudiments de l'action peu de choses se passe, le diégétique l'emportant définitivement sur le mimétique.

Dès les premières scènes de la pièce les personnages ne cessent d'évoquer une force incompréhensible qui les dévore. Ainsi, Isabelle déclare après l'acte désespéré de sa sœur cadette : « quel est donc ce mal mystérieux et terrible, et pourquoi faut-il qu'il choisisse toujours les épaules les plus faibles ? » (Bataille 1922 : 226) et plus loin, de constater d'une manière résignée, comme si elle avait accepté dès le début le verdict fatidique de l'oracle :

J'avais prévu l'état d'anxiété chronique dans lequel je devais désormais vivre, par peur insurmontable, irraisonnée même, de ce que ces yeux-là ont déjà vu !... Il y avait pourtant une chose sur laquelle je n'avais pas compté : le silence de Jeannine, un silence résolu, entêté... un mutisme mystérieux contre lequel je ne peux rien, absolument rien !... (Bataille 1922 : 242)

Comme le sujet principal du drame tourne autour de la jalousie et de ses effets pernicioseux contre lesquels les pauvres créatures ne peuvent rien faire, tous les dialogues se concentrent

sur l'évocation de ces émotions par excellence négatives. Dès lors, l'échange de paroles entre les interlocuteurs prend, de temps à autre, la forme de lamentations traduisant leur situation précaire. C'est dire que la fonction dramatique du dialogue traditionnel qui assure la progression du conflit est ici remplacée par une fonction descriptive. Dans ce contexte, on enregistre une myriade d'observations infiniment petites typiques du roman qui met en avant « le développement du drame dans le sens de l'épique » (Sarrazac 2012 : 147). Ainsi, Isabelle, privée de tout attribut actif inhérent à un personnage agissant du « drame absolu », ne cesse de se plaindre à cause du comportement inopportun de la sœur cadette, tout en insistant sur des détails rendant compte de sa désespérance :

ces lendemains, où je la voyais toute pâle, avec des cernures, et déjà vieillie par la mauvaise anxiété ! Partout, dès que nous nous trouvons ensemble, Georges et moi, elle nous traque. On ouvre une porte... crac... elle est là, derrière, droite, les lèvres pincées. Elle vous regarde, puis passe comme une ombre. Elle fait des irrptions brusques ; sa petite tête les prépare, les calcule toute la journée (Bataille 1922 : 251).

Jeannine ne se sent pas mieux dans ce ménage à trois qui l'éténue à tel point qu'elle n'hésite pas à reprocher avec véhémence à Isabelle son amour excessif. Pourtant, comme sa sœur, elle apparaît aussi comme dépourvue de toute volonté. Sa fausse tentative de suicide n'est qu'un leurre qui doit cacher sa rage de mal-aimée :

Quel soulagement m'as-tu apporté ? réponds ? Cite-moi une joie, une !... Tu m'as rivée à ton bonheur ! C'est pour le voir que tu me forces à vivre ! La torture de ton questionnaire perpétuel, la torture à petit feu, sans répit !... Ah ! tu ne laisserais pas même un jour ma souffrance tranquille ! Et quand je veux la solitude au moins, quand je veux vous fuir, tous les deux, une heure... je ne peux pas ! parce qu'il paraît que cela te bouleverse, ça te remue le sang que je ne sois pas là ! (Bataille 1922 : 309)

De ce fait, les interminables jérémiades des femmes ne rappellent plus les dialogues liés à l'action parlée, ni les conflits entre personnages, car elles se limitent à répertorier les plaintes de pauvres créatures qui ne cherchent pas en réalité une vraie communication. À y voir de plus près, le dialogue « se déplace de l'échange au présent vers la coexistence de soliloques » (Sarrazac 2012 : 250) à travers lesquels les personnages peuvent exprimer leurs déboires. C'est de cette manière que nous assistons à l'évolution de la dramaturgie bâtie autour de la relation interpersonnelle vers une dramaturgie de l'intime « dont le foyer est la vie intrasubjective des différents personnages » (Sarrazac 2012 : 250). Dans ce contexte, en dépit de la forme dialogique, les échanges verbaux entre les protagonistes relatent leurs émotions individuelles sans que se dessine un conflit interpersonnel propre à la forme canonique du drame.

