

I

LA PIÈCE EN UN ACTE

Après 1880, des auteurs dramatiques comme Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Hofmannsthal, Wedekind, plus tard O'Neill, W.B. Yeats et d'autres se tournent vers la pièce en un acte : cela ne montre pas seulement que la forme traditionnelle du drame est déjà devenue problématique pour eux, mais bien souvent, il s'agit déjà d'une tentative de sauver de cette crise le style « dramatique » comme style de la tension, tourné vers le futur.

Dans le drame, la tension, cet « être-en-avant-de-soi » (E. Staiger), est ancrée dans l'action interhumaine. Elle est finalement cet aspect de futur qui est inhérent à la dialectique entre les êtres humains en tant que telle. Le rapport interhumain dans le drame, c'est toujours l'unité des contraires qui tendent à être abolis. La conscience que cette abolition est nécessaire, la pensée et l'action des *dramatis personæ* qui la précèdent ou préparent son échec, produisent la tension dramatique, qu'il faut distinguer par exemple de celle que font naître les

II LA PIÈCE EN UN ACTE

signes avant-coureurs d'une catastrophe. L'ancrage de la tension dans la dialectique du rapport interhumain explique pourquoi la crise du drame signifie nécessairement la crise du style « dramatique » dans le théâtre moderne. La solitude et l'isolement, que thématisent Ibsen, Tchekhov et Strindberg, aggravent certes les contradictions entre les êtres humains, mais en même temps détruisent leur désir de les abolir. En revanche, l'impuissance de l'homme, telle que la dépeignent Hauptmann et Zola dans le domaine social, Maeterlinck dans le domaine métaphysique, ne permet plus de faire apparaître des contradictions, et conduit à l'unité sans conflit de la communauté de destin. À cela vient s'ajouter que l'isolement des hommes entraîne la plupart du temps « l'abstraction et l'intellectualisation de leurs affrontements » : ce qui fait, que dans un certain sens, les contradictions exacerbées entre les hommes isolés se trouvent toujours aplanies, grâce à l'objectivité que produit l'intellectualisation.

III LA PIÈCE EN UN ACTE

Les drames de Tchekhov et de Hauptmann témoignent de la disparition de la tension à la suite de ces faits. Mais c'est dans l'œuvre dramatique de Strindberg que l'on constate le plus nettement comment la pièce en un acte a vocation d'aider le théâtre à trouver une tension à l'extérieur du rapport interhumain. Nous avons déjà signalé la place des *Onze pièces en un acte* (1888 - 1892), entre *Père* (1887) et le drame à stations *Le Chemin de Damas* I-III (1897 - 1904). *Père* fait apparaître que la forme traditionnelle du déroulement de l'action ne correspond plus à la littérature dramatique subjective. Tout est vu du point de vue du Capitaine, et finalement c'est lui qui a organisé le combat que lui livre sa femme. Le jeu des oppositions a lieu dans son for intérieur et ne peut s'exprimer dans une « intrigue ». C'est pour cette raison que dans son essai *La Pièce en un acte* (écrit en 1889, deux ans avant *Père*), Strindberg en arrive à abandonner l'intrigue et donc la « pièce pour la soirée » en général : « Une scène, un *quart d'heure*, semble être le type de la

IV LA PIÈCE EN UN ACTE

pièce de théâtre pour les gens d'aujourd'hui... » Cela implique que la pièce en un acte ne se distingue pas seulement quantitativement du drame « pour la soirée », mais aussi qualitativement : par la nature du déroulement de l'action et — conséquence immédiate — dans la nature de la tension.

La pièce en un acte moderne n'est pas un drame en miniature, mais une partie du drame érigée en totalité. Elle a pour modèle la scène dramatique. Ce qui veut dire que la pièce en un acte partage en effet avec le drame son point de départ, la situation, mais non son action, dans laquelle les décisions des *dramatis personæ* modifient sans cesse la situation d'origine et tendent vers le point final du dénouement. Puisque ce n'est plus l'action interhumaine qui fournit à la pièce en un acte sa tension, il faut que celle-ci soit déjà ancrée dans la situation. Et non pas comme une tension virtuelle, qui se réalise ensuite dans chacune des répliques dramatiques (telle est la nature de la tension dans le drame) ; ici, c'est la

V
LA PIÈCE EN UN ACTE

situation qui doit tout donner. C'est pourquoi la pièce en un acte, quand elle ne renonce pas complètement à la tension, choisit toujours une situation-limite, une situation d'avant la catastrophe qui s'annonce dès le lever du rideau et ne peut plus être détournée par la suite. La catastrophe est une donnée du futur : la lutte tragique de l'homme contre le destin, dont il pourrait opposer l'objectivité (au sens de Schelling) à sa liberté subjective, ne peut plus avoir lieu. Ce qui le sépare de sa chute, c'est le temps vide, qu'aucune action ne saurait plus remplir, et c'est dans cet espace tendu vers la catastrophe qu'il a été condamné à vivre. Ainsi, même sur ce point formel, la pièce en un acte s'affirme comme le drame de l'être humain privé de liberté. L'époque à laquelle elle a vu le jour était celle du déterminisme, et c'est là ce qui réunit les auteurs dramatiques qui eurent recours à lui, au-delà des différences stylistiques et thématiques : le symboliste Maeterlinck et le naturaliste Strindberg.

