

# Les Métamorphoses du Sublime

## Mise en question et persistance de l'idéalisme dans le théâtre et l'opéra entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle

(R. Rolland, R. Beer-Hofmann, W. B. Yeats, H. v. Hofmannsthal)

### Présentation d'un sujet de thèse en littérature comparée par Fedora Wessler\*

L'époque de la fin du XIXe siècle et de l'entre-deux-guerres paraît à première vue comme une ère de la mise en cause du Sublime : non seulement la scène a l'air de s'affranchir de l'esthétique du Sublime et du Pathétique – le naturalisme et le vérisme semblant se définir justement par le refus de ces catégories – mais de plus, un tel concept à la portée à la fois philosophique, esthétique et littéraire semble être nié par le « vide de valeurs » dont parla Hermann Broch pour caractériser son époque. Cependant, le tournant du XXe siècle se présente de façon plus ambiguë : s'il est d'une part marqué par la montée du nihilisme, il correspond en même temps à un moment de quête spirituelle où l'homme « aspire à retrouver les sources d'un sacré dont [il] se sent dépossédé dans l'univers positiviste et scientifique »<sup>1</sup>. L'art semble alors être seul capable de restaurer une communauté autour d'une réflexion métaphysique ou philosophique telle qu'elle se présente sur la scène théâtrale. Se pose alors la question du rôle du Sublime : dans la mesure où le Sublime favorise l'identification d'une éthique et d'une esthétique, il se présente comme un rempart contre la perte des valeurs et se prête ainsi à fonder une sorte d'humanisme universaliste qui passe par la représentation théâtrale. Si Friedrich Schiller, le premier à fonder toute une dramaturgie sur ce concept du Sublime, souligna déjà l'importance de l'élément théâtral dans la religion et son efficacité pour véhiculer une morale<sup>2</sup>, cette pensée ne revient-elle pas au moment de la désorientation qui marque le tournant du siècle ?

En France, le projet de Romain Rolland d'un « Théâtre du Peuple » et notamment ses pièces réunies sous le titre *Théâtre de la Révolution* témoignent de la volonté de créer un théâtre

qui, enraciné dans une forme de religion de l'éthique, permette « la communion fraternelle »<sup>3</sup> du public, en s'adressant « à l'homme tout à la fois individu et humanité. »<sup>4</sup> Mettant en scène des personnages historiques tels que Danton, Saint-Just ou Robespierre afin de « ressusciter les forces du passé, ranimer ses puissances d'action »<sup>5</sup>, Rolland poursuit le même but que Schiller à qui il se réfère explicitement et à plusieurs reprises, notamment en adoptant sa formule selon laquelle il faut « secouer [les générations malades ou troublées] par des émotions sublimes »<sup>6</sup>. Nous proposons ainsi d'étudier le Sublime en tant que principe dramaturgique, et non pas seulement philosophique, en examinant ses rapports aux arts du spectacle, notamment sa filiation avec la dramaturgie de l'opéra et du mélodrame qui se révèle particulièrement dans le théâtre de Rolland. Si celui-ci s'indigne contre les drames de Sardou et de Rostand, ses démarches pour créer de « hautes émotions communes »<sup>7</sup>, effleurant la dramaturgie du mélodrame dont Rolland fait l'éloge par ailleurs, ne se distinguent guère des moyens utilisés par ces auteurs-là. Il convient donc de se demander s'il n'existe pas un « mécanisme du Sublime » visant à susciter ces grandes émotions souhaitées, mécanisme fondé sur la représentation de situations extrêmes où le spectateur voit l'âme des protagonistes en gros plan, pour ainsi dire.

La place de la musique dans la dramaturgie du Sublime mérite alors une attention particulière ; revendiqué par Rolland lui-même, l'emploi de la musique, apparaissant tour à tour sous forme de chanson ou de musique instrumentale, acquiert une fonction dramaturgique spéciale que l'on trouve non seulement dans le théâtre de Rolland, mais également chez d'autres hommes de théâtre de son époque. De

plus en plus, le théâtre semble embrasser les moyens propres à l'opéra, genre sublime par excellence, en adoptant surtout son « esthétique de l'indicible »<sup>8</sup>, et avant tout, les forces expressives et évocatrices de la musique.