La prise de parole peut aussi servir d'éclaircissement sur le sens de la pièce, cette intrusion de l'épique pervertissant le moule classique. Une des répliques d'Isabelle est à ce propos significative. À un moment donné, en affrontant Jeannine enragée, la sœur aînée arrive à la conviction que leur différend est absurde et qu'elles ne sont pas responsables de leurs

actes dictés par une force sur laquelle elles n'ont aucune emprise. S'inspirant sans conteste de Schopenhauer (2009 : 497), le dramaturge semble présenter des créatures souffrantes, punies pour le seul crime d'être nées :

nous ne sommes pas responsables, hein ? Ce n'est pas de notre faute... Qui nous eût dit cela ? On était si heureuses à la maison ! tu te souviens ?... On se sera tout de même beaucoup aimé aimées... Ah ! si tu avais parlé à temps !... Enfin ! nous sommes deux pauvres malheureuses, voilà ce que nous sommes, n'est-ce pas Jeannine ? Il n'y a pas à s'en vouloir (Bataille 1922 : 307).

Même Georges qui, de temps à autre, apparaît dans le drame en qualité de commentateur capable de résumer les tribulations de pauvres individus, apparaît comme un personnage réflexif. Ceci ne veut pas dire qu'il se présente comme un raisonneur pirandellien qui joue le rôle du narrateur, mais force nous est de signaler que parfois il lui arrive de -s'absenter de l'histoire représentée pour tenir des propos de caractère existentiel. À l'instar d'Isabelle qui, tout en participant à l'action, s'en écarte pour rendre compte de la situation dans laquelle elle se trouve, Georges aussi semble abandonner l'action pour mieux percevoir le déroulement du drame de l'extérieur. Le protagoniste se comporte comme un personnage-témoin qui quelquefois devient le porte-parole de l'écrivain. C'est à lui qu'incombe le rôle de dénoncer la vieille logique et la langue la régissant qui, loin d'assurer la communication interhumaine, en embrouille les fondements par des mots dépourvus de substance sémantique. Il s'érige à ce propos en interprète de l'existence, tout en avouant son attachement au relativisme :

J'ai la sensation très nette qu'il faut à la fois rire et pleurer des mêmes choses, car toute chose a une double face, l'une drôle et l'autre... pas très drôle... et je ne sais jamais laquelle est la bonne. Ce n'est peut-être d'ailleurs ni l'une ni l'autre !... En tout cas, je n'ai pas assez confiance pour me laisser pleurer ; c'est pourquoi je commence toujours par sourire... par peur des dieux, avec la juste crainte d'un comique supérieur. C'est plus prudent (Bataille 1922 : 256).

Georges sait bien que la langue n'est pas suffisante, car elle n'est pas à même de donner une interprétation argumentée univoque de tout ce qu'il entend dire. Désespéré, il rétorque à sa femme : « Tu veux *que je te dise... que je te dise...* depuis des mois tu me harcèles ! Tu veux que je te donne d'un mot l'explication de ce qu'il y a en nous de plus intraduisible » (Bataille 1922 : 322). Ce discours qui anticipe les interventions des personnages pirandelliens souligne d'un côté l'incommunicabilité entre les êtres humains, et, de l'autre, sans aucun doute sous l'emprise de Maeterlinck, la volonté de témoigner de la « qualité et l'étendue du dialogue inutile qui déterminent la qualité et la portée ineffable de l'œuvre » (Maeterlinck 1986 : 107). C'est à ce sujet que Bataille tente de traduire sur scène un « langage indirect » capable de mettre en avant les « vérités intérieures » de ses personnages, autrement dit, de pénétrer dans « les sphères inconscientes de l'être ». Cet aspect semble primordial dans la pièce, puisque, comme l'auteur lui-même le remarque, l'art dramatique tente de traduire le conflit entre « les rapports des vérités extérieures et des vérités intérieures. La confrontation,

de ces deux mondes, mais c'est tout le théâtre !... De leur conflit ou de leur amalgame il naît toutes sortes de beautés » (Bataille 1917 : 127). Ainsi, l'écrivain formule son crédo dramaturgique qui, à ses yeux, repose sur la dissonance entre lesdites *vérités* :

