

UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE - PARIS III
École Doctorale n° 267 « Arts et médias »

THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES THÉÂTRALES

présentée par Aude CRÉTIEN

sur

**TEMPS ET MÉTAMORPHOSES
DANS L'ŒUVRE DRAMATIQUE D'ARTHUR SCHNITZLER,
PAUL CLAUDEL ET MARGUERITE DURAS**

Thèse dirigée par M. Joseph DANAN, Maître de Conférences HDR
à l'Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, France.

Soutenue le 2 juillet 2011

Jury :

Mme Catherine NAUGRETTE,

Professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III.

M. Joseph DANAN,

**Maître de Conférences HDR à l'Université de la Sorbonne Nouvelle -
Paris III.**

M. Gérard LIEBER,

Professeur à l'Université Paul Valéry - Montpellier III.

M. Alain VUILLEMIN,

Professeur émérite de l'Université d'Artois.

Résumé

Le temps est à la fois une donnée objective, extérieure à l'homme, et une émanation de sa perception subjective. Dans son rapport au temps, l'homme est donc sans cesse pris dans une dialectique entre temps réel, qu'il subit, et temps imaginaire, qu'il crée. Le théâtre, œuvre d'imagination vouée à s'inscrire dans le temps réel de la représentation, est un terrain privilégié de l'observation de cette dialectique.

Celle-ci se trouve d'autant plus aiguisée dans le cas d'une œuvre dramatique qui met au premier plan la psyché des personnages, et notamment leur perception subjective du temps. Or, cette question semble au cœur de l'œuvre dramatique d'Arthur Schnitzler, Paul Claudel et Marguerite Duras. Leurs personnages manifestent de manière significative un désir d'échapper à l'irréversibilité de l'écoulement du temps, et la dramaturgie laisse voir une volonté de jouer avec lui, de se libérer de sa linéarité. L'idée que nous chercherons à défendre dans cette thèse est que le traitement du temps, dans les pièces de ces trois auteurs, est sous-tendu par le désir d'échapper à son écoulement.

Sept parties composeront ce parcours. Nous partirons de la représentation linéaire pour étudier ensuite comment le temps, passé par le filtre de l'expérience subjective, se métamorphose en des formes nouvelles : « accordéon » du temps, temps répété, temps éternisé, temps recommencé, avant de nous demander si, pour ces auteurs, l'affranchissement ultime vis-à-vis de l'écoulement irréversible du temps ne se situerait pas dans la représentation théâtrale elle-même.

(mots clés : temps - métamorphoses - théâtre)

Time and metamorphoses in the dramatic works of Arthur Schnitzler, Paul Claudel and Marguerite Duras.

Summary

Time is both an objective idea, external to man and an emanation of its subjective perception. In his relation to time, man is consequently endlessly involved in a dialectic between the real time, that he is submitted to, and the imaginary time, that he creates. Drama - a work of imagination dedicated to be inscribed in the actual time of representation - is the privileged ground for the observation of this dialectic.

The latter will be even more intense in the case of a dramatic work setting in the foreground the psyche of the characters and more particularly their subjective perception of time. Now, this question seems to lie at the heart of the dramatic works of Arthur Schnitzler, Paul Claudel and Marguerite Duras. The characters of their books show in a significant way a desire to escape the irreversible manner time is passing, and dramatic art lets us feel a will to play with it and to free itself from its linearity. The idea that I will try to demonstrated in this thesis is that the treatment of time, in the plays of these three writers, is underlain by the desire to escape the passage of time.

Seven parts will compose this study. I will first focus on the linear representation of time, before studying how it takes a new shape once filtered by subjective experience : elastic time, repeated time, eternal time, and time started a new. I will eventually wonder if, for these authors, the ultimate emancipation towards the irreversible passage of time could lie in the dramatic representation itself.

(keywords : time - metamorphoses - drama)

Remerciements

Je remercie mon directeur de recherche, M. Joseph DANAN, qui a accepté de diriger mon travail alors que celui-ci était déjà entamé. Ses conseils, ses lectures attentives et sa grande souplesse ont été un soutien constant. Je remercie également M. Alain VUILLEMIN, sous la direction duquel j'ai commencé cette recherche et dont l'attention et la disponibilité, tout autant que la rigueur, m'ont fourni un appui solide.

Ma gratitude va aussi à Frédérique Cosnier et à Hélène Crétien qui m'ont encouragée tout au long de ce travail.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p. 5
I - ÉCOULEMENT DU TEMPS	p. 49
II - L'EXPÉRIENCE DU TEMPS	p. 77
III - L' « ACCORDÉON » DU TEMPS	p. 127
IV - LE TEMPS RÉPÉTÉ	p. 171
V - LE TEMPS ÉTERNISÉ	p. 207
VI - RECOMMENCEMENT	p. 279
VII - LE THÉÂTRE COMME RECOMMENCEMENT	p. 341
CONCLUSION	p. 390
BIBLIOGRAPHIE	p. 405
TABLE DES MATIÈRES	p. 419
INDEX	p. 425

INTRODUCTION

1) Temps et métamorphoses : définitions

Le temps existe-t-il ? Oui, à n'en pas douter, le temps existe dans la réalité, de façon irréductible et irréversible : il y a des événements qui sont absolument antérieurs et d'autres qui sont absolument postérieurs, sans que l'on puisse changer leur ordre. Vladimir Jankélévitch l'exprime en ces termes : « l'ordre irréversible de la vie nous oppose d'emblée un certain absolu et comme une constante élémentaire, à savoir son orientation : car la vie a un sens, un sens unique et obligatoire »¹. Ce sens unique s'éclaire avec l'exemple donné par Bergson dans *L'Évolution créatrice* : « si je veux me préparer un verre d'eau sucrée, j'ai beau faire, je dois attendre que le sucre fonde »². Autrement dit, le temps est un fait réel, objectif, sur lequel je ne peux exercer ma volonté. Dans ce temps-là, les événements se succèdent, selon un mouvement ininterrompu par lequel le présent devient le passé et l'avenir, le présent. Ce temps se mesure en durée.

Mais le temps est aussi une émanation de la perception subjective que les hommes en ont. Une durée très courte sur l'échelle du temps réel peut être perçue comme très longue d'un point de vue subjectif : la vie humaine, quantité infime de temps réel, ne passe cependant pas inaperçue pour celui qui la vit. On peut considérer que le temps est interprété, modelé, voire créé par l'être humain ; selon Kant, il ne serait *que* le produit de notre subjectivité, tout comme l'espace : « l'espace et le temps, en tant que phénomènes, ne peuvent pas exister en soi, mais seulement en nous »³. Sans aller jusqu'à la radicalité d'une telle vision, il faut prendre en compte cette intériorisation du temps.