En étudiant le théâtre de Rolland dans une perspective comparatiste, on tentera de le placer dans son contexte historique : en effet, la recherche d'une issue à la détresse spirituelle, ainsi que l'idée d'une mission réconciliatrice du théâtre, sont un phénomène international qui ne concerne pas seulement le domaine de l'opéra, mais qui marque en Europe les arts du spectacle en général. Les tentatives de Hugo von Hofmannsthal et de Max Reinhardt de réanimer l'idée baroque d'un Grand Théâtre du Monde, entreprise qui donna naissance au Festival de Salzbourg, en sont aussi emblématiques que le projet de W. B. Yeats de réunir une communauté irlandaise à l'Abbey Theatre et, plus tard, de revenir à un théâtre rituel : ainsi, Yeats déclara son intention de créer un théâtre qui soit le « rituel d'une foi perdue »<sup>9</sup>. Cette même idée de créer l'« instant trop fugitif d'une communion où le Verbe deviendra vraiment chair »<sup>10</sup> se présente également chez Richard Beer-Hofmann, poète autrichien d'origine juive, figure éminente dans le cercle de la *Jeune Vienne* et auteur d'un cycle biblique intitulée *L'Histoire du Roi David*. Ce cycle dont seuls le prologue et la première pièce furent achevés, illustre surtout l'intention de sensibiliser le spectateur aux liens qu'il entretient avec le passé et qui, grâce au sentiment de s'inscrire dans une lignée dont on est l'héritier, permettent d'intégrer l'individu dans une communauté dépassant les frontières de l'espace et du temps par la force de la mémoire. Si Romain Rolland réclame que « chacun sente les liens qui l'attachent à la commu-

nauté, que sa vie s'enrichisse de toutes les vies antérieures »<sup>11</sup>, ce projet correspond exactement au dessein des autres auteurs qui feront le sujet de notre étude. Alors que Schiller, remarquant qu'un « grand sujet peut seul remuer les entrailles profondes de l'humanité »<sup>12</sup>, favorisa les sujets historiques, la pensée du Sublime elle-même paraît forcément solidaire d'une conscience de l'Histoire : dans la mesure où le Sublime « nous procure une issue hors du monde sensible »<sup>13</sup>, il s'associe à l'idée de quelque chose d'immuable qui sert de rempart contre le changement constant caractérisant la condition humaine. La mémoire vivante du passé, telle qu'elle s'incarne dans le théâtre, semble donc faire partie intégrante de la notion du Sublime qui devient une sorte de « sacré laïcisé ».

Dans la mesure où le Sublime relève à la fois de la rhétorique, de l'esthétique et de la morale, une discussion sur le Sublime dans l'art débouche forcément sur une interrogation sur la fonction et le rôle de l'art lui-même. Se pose alors la question du rôle du théâtre au tournant du siècle et pendant l'entre-deux-guerres. Autrement dit : à quoi bon du théâtre en temps de détresse ? Dans une époque sombre, des auteurs tels que Hofmannsthal, Yeats, Beer-Hofmann et Rolland semblent répondre par la conservation de valeurs anciennes ainsi que d'une culture européenne supra-nationale dans laquelle ils s'inscrivent et qu'ils souhaitent faire passer par le théâtre. Romain Rolland résume parfaitement l'idée d'une telle communion d'esprit, propre à tous ces auteurs lorsqu'il écrit : « La vraie patrie, c'est la lumière. »<sup>14</sup> Cependant, l'application dramaturgique du Sublime comme moyen pour l'Homme de se

dépasser soi-même, tel qu'il se présente dans les œuvres de ces auteurs, n'empêche pas la mise en scène d'un doute fondamental. Si les pièces de Rolland, comme *Le Jeu de l'Amour et de la Mort*, jouée aussi bien en toute l'Europe qu'en Russie et au Japon, ou *Le Triomphe de la raison*, semblent, par le pathos des scènes finales, effleurer le mélodrame et se closent le plus souvent sur le sacrifice volontaire des protagonistes – ce qui permet le rapprochement avec des opéras dits « véristes », tels que *Andrea Chénier* de Giordano ou *Der Kuhreigen* de Wilhelm Kienzl, opéras dont l'action se passe également pendant la Révolution française et qui, malgré l'étiquette « vériste » semblent ne pas pouvoir se priver du Sublime – ce sacrifice représente toujours une surprise pour le spectateur car il n'a jamais lieu sans que le précède une rigoureuse mise en question des termes comme « patrie », « liberté » ou « justice » ainsi que des idéologies dénoncées comme phrases vides ou commodes pour justifier sa propre cause. Malgré l'idéalisme dont témoignent ses œuvres, Rolland est loin d'ignorer naïvement les risques du Sublime. « ce n'est pas une raison parce que j'ai, au cours de ma carrière littéraire, tâché de réveiller les puissances du rêve, les sources sauvages et profondes de l'énergie mystique, musicale ou subconsciente, qui dort au cœur de l'Occident, pour qu'on ait le droit de faire de moi un sentimental qui ferme les yeux au réel et rêve à la Terre Promise », déclara-t-il dans la *Nouvelle Revue Mondiale*, et à juste titre : en démontrant dans son théâtre la réversibilité de la « bonne cause », Rolland souligne avec une perspicacité exemplaire le danger de l'exaltation du Sublime comme anéantissement

volontaire, mettant en garde contre l'abus d'une telle conception qui fait l'éloge de l'illimitation totale par le sacrifice personnel, permettant ainsi le leurre d'une légitimation de la violence par la grandeur des idées. Il anticipe ainsi la méfiance à l'égard de l'idéalisme en général et du pathos du Sublime en particulier qui s'est répandu après la Seconde Guerre mondiale, tout en postulant cependant la nécessité d'une utopie.