Nous appelons vérités extérieures les apparences exactes et proportionnelles des choses, tout ce qui est tangible et énoncé dans la nature ; c'est aussi bien le langage parlé que le spectacle ambiant, leur amalgame. Cela, c'est l'armature même du théâtre.

Nous appelons vérités intérieures le secret des êtres, ce qui bouillonne en l'individu et qu'il n'exprime pas directement ; ce sont aussi les sphères inconscientes de l'être. L'homme ne s'exprime entièrement dans la vie qu'à de rares occasions. Ce qu'il dit n'est généralement qu'un aspect de lui-même, un rapport momentané de soi avec les êtres et les événements. Tout ce monde muet et mystérieux ne constitue-t-il pas l'intérêt le plus intense de la vie ? (Bataille 1917 : 127-128)

Et pour faire valoir ses propos, le dramaturge cite un personnage du *Masque* (1902) qui explique *expressis verbis* ce concept original annonçant *cum grano salis* le pirandellisme avant l'heure :

Que dire après : je vous aime ? Tout est dit ! Non ; ce qui est varié et profond, c'est ce qu'on ne dit pas, c'est l'insignifiance des paroles auxquelles nous faisons porter tout notre pauvre petit infini... Tenez, vous êtes là, vous pianotez deux mesures de piano et personne au monde ne peut savoir ce que je mets d'amour dans ces deux mesures... Comme c'est vous cet air-là !... Et c'est la vie qu'on puisse entrer dans un salon et y entendre dire : — Voulez-vous du café ? sans se douter que ce « voulez-vous du café » veut peut-être dire des choses charmantes ou infinies ! (Bataille 1922 : 79)

4. *Le Masque, ou le triomphe de la diégèsis*

Cette œuvre illustre parfaitement l'approche originale de toute la production dramaturgique de Bataille. L'intrigue de la pièce fait penser à une énième œuvre de boulevard qui relate les mésaventures amoureuses, en l'occurrence, d'une famille d'artistes. André Demieulle, un auteur dramatique qui jouit d'une renommée considérable, aime courir le jupon, tout en négligeant sa femme légitime, Geneviève, une créature honnête et dévouée. Celle-ci blessée dans son amour propre fait croire à son époux inconstant qu'elle le trompe ; « sous ce 'masque' de l'adultère avec lequel elle cache des sentiments honnêtes, le mari la croit coupable » (Fourcade 1902 : 3). André suspecte son meilleur ami, Félix qui, en effet, aime secrètement la douce Geneviève, mais cet amour n'ira jamais au-delà de déclarations quelque peu exaltées. Néanmoins, furieux d'être trompé par sa conjointe, le mari décide de divorcer. Dès lors, le couple vit séparément, mais ils se retrouvent un jour à Monte-Carlo : d'un côté Demieulle y passe avec sa troupe de cabotins et sa nouvelle maîtresse Gysèle Dartier et, de l'autre, Geneviève aux côtés de Félix. En dépit de son amour envers la femme, ce dernier désire réconcilier les deux conjoints et fait aller Demieulle à sa place pour un rendez-vous nocturne avec Geneviève. Dans la nuit, comme le salon n'est pas éclairé,

la femme pense s'adresser à Félix. Ainsi, le mari volage apprend que sa femme n'a aimé que son époux auquel elle est restée toujours fidèle. La fin de la pièce semble suivre le dénouement heureux typique des comédies boulevardières : dès que le salon s'éclaire tous les deux tombent dans les bras l'un de l'autre.