Nous partons donc de l'idée que le temps a une double nature : il est à la fois réel et imaginaire. Dans son rapport au temps, l'homme est sans cesse pris dans une dialectique : il s'inscrit sur une ligne temporelle dont l'orientation lui échappe et qu'il ne peut choisir ; cet écoulement transforme le présent en passé et impose que chaque instant vécu soit différent du précédent et du prochain ; sa vie est donc

¹ Vladimir Jankélévitch, *Bergson*, Paris : PUF, 1989, p. 162.

² Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris : PUF, 2007, p. 9.

³ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris : PUF, 1944, p. 68.

d'abord une somme d'instants distincts, séparés, périssables. Pourtant, sa perception subjective lui permet de reconstruire, de ré-inventer le temps.

Qu'est-ce que la métamorphose ? Elle se définit d'abord comme un changement, une transformation. Elle s'applique surtout à des êtres vivants mais peut aussi s'appliquer à l'aspect ou la forme d'une chose. On entend par ce terme une transformation complète de l'être ou de la chose considéré(e), et souvent visible, concrète – un être métamorphosé n'est plus reconnaissable. Elle est donc étroitement liée à l'écoulement du temps, puisqu'elle suppose une différence entre un temps t et un temps $t+1$. Dans une première approche, le temps serait donc la ligne sur laquelle la métamorphose peut s'opérer, se voir et se mesurer. Cependant la composante imaginaire de la notion de temps rend les rapports entre temps et métamorphoses plus complexes : si le temps réel peut paraître « premier » en ce sens qu'il serait le porteur de la métamorphose, nous pouvons également voir dans le temps, cette fois-ci considéré comme une émanation de la perception intérieure et subjective, non plus le support, mais l'objet de la métamorphose. Il serait comme une « pâte à modeler » sur laquelle la perception individuelle agit, et qu'elle transforme. Le temps lui-même est susceptible de métamorphose.

Pourquoi s'intéresser au rapport du temps et de la métamorphose dans le domaine du théâtre ? Parce que celui-ci fait bien apparaître la complexité de ce rapport : en effet, la représentation théâtrale a besoin du temps réel pour advenir. En même temps, elle nous en fait sortir en nous plongeant dans une action qui émane de l'imagination de l'auteur, au sein de laquelle il a pu exercer sa liberté de créateur et recomposer le temps. La représentation théâtrale est donc, en soi, une métamorphose du temps réel, tout en s'y inscrivant. Pour Anne Ubersfeld, il y a co-existence de deux temporalités distinctes au théâtre : « de même qu'il y a deux espaces, un espace extra-scénique et un espace de la scène, avec entre les deux la zone médiatisée, celle où se fait l'inversion des signes, c'est-à-dire celle du public, de même il y a dans le 'fait théâtral' deux temporalités distinctes, celle de la représentation (une heure ou deux, ou plus dans certains cas ou dans certaines cultures) et celle de l'action

représentée⁴. C'est ce qui fait de l'inscription du temps « la question fondamentale » que pose le théâtre, selon Anne Ubersfeld.

Depuis ses origines, le théâtre pose cette question du temps. Ne serait-ce que par ses origines religieuses et son lien avec le rite : le théâtre serait né du jeu des participants des cérémonies cultuelles qui convoquaient les dieux ou les forces surnaturelles en les incarnant⁵. Or dans le rite religieux, l'enjeu est bien de s'extraire du temps réel et de rejouer le commencement du monde, dans l'oubli de l'ordre mondain. Le rite est aussi contact avec le sacré, donc accès à une temporalité autre : la temporalité immobile du mythe. Dans l'autre source du théâtre, le carnaval, les participants s'amusaient à mettre la société sens dessus dessous et à rejouer le commencement - en mimant des scènes d'accouchement par exemple⁶. Dans toutes les manifestations qui ont été à la source du théâtre, on retrouve ce même aspect d'affranchissement vis-à-vis du temps réel. Le théâtre est historiquement une métamorphose du temps.

Au cours de son évolution, on a cherché à régler son pouvoir re-créateur - du moins en Europe. Les règles classiques du XVII^e siècle ont ainsi tenté de faire coïncider le temps de la fable avec le temps de la représentation - tentative dans laquelle on peut lire un désir de limiter la métamorphose. La temporalité fictive de la pièce devait imiter la temporalité réelle : le spectateur devait avoir l'illusion que l'action jouée aurait pu se passer réellement dans la même durée que celle du spectacle. Un certain consensus s'était plus ou moins établi autour de l'idée que la temporalité fictive de la pièce ne devait pas excéder un « jour naturel », c'est-à-dire vingt-quatre heures. Mais cette contrainte de l'unité de temps, loin de donner un aspect « réel » au temps théâtral, eut presque l'effet inverse : comme le souligne Anne Ubersfeld, « bien loin d'historiciser le théâtre, le travail de l'unité de temps *théâtralise l'histoire* »⁷. Autrement dit, au lieu d'inscrire le théâtre dans la même durée que celle, irréversible, de 'l'histoire' - c'est-à-dire de ce que nous appelons le temps réel-, l'unité de temps a été dans le sens d'une plus grande métamorphose du

⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris : Belin, 1998, p. 151.

⁵ Daniel Couty et Alain Rey, *Le Théâtre*, Larousse / VUEF 2001, p. 10.

⁶ Nadine Cretin, *Fêtes et traditions occidentales*, collection « Que sais-je ? », Paris : PUF, 1999, pp. 8-9.

⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris : Belin, 1998, p. 153.

temps réel : les pièces ne renonçaient pas à raconter des intrigues pleines de péripéties, tout en s'appliquant à les faire « tenir » dans un jour naturel ... Ce qui donnait finalement l'impression d'une transformation de la réalité, et notamment d'une densification artificielle du temps.

Cet artifice, déjà critiqué par Corneille dès le XVII^{ème} siècle, sera dénoncé par Diderot au XVIII^{ème} siècle. Dans son roman *Les Bijoux indiscrets* (1748), l'un des personnages féminins se plaint de l'in vraisemblance des tragédies qu'on lui présente : « ce serait un miracle qu'il se fût passé tant de choses en si peu de temps »⁸, dit-elle. Mais au-delà du caractère artificiel de la règle de l'unité de temps, la pensée de Diderot vise la contrainte en tant que telle ; dans les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) et dans le *Discours sur la poésie dramatique* (1758), il plaide en faveur d'une plus grande liberté de l'auteur, comme le souligne Catherine Naugrette : « dans la continuité de la critique cornélienne des codes classiques au nom de la liberté du poète, c'est en regard du génie de l'artiste que Diderot revendique tout d'abord la possibilité d'enfreindre les règles »⁹.

