



Simon Marlet

Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, France

simonmarlet@live.fr

Lector in drama. Les enjeux fictionnels et imaginaires du suicide dans le théâtre français du XIX^e siècle, Thèse de doctorat, soutenue par Maria Einman, sous la direction d'Arnaud Rykner et Tanel Lepsoo, mai 2018, Tartu, Presses de l'Université de Tartu (680 pages).

Le lecteur dans le drame ? C'est une question capitale que nous propose Maria Einman en étudiant dans son exceptionnel travail de thèse l'un des motifs les plus prégnants du théâtre moderne, le suicide. Il s'agit tout d'abord de rendre compte de l'important travail théorique, méthodologique et définitionnel de Maria Einman dans sa thèse en nous arrêtant sur deux notions présentes dans son titre qui vont nous permettre de comprendre et de situer les enjeux de sa recherche : la fiction et l'imaginaire. En effet, pour Maria Einman, lire un texte de théâtre, c'est venir « habiter un monde possible de fiction » (p. 13). À rebours d'une certaine tradition universitaire, qui envisage le texte de théâtre de manière pragmatique comme un élément de la représentation théâtrale pour la mise en œuvre de celle-ci, Maria Einman analyse le plaisir procuré par la lecture du texte de théâtre, c'est-à-dire les effets du texte sur son lecteur qui habite le monde fictionnel mis en place par le texte. Par le truchement de la participation émotionnelle, imaginaire et symbolique à l'identification aux personnages et aux situations que lui propose l'auteur, le lecteur est pleinement immergé dans la fiction - c'est ce que Maria Einman appelle « la lecture fictionnelle » (p. 20-22). Ce travail de l'étude de la réception fictionnelle d'une œuvre par son lecteur implique pleinement la recherche de Maria Einman dans le domaine de l'esthétique théâtrale. Mais pourquoi dire « à rebours » de la tradition universitaire ?

L'appréhension de la figure du lecteur dans le texte et au travers du texte peut paraître paradoxale, tant le théâtre semble trouver sa pleine expression dans ce qui pourrait être sa destination naturelle, la scène de théâtre. Mais qu'en est-il de cette relation esthétique qui à la page comme à la scène ne s'interrompt ni lorsque le lecteur ferme son livre, ni lorsque le spectateur quitte la salle de théâtre ? Quels sont, précisément, les enjeux de la fiction dramatique qui épouse l'existence pour

la représenter sur une scène de théâtre ? Mais quel théâtre ? Celui représenté chaque soir sur des milliers de scènes à travers le monde ? Et sur quelle scène exactement ? La scène qui connaît sa matérialité en présence d'un public, de décors physiques et d'acteurs faits de chair et d'os ? Mais qu'en est-il alors de cette scène dont la scène de théâtre matérielle n'est souvent que la pâle copie, de ce théâtre qui s'ouvre à soi-même avec d'autant plus de naturel qu'il est imaginaire ? De ce théâtre, qui, pour le lecteur, s'ouvre avec la même facilité que son agent principal, qui se passe tout aussi bien de comédiens que de spectateurs : le livre. Mallarmé, en la fin de ce XIX^e siècle, dira qu'un livre suppléait à tous les théâtres. Et c'est ce lecteur, « destinataire implicite des effets de lecture programmés par le texte » (p. 25), que Maria Einman dénomme à la suite de Vincent Jouve (1992), « le lecteur virtuel¹ ».

Et c'est précisément cette valence entre le lecteur virtuel et le lecteur critique qui rapproche paradoxalement la figure du lecteur du spectateur, puisque le lecteur, dans un contact plus direct au texte, devient spectateur de son imaginaire sur la scène de sa relation de soi à soi, son intimité, renouant ainsi avec l'auteur le pacte fictionnel, celui de « l'intensité comme telle² ». Ce pacte fictionnel prend source dans la capacité d'identification du lecteur au personnage (p. 70-73). Le lecteur s'identifie à tour de rôle aux différents personnages et, par là, il vit la promesse que lui propose le théâtre : examiner le nouement et le dénouement du destin, prendre tour à tour le rôle du bourreau et de la victime, et apprendre à se positionner dans un monde aux cercles concentriques (p. 422-423). C'est la liberté comme telle à l'épreuve de l'exercice de la volonté qui est l'enjeu de cet agôn entre l'être et l'existence dont la seule échappatoire pour préserver l'un aux dépens de l'autre est le suicide. En étudiant ce motif particulier, le suicide, Maria Einman plonge aux sources du théâtral. Elle aboutit à une méthode de lecture dramaturgique qui, à rebours d'une certaine tradition universitaire, nous le répétons, réintègre le vœu même de l'auteur. Celui d'un dialogue avec son lecteur, tenté par le truchement d'un personnage dont il est proposé qu'on adopte pour un temps l'opsis, par la grâce de l'identification, de la participation émotionnelle, de la pitié, de la crainte, parfois de la terreur. C'est ce que Maria Einman se propose d'étudier à partir d'un corpus constitué de drames du XIX^e siècle.