D'après le résumé de la pièce, on pourrait la ranger au nombre d'œuvres du boulevard. Pourtant, derrière cette façade mélodramatique, le texte nous réserve quelques indéniables nouveautés formelles. De fait, « sous le masque » de cette histoire sentimentale, Bataille se focalise sur l'étude de l'âme des personnages qui se meuvent à tâtons dans un monde aussi hostile qu'incompréhensible. En d'autres termes, en suivant l'exemple de l'*Enchantement*, l'auteur se sert du différend qui oppose Geneviève à son mari comme d'un prétexte pour se concentrer sur la vie de l'homme moderne. En faisant filer défiler devant nous les cabotins qui ne s'empêchent pas de réfléchir incessamment sur la précarité de leur existence, l'écrivain semble tourner définitivement le dos à l'action. Il y renonce tout en négligeant quelque peu le conflit interpersonnel pour privilégier l'expression du conflit intrapersonnel. Et, en adoptant cette optique, le dramaturge procède en disciple de Maeterlinck, comme s'il n'avait jamais abandonné l'esthétique symboliste. En effet, tout en s'écartant formellement de la manière de Lugné-Poe, l'écrivain français recourt toujours dans ses œuvres considérées comme réalistes aux procédés visant à exposer le monde intérieur de ses êtres bouleversés par la vie et ses convenances dérisoires. Bataille semble mettre l'accent sur la vie de ses protagonistes, tout en faisant abstraction des grands retournements de fortune propres à la forme canonique du drame. Ainsi, comme dans la pièce précédente, au lieu des grands événements qui contribuent à créer la tension dramatique, ici, nous assistons à des « événements minuscules, à la limite insignifiants, qui font une 'vie plane' » (Sarrazac 2012 : 78). Dans ce contexte, Bataille donne vie à ses créatures qui s'analysent longuement, ce qui constitue incontestablement une entorse à la forme canonique du drame. « C'est le mirage sous lequel les gens de théâtre considèrent l'existence – comme le note Louis Schneider – c'est le cortège des sentiments déguisés qu'ils revêtent, c'est la lancinante série des douleurs factices dont ils sèment leurs joies » (Schneider 1900 : 29). Parfois la banalité ou la vulgarité de leurs propos peut déplaire et dérouter des esprits frileux, mais selon André, l'observation des cabotins n'est pas uniquement la source de son inspiration créatrice, mais elle lui permet de se rendre compte de l'existence aussi morne qu'insignifiante : « C'est la poésie même du lieu cela fait partie de l'atmosphère mélancolique et chère de ces répétitions voilées d'ombres... et je les aime comme les dévotes doivent aimer l'éternuement du sacristain... [...] Ce sont les bruits de chaises de l'église... » (Bataille 1922 : 64). La présence des comparses dont les conversations n'échappent pas à l'attention de l'écrivain n'est point secondaire. Ils sont là aussi pour faire des commentaires qui expliquent le sens de la pièce, et dans cette perspective, comme nous l'avons constaté dans *L'Enchantement*, le dialogue acquiert une fonction plutôt descriptive :

UN ACTEUR : *bâillant et tenant la rampe de l'escalier*. Allons, ma vieille, on va se pieuter...
Tu n'en as pas soupé de Monte-Carlo ?
UN AUTRE : Il y a de si jolis fonds de décor !... On dirait un quatrième acte...
BOUYOU : *avec un accent de dégoût indicible*. Oh ! moi, j'ai horreur de la nature !

L'ACTEUR : Tu as ton lacet qui passe par ta jaquette, je t'avertis...

BOUYOU : Tu penses ce que ça m'est égal !

L'ACTEUR : Et à moi donc !

(Leurs voix s'éteignent. — Un second groupe passe, deux hommes ; L'un des deux est Voiron, l'autre Gillet. Ils paraissent vivement occupés par une discussion. On entend Voiron qui gesticule.)

VOIRON : Mais non, mon cher, mais non. Tu n'y es pas du tout... La vie, qu'est-ce que c'est ? La réalité, est-ce que ça existe ?... Elle n'existe qu'en tant que nous la traduisons... C'est de la philosophie, ça !

GILLET : Permits, permits.