Or, la suite de l'évolution historique du théâtre européen ira dans le sens de cette liberté prônée par Corneille et Diderot, notamment en ce qui concerne l'unité de temps. Lessing, dans sa *Dramaturgie de Hambourg* (1767-1768), reprend les idées de Diderot et les pousse même plus loin, jugeant absurdes les unités de temps et de lieu. Il ouvre ainsi la voie d'une libération qui se prolongera en France avec les théories de Victor Hugo, qui, dans la Préface de *Cromwell* (1827), condamne l'unité de temps au nom de la règle de la vraisemblance :

L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier. Verser la même dose de temps à tous les événements ! appliquer la même mesure à tout ! On rirait d'un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds.¹⁰

Victor Hugo jette ainsi les bases d'un décloisonnement du théâtre, que poursuivront d'autres auteurs, comme Alfred de Musset : en faisant éditer ses drames, à partir de 1833, sous le titre *Spectacle dans un fauteuil*, c'est-à-dire en

⁸ Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, Paris : Garnier Flammarion, 1968, p. 201.

⁹ Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 132.

¹⁰ Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, in *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1963, p. 429.

supposant que ses pièces ne seront non pas jouées mais lues, Musset rapproche le théâtre du roman - reprenant d'ailleurs en cela le désir de Corneille -, ce qui rend la création dramatique à la fois plus libre dans son traitement du temps, et plus poreuse aux courants esthétiques. Les années 1880 sont marquées par l'influence de Henrik Ibsen, qui ouvre son théâtre au naturalisme que pratiquait Zola en France et poursuit ainsi cette romanisation du drame.

Au cours du XX^{ème} siècle, les auteurs explorent toutes les possibilités offertes par la dramaturgie, allant de la recherche d'une transposition parfaite de la réalité au théâtre, avec un temps théâtral identifié à celui de la vie - songeons au « théâtre de l'attente » accompli par Samuel Beckett -, à celle d'une ritualisation du spectacle destinée à fasciner le spectateur et libérer ses pulsions - c'est le « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud, qui semble renouer finalement avec les enjeux premiers du théâtre. Parallèlement, l'influence du cinéma, qui permet retours en arrière et anticipations, superpositions et ellipses en tous genres, encourage l'écriture théâtrale à un jeu de plus en plus grand avec le temps.

Mais quoi qu'il en soit, la pièce de théâtre continue de s'inscrire dans le temps réel de la représentation à venir et sans laquelle elle resterait inachevée. L'écriture théâtrale, émanation d'une vision du monde qui l'interprète et le recompose, ne peut se dispenser de prendre en compte le temps réel, qui impose un ordre et se manifeste dans la notification des entrées et sorties de personnages, des changements de décor ou de lumière, du découpage en actes et en scènes - même si ceux-ci prennent parfois d'autres noms. L'évolution historique du théâtre a été dans le sens d'une plus grande liberté des auteurs, mais n'a rien pu faire sur l'écoulement irréversible du temps qui sera à l'œuvre lors de la représentation. Le théâtre reste le lieu d'une dialectique : l'homme (acteur ou spectateur) y réinvente le temps, mais il le vit aussi.

2) Les œuvres, le temps et la métamorphose

Le contexte

Arthur Schnitzler (1862-1931), Paul Claudel (1868-1955) et Marguerite Duras (1914-1996) sont concernés par cette question du temps à plus d'un titre. En tant qu'auteurs dramatiques, ils le sont de fait. Mais leurs dates biographiques rendent la question encore plus aiguë : ils sont contemporains ou postérieurs au phénomène qui a touché le théâtre à la fin du XIX^{ème} siècle et que Jean-Pierre Sarrazac décrit dans *Théâtres intimes*, à savoir l'intériorisation du drame : « le conflit dramatique qui se déroulait jadis dans un espace interpersonnel prend désormais pour siège principal la vie intérieure de chaque personnage créé par l'auteur ; de Strindberg à Beckett et d'Ibsen à Duras, nous assistons non seulement à un glissement du drame vers plus de subjectivité mais encore à une 'insularisation' du drame dans la psyché du personnage »¹¹. Or, ce phénomène a des conséquences sur le traitement du temps : si le drame se situe dans la psyché du personnage, alors la représentation du temps qui se déploie dans l'œuvre devient en grande partie subjective. La pièce redouble ainsi intrinsèquement la dialectique temps réel / temps imaginaire qui existera lors de la représentation : elle fait référence, à l'intérieur de l'histoire racontée, au temps réel de l'horloge, qui impose un ordre irréversible, qui se mesure en durée et sur lequel on ne peut rien, et au temps imaginaire recomposé par la perception subjective que les personnages en ont. Passé par le prisme de leur psyché, nul doute que le temps se métamorphose. Reste à savoir sous quelles formes.

De plus, la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècles correspondent à une période de questionnement sur le temps. Les progrès techniques, qui donnent l'impression que « le temps s'accélère », et les récentes découvertes de la thermodynamique¹² relancent la réflexion sur ce sujet. C'est un thème de prédilection des romanciers, notamment Proust dans *À la Recherche du temps perdu* (1913-1927). Robert Musil, dans son roman *L'Homme sans qualités* (1930-1933), donne au « temps vécu » le primat sur le « temps réel » : « Pour Musil il existe un autre temps (que le temps réel), le temps essentiel qui n'est pas la suite logique et causale

¹¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles : Actes Sud, 1989, pp. 10-11.

¹² voir Étienne Klein, *Le Temps*, Paris : Flammarion, 1995, pp. 29-32.

d'instant qui se suivent (...) Ce temps ne se règle pas sur le calendrier, mais sur les réactions et interactions spontanées d'une durée inégale de la conscience »¹³. Un philosophe, Bergson (1859-1941), y consacre toute son œuvre : pour lui, le temps est la durée elle-même, c'est-à-dire une « création continue d'imprévisible nouveauté »¹⁴, la réalité étant « comme un perpétuel devenir. Elle se fait ou elle se défait, mais elle n'est jamais quelque chose de fait »¹⁵. La notion de devenir domine la pensée de Bergson. En y voyant un principe essentiel, il n'est pas très éloigné d'un des tout premiers philosophes qui a réfléchi sur le temps, Héraclite (576-480 av. J.-C.), dont Étienne Klein résume la pensée en ces termes : « les choses ne sont pas, elles deviennent, se transforment sans cesse, changent au point de pouvoir devenir le contraire d'elles-mêmes, et le temps n'est rien d'autre que la forme ou l'incarnation de ce devenir universel »¹⁶. Bergson réactualise cette perception, en l'enrichissant d'une notion à ses yeux fondamentale, celle de continuité. Or, une telle perception va à l'encontre de la dramaturgie classique, et notamment de l'unité de temps : « L'unité de temps inscrit l'histoire non comme *processus*, mais comme fatalité irréversible, interchangeable. La solution historique est nécessairement inscrite dès le départ dans le texte tragique, elle n'est jamais dépendante de l'action des hommes. (...) La dramaturgie classique de l'*unité de temps* exclut nécessairement le devenir »¹⁷, souligne Anne Ubersfeld. Ce qui suppose qu'à l'inverse, une dramaturgie du devenir - si elle existe - ne pourrait être « classique ». À l'aube du XX^{ème} siècle, on respire donc un air qui ne peut qu'encourager le théâtre vers de nouvelles formes.