Le XIX^e siècle est marqué chez les poètes et les dramaturges, les uns souvent dramaturges et les autres aussi souvent poètes, par un retour de la question du lecteur dans le théâtre. Au moment où le drame, pour reprendre la formule de Szondi, devient « un événement interpersonnel vécu au présent³ », le motif de la dualité du sujet surgit avec force, et le met en crise tout autant que la forme dramatique. Il en est ainsi de Rimbaud et de sa célèbre formule « Je est un autre ».

Cet autre qui se fait jour et séparera à jamais le sujet, et qui porte à jamais le soleil noir de la mélancolie, c'est le moi. C'est celui que dépose Rimbaud, quand il s'écrie : « Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange⁴ ». Mais celui-ci, l'inconscient, baigné d'une neuve lumière, place la mort non comme une finalité, mais une origine. C'est dans cette perspective que la vision surgit avec son double, le texte. C'est Rimbaud quand il s'écrie : « un titre de Vaudeville dressait des épouvantes devant moi⁵ ».

L'épouvante... Il en est ainsi face à cet événement extrême auquel la thèse de Maria Einman nous convie à l'étude, le suicide, tout en faisant apparaître le développement du drame français au cours du XIX^e siècle, puisque Maria Einman l'étudie dans les genres principaux qui le constituent : mélodrame, drame romantique, drame naturaliste et drame symboliste. L'épouvante... dont témoigne peut-être ce magnifique et rare tableau peint en 1830, *L'effet du mélodrame* de Louis-Léopold Boilly, le mélodrame qui reste un corpus trop peu étudié aujourd'hui, peut-être classé dans le tiroir de « la vieillerie poétique » ? Mais il est essentiel, et c'est la thèse de Maria Einman qui nous en montre les richesses, pour l'étude de cette alchimie particulière qui lie un auteur et son lecteur, la lecture. En effet, cette reconnaissance dans les arts de la virtualité du sujet au-delà de sa dualité, l'une des causes du suicide qui intéresse Maria Einman, s'est accompagnée chez les auteurs de la saisie d'une chance, celle d'un dialogue. Celle de la compréhension de l'altérité du sujet, et de sa réintégration dans le procès ontologique. Et dès lors, cet autre virtuel, absent mais présent, chance de salut autant que de désolation, c'est celui que Baudelaire nommera avec exclamation « mon semblable, - mon frère ! »⁶, *vox clamantis in deserto*, le lecteur ! Voilà les figures de proue du travail de Maria Einman, le lecteur virtuel et les effets de la « lecture fictionnelle » sur ce dernier à travers leurs enjeux imaginaires et fictionnels.

C'est aussi cette capacité de s'émouvoir pour le destin d'un autre, ce motif fictionnel autant que dramaturgique, la catharsis, tout autant reconnaissance que dénégation, qu'interroge Maria Einman à travers son corpus. Les œuvres sont autant de mondes et sont autant de phares, et Maria Einman nous convie à un voyage dans les mondes fictionnels de vingt-quatre œuvres, certaines très importantes, d'autres plus confidentielles au lecteur contemporain, puisque son étude commence avec un mélodrame, *Le Suicide ou le vieux sergent* de Pixérecourt, et se termine avec l'étude d'un drame symboliste, *Intérieur* de Maurice Maeterlinck.

À travers son étude des mondes fictionnels, de leur concentricité (puisque chaque monde fictionnel du corpus est constitué de quatre cercles concentriques : le cercle intime, cercle familial, cercle social, cercle transcendantal), Maria Einman réintègre tout un champ de la tradition littéraire, l'étude morale. En effet,