VOIRON : Tu bafouilles, mon vieux. La réalité, c'est celle que je présente au public, que je crée... nom de Dieu point, c'est tout... La réalité, tiens, je la fous dans un chapeau, je tourne, une, deux... rien dans les mains, rien dans les poches... et...

(Puis, c'est tout. Silence. Les acteurs sont montés se coucher.) (Bataille 1922 : 175-176)

Il est vrai qu'on a accusé le théâtre de boulevard de longs discours, de tirades démonstratives, « comme si l'auteur [...] possédait les clés d'une explication rationnelle des ressorts les plus secrets de l'âme humaine » (Corvin 1989 : 11). Cependant, ce procédé utilisé généreusement par Bataille met en branle le déroulement de l'action au profit du « récit », élément parfaitement exogène à « une certaine unité de démarche » (Brunet 2005 : 92) de la « pièce bien faite ». Il ne s'agit point d'une évocation sommaire de ce qui s'est passé entre deux actes (ce qui est monnaie courante dans une pièce de théâtre traditionnelle), mais il serait question de cet élément par excellence épique qui a pour l'objectif, en l'occurrence, de rendre compte des doutes aussi affreux qu'amers des comparses. À l'instar de la pièce précédente, les monologues qui retardent l'action permettent à l'auteur de mettre en avant les sentiments intérieurs des protagonistes et, dorénavant, de changer le régime dramatique qui privilégie la *diégèsis* au détriment de la *mimèsis*. À titre d'exemple, citons André qui, faisant confession à son ami Félix, n'hésite pas à chanter d'une manière particulièrement circonstanciée la beauté féminine devant laquelle il semble désarmé :

Oui, regarde... tiens, ces yeux, ces épaules, qui ont l'air de s'allumer et de crépiter seulement à la lumière du soir, du beau soir tumultueux des appartements... [...] J'aspire avec elle la vie même de son milieu... Je suis avec elle les mille désirs anonymes d'hommes qui l'ont exaltée... Ce que j'étreins en elle, mais c'est tout le paysage de vie qu'elle apporte. Tiens, en ce moment, elle s'est assise, elle s'étend... regarde-là... eh bien, elle devient pour moi toute la lassitude nocturne de la femme... son dos calé est celui qu'emporte toutes les nuits le petit mystère galopant des voitures, le dorlotement caoutchouté, tu sais, qui traverse la nuit si vite, [...] l'âme de Paris qui l'écoute passer. [...] Hop ! droite ! immobile, maintenant... seuls les cinq doigts se trémoussent sur la baguette, ces cinq petits doigts nus, car les doigts ont aussi leur nudité que n'ont pas les mains d'épouses, si nus que le bois semble rude à leur toucher, mais c'est toute la liberté ailée de la caresse, c'est le coup d'aile d'oiseau qui a passé !... Les jupes secouées, envolées, comme elles sont gaies, comme elles sont vivantes ! Cette chair de femme engendre la vie, la belle vie animale de tout ce qui la touche, l'étreint. Elle est un geste rose de la vie... Ah ! au contraire, le gris ennui fidèle de la chair à moi, quand je vais rentrer

tout à l'heure... Et tout ça me dit zut, et tout ça se fiche de moi, tout ça me crie : suis-moi ou ne me suis pas, qu'est-ce que ça me fait ?... Et cette vie-là me fortifie, m'emporte... Elle n'est pas, cette femme, seulement la joie, mais elle est surtout la joie des autres... voilà, voilà, surtout cela, comprends-tu... la joie des autres ! et j'aspire cette joie comme un voyage, comme une force, comme du bon soleil, comme la santé et l'espace. Elle est la vie, la vie, la... (Bataille 1922 : 67-68)