Les œuvres

C'est dans ce contexte - 'insularisation' du drame dans la psyché, restauration du devenir comme essence du temps - que se situent les œuvres

¹³ Marie-Louise Roth, « le train du temps », 26 janvier 2006, in *Temps libre* n°2, pp. 19-21. Disponible sur : [temporalistes.socioroom.org/archives/temps libre n°2](http://temporalistes.socioroom.org/archives/temps%20libre%20n%202).

¹⁴ Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris : PUF, 2009, p. 99.

¹⁵ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris : PUF, 2007, p. 272.

¹⁶ Étienne Klein, *Le Facteur temps ne sonne jamais deux fois*, Paris : Flammarion, 2007, p. 98.

¹⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris : Belin, 1998, p. 154.

dramatiques d'Arthur Schnitzler, Paul Claudel et Marguerite Duras : les deux premiers au tournant du siècle, Duras au vingtième siècle.

Ce qui nous invite à les rapprocher est l'inscription thématique du temps et de la métamorphose dans leurs œuvres. Pour notre étude, quelques œuvres significatives s'imposent : celles dans lesquelles ces deux notions se manifestent sous leurs formes diverses.

Dans l'œuvre d'Arthur Schnitzler, toutes ses pièces ne sont pas traduites en français, mais celles qui le sont offrent déjà un matériel de recherche important.

La Ronde (1900), sa pièce la plus connue, nous intéressera pour sa structure cyclique, qui donne l'impression d'une mise en boucle du temps : elle met en scène la rencontre amoureuse de dix couples successifs, le dernier renvoyant au premier. Ailleurs, le temps se manifeste surtout par son aspect tragique : le temps amène maladie, vieillesse, mort. *Liebelei* (1895) raconte une histoire d'amour qui tourne court ; on y assiste entre autres aux derniers instants d'un jeune lieutenant qui s'apprête à se battre en duel. L'imminence de la mort lui fait vivre le présent de façon plus intense. *Le Jeune Médard* (1910) prend pour cadre historique l'occupation de Vienne par les troupes de Napoléon, en 1809, et met en scène le jeu compliqué des pulsions de vie et de mort chez le personnage éponyme, qui se lance dans la guerre dans un mouvement suicidaire. *L'Appel de la vie* (1906) illustre la peur de la mort et le désir de vivre à travers le face à face d'un vieillard malade et de sa fille. Celle-ci, après avoir tué son père, se jettera dans les bras d'un officier qui est lui aussi voué à mourir. Dans le recueil de pièces en un acte *Heures vives* (1902), la mort occupe une place centrale : *Heures vives* confronte les réactions de deux hommes face au décès de celle qui fut la mère de l'un et la compagne de l'autre, et *Les Derniers Masques* met en scène l'agonie d'un homme qui veut régler ses comptes avec son passé. Dans *Le Chemin solitaire* (1903), après la mort de Gabrielle Wegrat, la réunion de ceux qui l'ont connue sera l'occasion d'exhumer les souvenirs, et son fils découvrira le secret de sa naissance. La pièce traite également de la maladie, à travers le personnage de Von Sala, atteint d'un mal incurable. Enfin, dans *Terre étrangère* (1911), le personnage principal est confronté à la vieillesse et à la nostalgie.

Dans toutes ces pièces, le temps qui passe et qui conduit à la mort est au cœur des préoccupations. L'absence d'espoir de transcendance est manifeste. À ce titre, *Le Professeur Bernhardt* (1912), où un médecin et un prêtre se confrontent au chevet d'une mourante, complètera utilement ce corpus dans la mesure où la pièce permet d'aborder la question du positionnement théologique de Schnitzler.

D'autres pièces font apparaître plus clairement le thème de la métamorphose : le recueil *Marionnettes* (1904) nous intéressera à ce titre, notamment *Le Marionnettiste*, où deux amis se retrouvent après onze ans de séparation ; ces retrouvailles sont l'occasion de mesurer le chemin parcouru et de revenir sur le passé pour révéler des vérités cachées. *Interlude* (1905) raconte la fin d'un couple de musiciens ; les personnages y sont confrontés à la séparation, et le thème de la transformation psychique et physique occupe une place importante : « Je ne suis déjà plus celle que j'étais »¹⁸, dit Cécile à son mari. *Comédie des séductions* (1924), œuvre de la maturité, rassemble tous les aspects des autres pièces : rapport au temps et métamorphose. Elle met en scène de nombreux personnages, dont certains sont des artistes qui se saisissent du réel comme d'une pâte à modeler - et le temps est un jouet comme un autre dans leur vision du monde. Mais on y voit aussi un personnage se métamorphoser au cours de la pièce : Aurélie, en posant pour un peintre, perd son âme et devient folle.

Enfin certaines pièces reposent sur une mise en abyme de la création artistique, et touchent en cela aux thèmes du temps et de la métamorphose : elles mettent en scène le geste artistique comme processus par lequel quelque chose se transforme au cours du temps. Dans *La Femme au Poignard*, qui appartient au recueil *Heures vives* (1902), une jeune femme, face à un tableau qui lui ressemble, voyage dans le temps et découvre la genèse du tableau qu'elle contemple. *Au Perroquet vert* (1898), qui s'inscrit dans le temps réel de l'histoire, avec un arrière-plan historique identifiable (la prise de la Bastille), joue sur une mise en abyme du théâtre : on y voit une troupe de comédiens improviser dans un cabaret. *Au Grand*

¹⁸ Arthur Schnitzler, *Interlude*. Texte français de Caroline Alexander et Henri Christophe, Paris : Actes Sud-Papiers, 1991, p. 47.
« Vergiß nicht, daß ich nicht mehr die bin, die ich war », Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 159.

Guignol, qui appartient au recueil *Marionnettes* (1904) imagine la mise en scène chahutée d'un spectacle de marionnettes, qui est pour le moins 'en devenir'.

Dans l'œuvre de Paul Claudel, le thème de la métamorphose apparaît à travers des personnages en marche, que l'on voit changer parfois radicalement au fur et à mesure de la progression de l'action.