Chez d'autres auteurs, comme Hofmannsthal et Beer-Hofmann, le Sublime semble subir une métamorphose différente : si pour Schiller, l'expérience sublime correspond à la mort comme accomplissement de la personnalité – une idée que suivent la majorité des opéras, même ceux du courant vériste, ce qui permettra de s'interroger sur la persistance du Sublime dans ce courant – les pièces de Beer-Hofmann et de Hofmannsthal dessinent un Sublime caractérisé par l'acceptation et l'accomplissement de l'existence. On essaiera donc de montrer comment et sous quelles formes le Sublime, problème fondamental du théâtre européen, subsiste encore dans la création dramatique entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle. Dans la mesure où ce concept agit effectivement comme un « champ magnétique dont les forces, partant dans toutes les directions, passent par tous les domaines et toutes les époques du théâtre européen »<sup>15</sup>, il nous offre ainsi une perspective comparatiste à la fois sur le théâtre et l'opéra dont la dramaturgie maintient le Sublime comme principe, malgré les bouleversements d'ordre esthétique et philosophique, tout en y donnant voix au scepticisme et à l'incertitude métaphysique qui marquent cette époque.

1. Alexandre, Pascale : *Aux sources du Sacré : Lectures fin de siècle de la tragédie grecque*, in : Cavoret, Anne Bouvier (sous la direction de) : *Le Théâtre et le Sacré. Publication du laboratoire Théâtre, Langages, Sociétés*, Paris, Klincksieck 1996, p. 154.

2. Cf. notamment ses essais rassemblés sous le titre *Über Drama und Theater*.

3. Rolland, Romain : *Le Théâtre du Peuple*, Bruxelles, Éditions Complexe 2003, p. 121.

4. *Id.*, p. 8.

5. Cf. la préface de *14 Juillet*, citée par Rolland lui-même dans *Le Théâtre du Peuple*, édition préfacée et annotée par Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003, p. 110.

6. Citation empruntée par Rolland dans *Le Théâtre du Peuple*, éd. cit., p. 110.

7. *Id.*, p. 98.

8. Nous empruntons ce terme à Éric Lecler qui l'a formulé notamment dans sa thèse intitulée *L'esthétique de l'indicible dans l'opéra de Debussy à Schönberg*.

9. Cf. Yeats, W.B. et Moore, T. Sturge : *Their Correspondance 1901-1937*, éd. par Ursula Bridge, Londres, Routledge & Kegan Paul 1953, p. 257.

10. Beer-Hofmann, Richard : *Große Richard Beer-Hofmann-Ausgabe in sechs Bänden*, éd. par Günter Helmes, Michael Schardt et Andreas Thomasberger, Oldenburg, puis Paderborn, Igel Verlag 1993-1998, vol.1, p. 192.

11. Rolland, Romain : *Le Théâtre du Peuple*, éd. cit., p. 112.

12. Cité selon Rolland, *op. cit.*, p. 117.

13. Cf. Schiller, Friedrich : *Sur le Sublime*, traduit par Pierre Hartmann, in : Hartmann, Pierre : *Du Sublime de Boileau à Schiller*, Strasbourg, Presses universitaires 1997, p. 176.

14. Cf. la lettre à Annette Kolb du 23 mai 1924, in : Saint-Gille, Anne-Marie (éd.) : *La vraie patrie, c'est la lumière! Correspondance entre Annette Kolb et Romain Rolland (1915-1936)*, Berne/Berlin/Francfort/New York/Paris/Vienne, Lang 1994, p. 131.

15. Cf. Schulz, Georg Michael : *Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und Erhabenen*, Tübingen, Niemeyer 1988, préface des éditeurs.

\* **Fedora Wesseler**, d'origine allemande, a fait des études de littérature comparée, musicologie et italien à Mayence, Dijon et Paris. Traductrice de plusieurs pièces de théâtre, essayant de lier théorie et pratique, elle a été assistante à la mise en scène au festival de la Ruhrtriennale ainsi qu'au festival de Salzbourg. Elle prépare sa thèse sous la direction de Jean-Yves Masson.