Cette tirade d'une sincérité poignante autant que déroutante au cours de laquelle André dévoile ses faiblesses face aux charmes des femmes ne sert pas seulement à donner la caractéristique principale du protagoniste qui ferait de lui l'une des nombreuses catégories apparaissant dans le théâtre de boulevard. Cette révélation constitue une tentative de découvrir devant son interlocuteur le conflit intérieur qui le déstabilise moralement : l'impossibilité de dompter ses instincts. Dans cette perspective, on se rend compte que Bataille met définitivement l'accent sur les micro-conflits se déroulant dans l'âme des protagonistes qui tentent plus ou moins maladroitement de révéler leurs doutes. Tout le drame tourne autour de ces démarches, de ces interminables tentatives de prises de parole des personnages qui tendent à expliquer les mobiles de leurs actes, tout en suggérant quelques pistes d'interprétation :

Oui, au milieu de tous ces masques de comédie qu'il amoncelle autour de lui, ce soi-disant apôtre de la Vérité toute nue, eh bien, je vais à mon tour en ramasser un... Je le mettrai sur mon visage pour la vie... C'est ce masque-là qui sera désormais entre nous, et il ne verra plus jamais, Félix, le beau visage qui était derrière (Bataille 1922 : 111).

Et même, quand leurs mots font défaut, les personnages ne déclarent pas pour autant forfait et continuent à discourir sur le malaise qui les perturbe. Quand André tente de persuader Geneviève de la sincérité de ses sentiments, il semble ne rien lui cacher quitte à blesser son épouse :

L'amour, dans la réalité, ne se différencie pas toujours par des sentiments aussi nets que tu crois... C'est... (*Cherchant les mots.*) l'agglomération de vagues désirs... Je t'aime, voilà qui est sûr, et cependant je l'avoue, sans me considérer comme un monstre et sans avoir même le sentiment de te trahir, il se peut que j'aie besoin de regarder sur la terre autre chose que... nous (Bataille 1922 : 100).

Et plus loin de préciser sur une tonalité nietzschéenne :

Qui peut établir la borne ? [il s'agit de la limite au-delà de laquelle selon Geneviève le comportement du mari peut être considéré comme une trahison] La femme d'un peintre permet à son mari d'être ému devant une autre femme jusqu'à un certain point, qui paraîtrait cependant, ce certain point, le comble de la forfaiture à la femme d'un architecte... mais parfaitement !... C'est le grand mensonge... Ah ! accuse-moi plutôt d'égoïsme... voilà, voilà, la vérité !... Il est possible que je sois une force brutale, mais point répugnante... Le désir n'est pas en soi une chose laide... c'est la source du monde tout de même ! Et tu sais bien que si tu

redevénais jeune fille, tu m'aimerais d'être cette force, et que c'est pour elle que tu m'as aimé, que tu m'as donné le premier baiser de la bouche... (Bataille 1922 : 100-101)

En dépit de la volonté des personnages de mettre au clair autant que possible le mal qui les afflige, Bataille tend à suggérer une réalité intérieure qui se cache derrière leurs propos apparemment compréhensibles. Dans ce contexte, le personnage n'agit plus en paroles, mais il profère une parole solitaire qui témoigne de pseudo-monologues intérieurs. Dès lors, le dramaturge cherche à exposer un autre type de conflit : pas celui qui oppose des individus (même si ce conflit est bien esquissé en surface dans la pièce), mais celui qui exprime les clivages entre les pensées et les émotions d'un protagoniste donné : « Par des cris, des mots, des portes ouvertes sur l'âme, des synthèses merveilleuses et vraies, il conduit le public jusqu'aux ondes obscures et vivantes de l'être, sans pour cela nuire le moins du monde à la réalité extérieure et à la vraisemblance orale que nous voulons complète chez nos personnages » (Bataille 1917 : 128-129).