Protée (1913), que nous étudions dans sa première version, met en scène le dieu marin de la mythologie grecque. Or cette figure qui devrait être la Métamorphose incarnée (Protée a le pouvoir de changer de forme) est au contraire caractérisé par sa fixité : « c'est l'ordre invariable. Il n'a aucune imagination. (...) Un lion d'abord, puis un dragon, puis du feu, puis de l'eau, puis un arbre fruitier »¹⁹, dit la nymphe Brindosier. Signe que chez Claudel, il faudra chercher la métamorphose ailleurs que dans les figures toutes faites. Peut-être dans *Tête d'Or* (1901), dont nous retenons la seconde version, plus aboutie, qui raconte l'ascension d'un jeune homme qui devient roi. Le thème de la métamorphose y est présent de par l'intrigue même ; et le personnage de Tête d'Or se qualifie lui-même de « temps nouveau »²⁰. Ou dans *Le Repos du septième jour* (1901), où Claudel imagine un pays hanté par ses morts ; l'empereur décide de plonger dans les entrailles de la terre pour connaître la cause première des maux de son peuple. Son retour parmi les siens sera une véritable renaissance : aveugle, il aura accédé à l'« entendement ». Ou encore dans *Le Livre de Christophe Colomb* (1929), qui raconte le voyage en mer du célèbre navigateur et imagine une tempête dévastatrice dont le héros sauve son équipage ; c'est comme une résurrection. La métamorphose, ici, est celle du Rien en quelque chose.

La question du temps est inséparable chez Claudel de son engagement chrétien. Aussi les œuvres qui permettent d'éclairer les implications de sa foi en Dieu sur le traitement du temps dans son théâtre trouvent-elles place dans ce corpus. *Jeanne d'Arc au Bûcher* (1939), oratorio dramatique racontant la mort de Jeanne d'Arc, et *L'Histoire de Tobie et de Sara* (1956), centrée sur ces deux personnages bibliques, mettent en scène la musique et l'ouïe comme vecteurs de l'accès à Dieu.

¹⁹ Paul Claudel, *Protée*, première version, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 321.

²⁰ Paul Claudel, *Tête d'Or*, deuxième version, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 247.

Dans *L'Otage* (1911), Claudel ancre sa quête du divin dans le temps profane en choisissant l'arrière-plan historique de la fin de la Révolution française. S'y confrontent Sygne de Coûfontaine, une aristocrate, du côté de Dieu et de l'immuable qu'il représente, et Turelure, un ancien serf, du côté du changement. *Le Père humilié* (1919) raconte l'histoire d'amour entre Pensée de Coûfontaine - petite-fille de la précédente - et Orian, qui trouvera la mort à la guerre. Le personnage de Pensée, aveugle, attire l'attention par ses paroles : « Où je suis, il n'y a point de temps »²¹. La fin de la pièce semble consacrer l'immortalité de l'âme d'Orian.

Le traitement très particulier du présent chez Claudel attire également toute notre attention. *L'Échange*, dont nous étudierons les deux versions, chacune apportant des éléments complémentaires de l'autre (1901 pour la première, 1954 pour la seconde édition), raconte la rencontre dévastatrice de deux couples ; la pièce nous intéressera surtout pour les personnages de Louis Laine, « un homme à l'état pur, à l'état natif, à l'état vierge »²² et de Lechy, une actrice, l'un et l'autre se situant dans un présent hypertrophié. *Partage de Midi* (1906) dont nous retenons la première version, raconte la passion amoureuse vécue par un homme qui a attendu longtemps l'amour ; sa rencontre avec Ysé est incandescente : « Ah, que le présent semble donc près et l'immédiat à notre main sur nous / Comme une chose qui a force de nécessité »²³, dit Mesa. La pièce interroge aussi le rapport au passé et à l'avenir, et à la mort : la scène finale, où les deux amants meurent ensemble, consacre « l'explosion » du temps.

L'Annonce faite à Marie (1912) reprend un certain nombre de thèmes : la métamorphose, car on suit le parcours et la transformation de Violaine, une jeune fille promise à un avenir radieux qui embrasse un lépreux sur la bouche et en tombe malade ; l'incandescence du présent, que Violaine touche lorsqu'elle se sépare de l'homme qu'elle aime ; l'aspiration à l'éternité, car sa maladie la rapproche de Dieu et elle accomplira le miracle de ressusciter la fille de sa sœur Mara.

Enfin, *Le Soulier de Satin* (1929), pièce maîtresse, est la plus riche sur le temps et la métamorphose : elle suit le parcours de Rodrigue, amoureux de Prouhèze, qui devra la perdre pour accéder véritablement à lui-même. Le thème de l'éternité y

²¹ Paul Claudel, *Le Père humilié*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 543.

²² Paul Claudel, *L'Échange*, deuxième version, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 778.

²³ Paul Claudel, *Partage de Midi*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 1008.

est très présent : « Ce qui te rend si belle ne peut mourir. Ce qui fait qu'il t'aime ne peut mourir »²⁴, dit l'Ange Gardien à Dona Prouhèze. La temporalité fictive de la pièce s'étend sur dix années. Nous l'étudierons dans sa version intégrale, et non dans sa version pour la scène réécrite ultérieurement par Claudel, car sa longueur fait mieux ressortir le désir d'étirer le temps.

Dans l'œuvre de Marguerite Duras, le temps est fondamental, ne serait-ce que par les didascalies qui mentionnent très fréquemment des « temps ». Mais il se manifeste aussi à travers les thèmes du changement, du souvenir, et de la mort - mort que l'œuvre semble vouloir nier.

Le Square, paru dans *Théâtre I* en 1965, raconte la rencontre d'une jeune fille et d'un homme dans un square. La pièce évoque à la fois la question du temps qui passe et le rapport au changement : la jeune fille veut changer, l'homme, non.

Certaines pièces abordent plus spécifiquement le thème du souvenir : *Suzanna Andler*, paru dans *Théâtre II* en 1968, met en scène le dialogue de Suzanna et de son ex-amant dans une villa au bord de la mer. C'est l'occasion de se rappeler, par bribes, des événements passés. La mesure du temps occupe une place importante dans la pièce. *La Musica (Théâtre I, 1965)* met en scène les retrouvailles d'un ancien couple qui vient de divorcer ; la pièce nous intéressera pour la confrontation des personnages avec leur passé. *La Musica deuxième*, réécriture de la précédente, parue en 1985, prolonge cette confrontation en faisant durer la pièce toute la nuit. Le fait qu'il s'agisse d'une réécriture est par ailleurs, en soi, une façon de mettre en scène le souvenir : celui de l'auteur par rapport à son œuvre. Dans *Agatha* (1981) la question du souvenir est également centrale : un frère et une sœur jadis incestueux doivent se séparer définitivement ; lors de leurs retrouvailles ils cherchent à déterrer ensemble leur mémoire enfouie : « je me souviens mal »²⁵, dit Agatha.

India Song (1973) nous intéressera pour son traitement de la mort : Anne-Marie Stretter reprend vie au début, mais la fin entérinera son suicide. *India Song* présente en outre des personnages dont le rapport au temps est particulier : la mendicante, personnage primitif, et le Vice-consul, l'homme vierge de Lahore. *Eden*

²⁴ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 820.