VI LA PIÈCE EN UN ACTE

Il a déjà été question plus haut des pièces en un acte de Maeterlinck, les *dramas statiques*. Il reste à ajouter ce trait « dramatique » qu'ils doivent à la situation de catastrophe. Rien ne serait plus faux que de déduire de leur caractère statique, souligné par Maeterlinck dans son programme, et de leur structure épique cachée qu'ils sont dépourvus de cette tension qui doit permettre de reconnaître le drame en tant que tel. L'impuissance des hommes exclut sans doute l'action et la lutte, et donc aussi la tension de l'interhumain ; mais non celle de la situation dans laquelle ils sont placés et qu'ils subissent en tant que victimes. Le temps déployé dans la tension, où rien ne peut plus arriver, est rempli par l'irruption de l'angoisse et de la réflexion sur la mort. Dans *Les Aveugles* et dans *Intérieur* il n'est même plus limité par l'approche de la mort, elle aussi reste en arrière, l'intervalle de temps est seulement celui qui est vécu. Et comme toujours, quand il n'est pas rempli par l'action, le temps apparaît sous une forme spatialisée : le chemin de la connaissance dans *Les Aveugles*, le chemin

VII LA PIÈCE EN UN ACTE

du message dans *Intérieur*. Mais scéniquement, cela prend la forme concrète de l'effacement de la distance entre les aveugles et leur guide mort, qui repose depuis toujours parmi eux ; ou de la ligne-frontière qui sépare la maison apparemment protégée, dans laquelle la famille attend tranquillement la nuit, et le jardin où deux personnes savent le suicide de la fille, mais hésitent à abolir la frontière en annonçant sa mort. Et le rideau tombe toujours quand le chemin de la connaissance ou du message a été parcouru jusqu'au bout, que la catastrophe a été vécue, que le « pro-jet » (E. Staiger) qui fondait la tension a été rattrapé.

La pièce en un acte de Strindberg, *Avant la mort* (1892) qui prolonge thématiquement la ligne de *Père*, n'est pas sans similitude, dans sa conception fondamentale, avec les *dramas statiques*. On peut la voir comme une transposition de *Père* dans la forme de la pièce en un acte, dont Strindberg pensait à cette période de son œuvre, que c'était « peut-être la formule du drame à venir. » Toutefois les

VIII LA PIÈCE EN UN ACTE

différences permettent de repérer ce qui sépare essentiellement la pièce en un acte de la pièce « pour la soirée », ce qui fait qu'elle peut remplacer le drame devenu problématique. Monsieur Durand, « directeur de pension, ancien employé des chemins de fer de l'État », est cet « homme dans l'enfer féminin » que représentait le Capitaine dans *Père*. Mais il est veuf et n'a donc plus d'interlocuteur, ce qui montre à la fois que Strindberg renonce à l'intrigue, et que la pièce en un acte, qui ne connaît plus d'action, se rapproche de la « technique analytique ». L'« enfer féminin » est constitué par les filles de Monsieur Durand, que leur mère a élevées contre lui. Pourtant ce n'est pas d'elles que viendra sa chute, mais de l'extérieur : la pension qu'il dirige est au bord de la faillite. Ce qui exprime le remplacement de l'interhumain par l'objectif, le changement de fondement de la tension dramatique, qui désormais est créée par la situation et non plus par le conflit entre les êtres humains. Certes Strindberg ne dépeint pas son héros dans une impuissance totale. Il échappe à la

IX LA PIÈCE EN UN ACTE

faillite en mettant le feu à sa maison et en prenant du poison, afin que ses filles puissent vivre dans l'aisance grâce à l'argent de l'assurance. Or l'« action » de la pièce en un acte n'est pas la conséquence d'événements aboutissant à la décision du suicide, ni l'évolution psychique qui précède celui-ci, mais l'exposition d'une vie familiale minée par la haine et les querelles, l'analyse ibsénienne d'un mariage malheureux, qui dans l'espace tendu de la catastrophe imminente, n'ont pas besoin qu'on y ajoute une nouvelle action pour Produire un effet « dramatique ».

Dans d'autres pièces en un acte de Strindberg, comme par exemple *Paria*, *Jouer avec le feu*, *Les Créanciers*, qui toutes peuvent être qualifiées de « drames analytiques » sans action présente secondaire, le facteur de tension de la catastrophe imminente est lui aussi absent. La cristallisation dramatique y est produite — n'ayons pas peur de le dire — par l'impatience du lecteur ou du spectateur, qui ne supporte plus l'atmosphère de l'enfer qu'on ouvre

X
LA PIÈCE EN UN ACTE

devant lui dès les premières répliques, il court en pensée vers la fin, dont il peut espérer le salut, si ce n'est pour les personnages du drame, du moins pour lui.

Mais il faut rappeler encore une fois que c'est dans un moment de crise dans son œuvre que Strindberg a recours à la forme de la pièce en un acte. L'idée qu'en abandonnant la représentation immédiate de l'action interhumaine, la littérature dramatique subjective doit renoncer en même temps au style de la tension, conduit Strindberg, après une pause de cinq ans, au mode épique de la technique des stations.



P. SZONDI

© Éditions Circé, 2006

www.editions-circe.fr