5. Conclusion : Bataille, ou le théâtre de boulevard mis à mal

« De Jodelle à Bataille notre théâtre a évolué en ligne directe sans autre modification que d'écriture et de détails » (Tariol 1965 : 94) – telles sont les remarques de Gaston Baty qui n'apprécie pas l'œuvre de l'auteur du *Masque*. Dans la même veine s'exprime Jacques Robichez qui n'hésite pas à évoquer les fâcheuses influences sur le développement de la scène symboliste à Paris (1957 : 342-343). Jean-Pierre Sarrazac va encore plus loin, en omettant tout simplement l'existence même de cette dramaturgie : « sauf Maeterlinck et Jarry, misère totale de l'écriture dramatique en langue française » (Sarrazac 1992 : 730) au tournant du XX^e siècle. Ainsi, celui que Louis Aragon a considéré au même titre que Charles Baudelaire comme « l'un des hommes qui ont écrit le plus beau vers français » (Aragon 1947 : 132 ; cf. Aragon 1972) reste un grand inconnu parmi les dramaturges qui n'ont pas reculé devant le signalement des absurdités du système social, tout en dénonçant ses vertus douteuses et périmées. Et tout de même, de son vivant on classait Bataille parmi les maîtres du théâtre et « les jeunes d'alors subirent son emprise, lui vouèrent un culte fervent » (Sée 1928 : 58). Même si de nos jours cette œuvre peut paraître comme irrémédiablement surannée, il n'en demeure pas moins que ce théâtre affiche des solutions formelles qui ont posé les jalons pour l'avènement du drame moderne et contemporain. L'originalité de cette œuvre ne consiste pas tant à nier tout simplement la tradition dramaturgique qu'à déborder (et pas dépasser !) l'esthétique du théâtre de boulevard, d'autant plus que ce dernier (surtout son versant sérieux) se caractérise déjà par des formes dramatiques hybrides (Landis 2006) hostiles à la poétique classique. L'étude des premières pièces de l'écrivain révèle quelques procédés visant à l'altération profonde de la forme canonique. Tout d'abord, on note la remise en cause de la fable par l'introduction de séquences narratives typiques du roman. Tant *L'Enchantement* que *Le Masque* ne sont pas écrites selon la montée toujours croissante de la tension dramatique qui est résolument substituée aux « récits » des personnages qui, résignés à leur destin, ne peuvent que porter témoignage de leur fragilité existentielle. L'intrusion de l'épique a pour conséquence l'abandon de l'action au sens traditionnel du mot,

ce qui permet de faire des comparaisons de l'œuvre de Bataille avec le « théâtre statique » de Maeterlinck. Ce statisme ne signifie pas le renoncement à l'action dramatique, mais le déplacement de l'accent de l'affrontement interpersonnel sur les micro-conflits se déroulant dans l'esprit même des personnages. Dans les deux pièces, les différends qui opposent les protagonistes ne sont que prétextes pour mettre en avant leurs tiraillements intérieurs. Et de ce point de vue, les doléances des individus malheureux retardent l'action dans l'acception courante du mot pour privilégier l'expression d'un « théâtre intime » où nous assistons à des conflits intrasubjectifs et intrapsychiques. Il en résulte aussi des carences du dialogue censé assurer le déroulement logique et dynamique de l'action. Comme celui-ci semble négligé au profit d'interminables lamentations des pauvres êtres, sa fonction *active* laisse la place à la fonction essentiellement *descriptive*. Last but not least, le personnage subit également une métamorphose, car dépourvu de ses attributs *agissants*, il devient un *personnage-témoin* qui rend compte non seulement de l'action qui se passe sur scène, mais surtout de son existence précaire et du drame intérieur qui ravage son âme détraquée. Ainsi, le personnage *en action* s'efface définitivement derrière un personnage *en réflexion* qui, dorénavant, se moult, selon Sarrazac, non dans un drame *agonistique*, mais dans un drame par excellence *ontologique*. Il faudrait chercher l'origine de ce travail de sape dans « un curieux mélange de symbolisme et de réalisme » (Autrand 2006 : 200), ces deux esthétiques contribuant considérablement à l'apparition de la nouvelle poétique du drame :

C'est l'honneur du Théâtre-Libre et d'André Antoine, de Lugné-Poe et de l'Œuvre, d'avoir été les artisans d'un tel changement. Mais comment s'opère, en fait, ce rajeunissement continu du théâtre ? L'exemple de M. Henry Bataille peut nous l'apprendre, en partie. Précisément par l'adaptation à la forme dramatique de procédés artistiques nouveaux, par un goût original dans la disposition des sujets, dans le style dans le développement du dialogue, par une nouvelle manière en un mot, en entendant par ce mot : manière, l'ensemble des procédés techniques du travail (Blum 1906 : 238-239).