²⁵ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 17.

Cinéma (1977) met en scène la vie d'un trio, la mère et ses deux enfants, et la difficulté de se séparer. Cette pièce procède de la même façon qu'*India Song* : elle débute par la résurrection du personnage de la mère, qui retournera à la mort à la fin. Ces deux pièces permettent aussi de découvrir le rôle moteur de la musique.

Dans *Le Théâtre de l'Amante anglaise* (1968), Duras fait le portrait de Claire Lannes, une meurtrière, à travers le dialogue qui confronte un interrogateur à l'époux de celle-ci, puis à Claire elle-même. Ce personnage attire l'attention par son rapport au temps : son bonheur est « fait pour durer toujours »²⁶.

Enfin *Savannah Bay* (1982) rassemble tous les thèmes. La pièce met en scène le dialogue d'une très vieille comédienne, Madeleine, et d'une jeune femme qui pourrait être sa petite-fille ; les deux femmes cherchent à se souvenir d'une histoire enfouie, celle d'une jeune fille qui s'est noyée dans les étangs et qui pourrait être la fille de Madeleine. Cette histoire est celle d' « un amour de tous les instants (*Temps*) sans passé (*Temps*) sans avenir (*Temps*) Fixe (*Temps*) Immuable »²⁷. Cette pièce, ponctuée par un chant d'Edith Piaf, « Les Mots d'Amour », donne un éclairage supplémentaire sur le rôle et le sens de la musique chez Duras, et fournit un appui de réflexion très riche sur le thème du temps et notamment la question de l'éternité.

Schnitzler / Claudel / Duras : une mélodie commune

Ces trois oeuvres théâtrales se retrouvent donc autour du temps et de la métamorphose. Le temps qui passe draine avec lui le changement, parfois radical, et surtout la mort qui est un thème important chez les trois auteurs : limite inexorable chez Schnitzler, elle est transcendée chez Claudel et Duras. Ces deux auteurs ont en commun une aspiration à l'éternité, et la mise en scène de la résurrection. Mais entre Claudel et Schnitzler se nouent d'autres liens : la sensation d'un présent intense, hypertrophié, qui envahit tout. Et l'on repère aussi des points communs entre Duras et Schnitzler : leurs personnages réactualisent le passé par le souvenir.

²⁶ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris : Gallimard, 1991, p. 87.

²⁷ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 58.

Ces trois œuvres semblent donc être un champ d'observation idéal pour repérer l'« insularisation du drame dans la psyché »²⁸ dont parle Jean-Pierre Sarrazac. Le temps réel, qui passe et fait mourir, y côtoie un temps recomposé par la subjectivité des personnages. Ces œuvres témoignent ainsi de la place de plus en plus grande que le théâtre accorde à l'intériorité. Mais au-delà du fait qu'elles font apparaître un phénomène qui concerne le théâtre dans son entier, elles présentent surtout l'intérêt de mettre en relief la dialectique temps réel / temps imaginaire qui se trouve ici particulièrement aiguë, du fait même de ce primat accordé à l'intériorité : c'est ce qui nous incite à les étudier et à les rapprocher.

Par ailleurs, ces œuvres permettent aussi de sentir que quelque chose s'est profondément transformé dans le rapport de l'homme au temps au tournant du XX^e siècle. Elles semblent emblématiques du virage qui s'opère à cette période, marquée par des progrès scientifiques et techniques mais aussi par une nouvelle vision de l'homme qui trouve une forme d'expression dans la pensée de Freud et de Bergson. L'homme est changeant, mouvant, complexe. Il n'est pas figé dans une essence qui le définit. Or l'œuvre dramatique de Schnitzler, Claudel et Duras rend lisible cette réalité, par son questionnement sur le temps, par le fait qu'elle présente l'être humain comme susceptible de métamorphose, mais aussi par la dynamique particulière de l'écriture, différente chez chacun, mais qui témoigne de toute évidence d'un désir de faire entendre une certaine respiration, un certain mouvement. Cet aspect, lui aussi, nous invite à étudier et à rapprocher ces trois œuvres : chacune de ces écritures a un rythme particulier. Chez Schnitzler, la ponctuation est très marquée, donnant parfois à certains passages des allures de partition. Dans un passage d'*Interlude*, par exemple :

Sortie... Rien d'étonnant, après tout ! Elle s'est sûrement rendue à l'opéra. Mais pourquoi ne m'a-t-elle pas dit qu'elle – (*sursautant*) Chez lui ? Non, c'est impossible, non ! Pourquoi impossible ? Une femme comme elle, pourquoi ne serait-elle pas chez lui ? (*menaçant*) Si je le tenais ! (*suivant une illumination*) Je pourrais le... Ce serait... Me trouver face à lui ! Oui, face à face, cela pourrait arranger bien des choses...²⁹

²⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles : Actes Sud, 1989, pp. 10-11.

²⁹ Arthur Schnitzler, *Interlude*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1991, p. 51.

« Fort ! ... Nun ja, was ist daran weiter Sonderbares ? ... In der Oper jedenfalls... Aber warum sagte sie mir nicht -- *Führt zusammen*. Bei ihm ? ... Nein, das ist ja nicht möglich ! nein ! Warum nicht möglich ? ... Eine Frau wie sie -- Warum sollte sie nicht zu ihm ? ... *Mit drohender Geste*. Hätt'ich nur

La parole est très orale, très proche de la pensée du personnage ; elle semble comme en mouvement. C'est une caractéristique de toute l'écriture dramatique de Schnitzler. Chez Claudel, l'utilisation du verset, qui ménage de nombreux blancs, donne aussi une respiration très particulière au texte. *Tête d'Or* par exemple, s'exprime ainsi quand il accède au trône :

Évanouissez-vous comme des formes de fumée, rêves, prestige, passé, et vous
Qui me regardez, osez
Contempler avec des yeux nouveaux un temps nouveau !³⁰

Le deuxième contre-rejet (osez / Contempler) suspend la phrase à un endroit inhabituel ; le dramaturge impose, par le blanc, une respiration un peu étrange. Enfin chez Duras, les temps et les silences sont très nombreux, ce qui donne l'impression d'une sorte de lenteur ; par exemple, dans *Suzanna Andler* : « C'est comme si je l'avais habitée depuis des mois (*Temps*). L'idée que je m'en faisais était différente (*Temps*). Je suis restée longtemps à Clair-Bois (*Temps*). C'était devenu ma maison »³¹. Inversement certaines répliques semblent épouser un flux ininterrompu de pensée, à l'image de cette tirade de Claire Lannes dans *Le Théâtre de l'Amante anglaise* :

la nourriture, la politique, l'eau, sur l'eau, les lacs froids, les fonds des lacs, les lacs du fond des lacs, sur l'eau qui boit, qui prend, qui se ferme, sur cette chose-là, l'eau, beaucoup, sur les bêtes qui se traînent sans répit, sans mains, sur ce qui va et vient, beaucoup aussi, sur la pensée de Cahors quand j'y pense, et quand je n'y pense pas, sur la télévision qui se mélange avec le reste, une histoire montée sur une autre montée sur une autre montée sur une autre, sur le grouillement, beaucoup, grouillement sur grouillement, résultat : grouillement et caetera (...)³²