Maria Einman démontre que l'auteur dans sa fiction a pensé le dialogue avec son lecteur bien au-delà de la relation qui devrait se dénouer une fois le livre fermé. C'est un poncif de dire que des lectures nous accompagnent ou changent toute une vie. Mais c'est très exceptionnel d'en montrer les causes, celles qui font que bien après que l'on ait fermé un livre, son dispositif nous accompagne et porte sur le jour une lumière neuve et vertueuse, celles qui nous touchent d'autant plus qu'elles sont voulues par l'auteur à l'attention de son lecteur. Aussi, pour analyser la place du lecteur dans ce dispositif et les effets de la fiction sur sa réception, Maria Einman met en place un appareil méthodologique issu tout aussi bien de la psychanalyse jungienne et lacanienne, de la théorie critique des dispositifs de l'École de Toulouse, que de celle des mondes possibles d'Umberto Eco, ou des théories de la lecture. En effet, Maria Einman utilise la tripartition lacanienne du RSI (Réel - Imaginaire - Symbolique) pour qualifier les fondements du fonctionnement du dispositif érigé dans lequel le lecteur est plongé au cours de sa lecture. Avec la théorie des mondes possibles, Maria Einman révèle les conflits qui animent le monde fictionnel dans lequel les personnages et le lecteur sont plongés, qui sont autant de versions possibles de ce monde. Ces conflits, le moi du personnage tente de les résoudre. Elle identifie les schémas d'action dramatiques heuristiques des genres théâtraux, mais aussi l'oscillation des mondes possibles et leur transformation dont dépend ce qu'elle appelle « le mouvement cathartique » dont elle extrait ensuite les types de catharsis construits pour le lecteur : la catharsis plaisante, la catharsis jouissive, la catharsis sublime, la catharsis synthétique et l'anticatharsis. De plus, à cette typologie de la catharsis est adjointe une typologie du conflit qui dépend du fonctionnement de la valence entre les cercles. Ainsi, le conflit dans le mélodrame classique surgit quand un cercle intime se détache du cercle familial : le personnage du mélodrame, au désespoir de ne pas pouvoir réintégrer ce dernier, choisit de se suicider. Pour le drame romantique, le conflit éclate entre le cercle intime et le cercle social : le personnage principal est sans cesse en butte à un ensemble de valeurs sociales qu'il ne peut admettre au risque de perdre son moi véritable. Le suicide, comme chez Chatterton, est le seul moyen d'en préserver l'intégralité. Dans le drame naturaliste, le conflit naît entre différentes parties du cercle intime : le conflit naît entre le passé du personnage, que Maria Einman dénomme l'Ombre selon la typologie jungienne, et la partie que présente le personnage à son cercle familial et social, le Masque. Dans le drame symboliste, bien que l'action ne comporte qu'une forme atténuée du conflit, celui-ci s'installe entre le cercle intime et le cercle transcendantal. Il consiste principalement dans l'aspiration du personnage à rejoindre ce que désigne le cercle transcendantal, le Réel ou l'Absolu.

De ce conflit et de son dénouement surgit une typologie de la transformation du monde possible engendrée par l'acte suicidaire. Comme évoqué plus haut, c'est la transformation du monde possible fictionnel qui détermine la nature de la catharsis : la « reconstitution du monde » suppose une catharsis plaisante, fondée, entre autres, sur un sentiment mêlé du mépris envers le traître et de la pitié pour son repentir. *A contrario*, la « déformation du monde » engendre une catharsis jouissive mêlée de crainte, de pitié et de compassion pour la victime. « L'épuration du monde » développe une catharsis sublime basée essentiellement sur l'admiration pour l'acte sacrificiel du personnage. On voit donc que le monde fictionnel de l'œuvre est un espace-temps linéaire. Mais le suicide est un acte ponctuel, qui vient tout autant bouleverser le lecteur que le monde fictionnel. Cette étude sur le suicide dans le drame français du XIX^e s'inscrit tout autant en esthétique qu'en dramaturgie.

Maria Einman révèle enfin qu'à travers l'évolution du drame moderne, du mélodrame classique au drame symboliste, l'identification du lecteur à son personnage s'épicise. En intériorisant davantage l'antagonisme entre le moi et l'autre, le personnage intériorise les conflits alors personnifiés dans le mélodrame classique et le lecteur soumis à des effets de distance fascinants est confirmé dans sa position de spectateur.

En relisant une dernière fois la thèse de Maria Einman, je pense à une image. Celle que nous livre Maurice Maeterlinck dans *Le Trésor des humbles*. Je veux parler de celle de ce « vieillard assis sur son fauteuil, attendant simplement sous une lampe⁷ », dont il dépeint, intense, profonde et spirituelle, la vie intérieure. Je crois qu'au-delà de son exceptionnel travail de thèse, Maria Einman a voulu rappeler à ses futurs lecteurs que celui qui vit avec son dieu dans sa chambre, et qui espère que « ce dieu éternel se manifeste » et « [vienne] s'asseoir sous l'immobilité de [sa] lampe⁸ », c'est le lecteur et son livre.

Notes

1. Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
2. Cette idée est formulée par Yves Bonnefoy dans « La Présence et l'image », in *Lieux et destins de l'image*, Paris, Seuil, 1999, p. 15-37. Comme Maria Einman, il a pu reprocher à la critique universitaire son enfermement disciplinaire ou son aveuglement face au monde et à l'existence, une critique universitaire qui dans son exercice peut être oublieuse du « serment » qui lie l'auteur et son lecteur : « demeurer dans l'intense [...] retrouver un espoir » (voir Bonnefoy, 1999, p. 23-24).
3. Voir Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006.
4. Arthur Rimbaud, « Une saison en enfer », in : *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009[1873], p. 279.

5. *Idem.*, p. 265.

6. Charles Baudelaire, « Au lecteur », in : *Les Fleurs du mal*, Préface d'Yves Bonnefoy, Paris, LGF, 1999[1857], p. 50.

7. Maurice Maeterlinck, « Le Tragique du quotidien », in : *Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1949[1896], p. 134.

8. *Idem.*, p. 130.