BIBLIOGRAPHIE

- ARAGON, Louis (1947) : *Chroniques du Bel Canto*. Paris : Skira.
(1972) : *Les cloches de Bâle*, Paris : Denoël.
- ASHOLT, Wolfgang (1984) : *Gesellschaftskritisches Theater im Frankreich der Belle Epoque (1887-1914)*. Heidelberg : Carl Winter-Universitäts-verlag, Collection Studia Romanica, 59.
- AUTRAND, Michel (2006) : *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*. Paris : Honoré Champion.
- BATAILLE, H-enry (1917) : *Écrits sur le théâtre*. Paris : Georges Crès & Cie.
(1922) : *Théâtre complet 2 : Le Masque, L'Enchantement*. Paris : Flammarion.
- BLUM, Léon (1905) : *Au Théâtre. Réflexions critiques*, vol. 1. Paris : Société d'Éditions Littéraires et Artistiques.
- BRETONNE, Restif de la (1900) : "Pall-Mall Semaine", *Le Journal*, 27 mai.
- BRUNET, Brigitte (2005) : *Le théâtre de boulevard*. Paris : Armand Colin.

- CHEVALIER, Paul-Émile (1900) : "Bulletin théâtral", *Le Ménestrel*, n° 16, 13 mai.
- CORVIN, Michel (1989) : *Le théâtre de boulevard*. Paris : Presses Universitaires de France.
- D'HUGUES, Philippe (1993) : "Ce haïssable théâtre filmé", *1895, revue d'histoire du cinéma*, n° 15, 55-64.
- FOURCADE, Jacques (1902) : "Théâtres : Vaudeville – Le Masque", *Le Grelot*, 2 mai.
- GIDE, André (1955) : *Journal*, Paris : Gallimard.
- GINISTY, Paul (1922) : "Henry Bataille il y a vingt ans", *Comœdia*, 12 mars.
- LAGARDE, Jean-Louis (1930) : "La vie et l'œuvre d'Henry Bataille", *Le Cri*, n° 15.
- 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].
- LARROUMET, Gustave (1900) : "Chronique théâtrale", *Le Temps*, le 14 mai.
- MAETERLINCK, Maurice (1986) : *Le Trésor des humbles*. Bruxelles : Labor.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945) : "Crayonné au théâtre", *Œuvres complètes*. (édition établie par Jean Aubry et Henri Mondor). Paris : Gallimard.
- MASSINAC, Théodore (1900) : "Indiscrétions Théâtrales", *Gil Blas*, 7 mai.
- ROBICHEZ, Jacques (1957) : *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*. Paris : L'Arche.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1992) : "Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible". J. de Jomaron (dir.). *Le Théâtre en France*. Paris : Armand Colin, 714-730.
(2012) : *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Seuil.
- SCHNEIDER, Louis (1900) : "Échos de théâtres", *Revue Illustrée*, n° 11, 15 mai.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2009) : *Le monde comme volonté et représentation I*. Paris : Gallimard, coll. Folio. trad. Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrey.
- SÉE, Edmond (1928) : *Le théâtre français contemporain*. Paris : Armand Collin.
- STOULLIG, Edmond (1900) : "La Semaine théâtrale", *Le Monde Artiste*, n° 20, 20 mai.
- TARJOL, Marcel (1965) : "Gaston Baty et Racine", *Littératures*, numéro spécial 12, 91-112.

NOTICE ACADÉMIQUE-PROFESSIONNELLE

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. Cinq monographies sur le théâtre français de contestation sociale, trois sur l'œuvre d'André de Lorde et une sur la dramaturgie de François de Curel et la poétique du drame moderne et contemporain. Un dictionnaire italo-polonais dédié aux arts du spectacle. Nombreuses publications sur le théâtre français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX^e siècle.

Date de réception : 19-07-2023

Date d'acceptation : 20-10-2023