Aucun point dans cette réplique, comme si le personnage disait tout d'une traite. Toutes ces écritures ont donc en commun le fait de faire vivre une certaine respiration : riche, contrastée, en tous cas inhabituelle. Chacune d'elle a sa musique - et la musique est l'art du temps par excellence. Cela questionne : cherchent-elles, à travers cela, un certain rapport au temps ?

ihn !... *erleuchtet*. Das kann ich ja... das wäre ja... Ihm gegenüberstehen - ja ! Ihm gegenüber ! - Da könnte ja am ende manches wieder gut werden.“, Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, pp. 162-163.

³⁰ Paul Claudel, *Tête d'Or*, deuxième version, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 247.

³¹ Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1968, p. 74.

³² Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris : Gallimard, 1991, p. 89.

3) Des auteurs en mouvement

Le temps est une question universelle à laquelle tous les auteurs se trouvent confrontés, surtout s'ils sont dramaturges. Mais chez Schnitzler, Claudel et Duras, cette question semble se trouver au cœur de l'œuvre. Cette prédominance du thème a-t-elle pu être favorisée par certains aspects de leur histoire ? Autrement dit, leur biographie peut-elle nous aider à la comprendre ? Nous sommes d'autant plus enclins à nous poser cette question que les auteurs eux-mêmes, Schnitzler et Duras dans leurs écrits autobiographiques, Claudel dans ses *Mémoires improvisés*³³, mettent en valeur le lien qui existe entre leur vie et leur œuvre.

Arthur Schnitzler (1862-1931)

Certains éléments de la vie d'Arthur Schnitzler peuvent nous aider à comprendre la prégnance des motifs du vieillissement, de la mort, du souvenir, de la mémoire, et la spécificité de leur traitement.

Elle démarre le 15 mai 1862 à Vienne, en Autriche, dans une famille juive aisée. Son père, Johann Schnitzler, est un laryngologue réputé qui reçoit dans son cabinet des divas et des ténors. Dans *Une Jeunesse viennoise*, autobiographie qui retrace sa vie entre 1862 et 1889, Schnitzler décrit une enfance marquée par cet environnement musical, dû à la clientèle de son père mais aussi au goût de sa mère qui lui fait étudier le piano. Il aime à improviser, et parfois « le hasard » lui accorde « le bonheur de trouver une phrase musicale ou une jolie harmonie »³⁴. Il se rend à de nombreux concerts, et son oncle Félix lui transmet son goût pour Wagner : « Je partageai très vite, en particulier, sa passion pour Wagner et surtout pour les Maîtres chanteurs »³⁵. La musique continuera de l'accompagner toute sa vie : il fréquentera

³³ Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, quarante et un entretiens avec Jean Amrouche, diffusés sur la Chaîne nationale de la Radiodiffusion française, du 21 mai au 12 juillet 1951 et de 1er octobre 1951 au 14 février 1952 - Paris : Gallimard, 2001.

³⁴ Arthur Schnitzler, *Une Jeunesse viennoise*, livre II, Paris : Hachette, 1987, p. 69.
« auch improvisierte ich gern auf dem Flügel, wobei mir manchmal das Zufallsglück eines melodischen Einfalls oder einer hübschen Harmonisation zuteil wurde », Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1981, p. 71.

³⁵ Arthur Schnitzler, *Une Jeunesse viennoise*, livre I, Paris : Hachette, 1987, p. 51.
« Insbesondere teilte ich bald seine Schwärmerei für Wagner, vor allem für die Meistersinger », Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1981, p. 55.

des chanteuses (celle qui deviendra sa femme, Olga, se destinait d'abord au chant), se liera d'amitié avec Mahler, et inspirera des compositeurs : Richard Strauss pensera par exemple à une adaptation de sa pièce *Au Perroquet vert*. Mais si la musique le passionne, il se sait dilettante : « au plus intime de moi-même, je restais sans cesse conscient de la profonde différence de nature entre l'art et le dilettantisme, ne fût-ce déjà que parce que, dans un autre domaine, un véritable sens artistique, justement, et un véritable don (ne parlons pas ici de leur étendue) m'avaient été accordés. »³⁶. Dès sa première jeunesse, il sait qu'il est appelé à écrire de la littérature.

Son enfance est également bercée par le théâtre, où il va souvent, là encore grâce aux « nombreuses relations professionnelles et amicales de [son] père avec le monde du spectacle »³⁷ : « il n'était pas rare que nous eussions des loges gratuites pour les théâtres de la cour »³⁸. Comme pour la musique, Schnitzler ne se contente jamais d'être un simple spectateur ; il lui faut créer lui-même, et il affirme ainsi prendre un plaisir immense à faire du théâtre, « du vrai théâtre vivant » : « j'en faisais avec la plus grande ardeur, et toujours en improvisant (...) C'était moi, la plupart du temps, qui esquissais à grands traits le déroulement de l'intrigue, puis les répliques s'enchaînaient selon ce que le génie de l'instant inspirait à chacun »³⁹. Très jeune, Schnitzler a donc acquis tout naturellement un certain sens de la dramaturgie.

Un autre élément important de son enfance est l'expérience de la mort, plus exactement celle de l'idée de la mort. Il écrit ainsi dans son autobiographie :

Il me faut évoquer une heure inoubliable et chargée de signification (...) où, pour la première fois, je pressentis ce que c'était que la mort et en conçus l'idée en frissonnant. C'était la nuit, et, soit que je me fusse éveillé brusquement, soit que je ne fusse pas encore endormi, saisi soudain par

³⁶ Arthur Schnitzler, *Une Jeunesse viennoise*, livre II, Paris : Hachette, 1987, p. 69.

« da ich mir des tiefen Wesensunterschiedes zwischen Künstlertum und Dilettantismus schon dadurch im Innersten stets bewußt blieb, daß mir eben auf einem anderen Gebiet wirklicher Kunstverstand und wirkliche Kunstbegabung (von ihrem Ausmaß ist hier nicht die Rede) geschenkt war », Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1981, p. 71.

³⁷ Arthur Schnitzler, *Une Jeunesse viennoise*, livre I, Paris : Hachette, 1987, p. 22.

« die vielfachen ärztlichen und freundschaftlichen Beziehungen meines Vaters zur Theaterwelt », Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1981, p. 27.

³⁸ Arthur Schnitzler, *Une Jeunesse viennoise*, livre III, Paris : Hachette, 1987, p. 130.

« gab es nicht selten Gratislogen in die Hoftheater », Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1981, p. 130.

³⁹ Arthur Schnitzler, *Une Jeunesse viennoise*, livre I, Paris : Hachette, 1987, p. 17.

« das lebendige Theaterspielen, das (...) eifrigst und immer aus dem Stegreif betrieben wurde. Ich war es meistens, der beiläufig den Gang der Handlung entwarf, worauf Rede und Gegenrede dahin flossen, wie der Genius des Augenblicks sie den einzelnen eingab », Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1981, p. 22.

l'horreur de devoir mourir qui montait en moi des profondeurs de mon âme et dont, pour la première fois, le caractère parfaitement inexorable parvenait jusqu'à ma conscience, je me mis à pleurer tout haut, pour éveiller mes parents, qui dormaient dans la chambre voisine⁴⁰.

Ce qui est intéressant ici, c'est l'expression « caractère inexorable » qui renvoie bien, déjà, à l'idée d'une certaine forme d'acceptation de la mort – celle-ci étant envisagée comme une limite terrible mais dont le jeune garçon n'espère pas s'affranchir. Cette « inexorabilité » de la mort se retrouvera dans les pièces de Schnitzler. Mais aussi, à la lecture de cet extrait de son journal, on voit que la hantise de la mort est une composante structurelle de sa personnalité, qui s'est manifestée très tôt dans sa vie. Le fait d'assister à la mort de sa grand-mère, alors qu'il n'a que treize ans, ne fera que l'ancrer encore davantage. Il décrit ce moment dans son autobiographie : « Peu après notre retour, ma bonne grand-mère eut une attaque. À Ischl, déjà, son état de santé nous avait inquiétés : elle souffrait en effet de graves troubles de la mémoire. Elle resta une semaine sans reprendre conscience. J'étais en train de lui tâter le pouls lorsqu'elle ouvrit les yeux, eut un regard bouleversant, sembla reconnaître ceux qui l'entouraient et prendre congé d'eux, et rendit le dernier soupir (...) À présent, pour la première fois, j'avais vu mourir un être humain »⁴¹. Ces expériences précoces de la mort ont pu jouer un rôle dans la présence du thème dans ses œuvres.

Les études de médecine qu'il entreprend dans sa jeunesse pour suivre l'exemple et la volonté paternels ont pu aller dans le même sens. En effet le jeune Schnitzler, mettant d'abord ses pas dans ceux de son père qui exerçait sur lui une forte autorité, commence des études de médecine en 1879, passe son Doctorat en

⁴⁰ Arthur Schnitzler, *Une Jeunesse viennoise*, livre I, Paris : Hachette, 1987, p. 57.

« Hier aber (...) muß ich einer unvergeßlichen und bedeutungsvollen (...) Stunde gedenken, in der ich des Begriffs Tod zum erstenmal mit ahnendem Schauer innewurde. Es war eine Nacht, in der ich, entweder plötzlich erwacht oder noch nicht eingeschlafen, in einem aus der Tiefe meiner Seele aufsteigenden Grauen vor dem Sterbenmüssen, das mir zum erstenmal in seiner ganzen Unentrinnbarkeit zum Bewußtsein kam, laut zu weinen begann ; in der Absicht, die Eltern aufzuwecken, die im Nebenzimmer schliefen“, Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1981, p. 60.

⁴¹ Arthur Schnitzler, *Une Jeunesse viennoise*, livre IV, Paris : Hachette, 1987, p. 185.

« Kurz nach unserer Rückkehr erlitt meine gute Großmutter, deren durch auffallende Gedächtnisstörungen charakterisierter Zustand uns schon in Ischl beunruhigt hatte, einen Schlaganfall. Eine Woche lang lag sie bewußtlos. Ich fühlte eben ihren Puls, als sie nach einem ergreifenden Augenaufschlag, in dem sie die Umstehenden wiederzuerkennen und von ihnen Abschied zu nehmen schien, ihren letzten Seufzer aushauchte (...) Ich hatte nun zum ersten Mal einen Menschen sterben gesehen.“, Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1981, p. 183.

1885, s'intéresse à la psychiatrie et à l'hypnose. Il publie en 1889 une étude sur « l'aphonie fonctionnelle et son traitement par l'hypnose et la suggestion ». Son expérience de médecin et son intérêt pour l'inconscient joueront un rôle dans toute son œuvre littéraire, et lui vaudront notamment la reconnaissance et l'admiration de Freud, qui le considérera comme son « frère jumeau psychique » et lui écrira plusieurs lettres – notamment une, célèbre, en 1922, alors que Schnitzler est devenu un auteur reconnu, publié, joué.

Car à partir de 1893 - année de la mort brutale de son père, le 2 mai - il pose les premiers jalons de sa carrière littéraire, avec une première pièce, *Anatole*. Sa nouvelle *Sterben* (1894) est son premier grand succès. Le titre (« Mourir ») signale d'emblée l'importance du thème de la mort dans son matériel fictionnel. Avec sa pièce *Liebelei* (1895), Schnitzler s'affirme comme l'un des dramaturges les plus représentatifs de la Jeune Vienne. Ce groupe d'écrivains et de musiciens, qui se réunit au café Griensteidl sur la Michaelerplatz de Vienne, n'a que « le mot de modernité à la bouche », et veut « rompre avec la génération précédente »⁴². Par ailleurs, Schnitzler subit, comme tous ceux de sa génération, l'influence d'Ibsen et de Tchekhov. Celle d'Ibsen est considérable : « entre 1890 et 1931, Schnitzler assiste à au moins cinquante et une représentations de pièces d'Ibsen »⁴³ selon Jacques Le Rider. Sa vie à Vienne, la fréquentation d'écrivains dont le style se caractérise par la prédominance du « fugitif », de « l'éphémère » et de « l'incertain »⁴⁴, l'influence d'Ibsen dont l'écriture tend vers le naturalisme, teintent les œuvres de Schnitzler, et ont sans doute une incidence sur son traitement du temps. Après *Liebelei* viendront de nombreuses pièces, dont *La Ronde* (1900) qui fait scandale, mais également des nouvelles comme *Le Sous-Lieutenant Gustl* (1901), *Mademoiselle Else* (1924), ou encore des romans comme *Vienne au Crépuscule* (1908). Il suscite l'admiration de ses pairs, notamment Zweig qui voit en lui « l'esprit de l'esprit de Vienne »⁴⁵.

La mort est un thème récurrent de ses œuvres, mais aussi le vieillissement. Là encore, c'est un reflet des préoccupations de l'auteur : « on ne vit vraiment

⁴² Catherine Sauvat, *Arthur Schnitzler*, Paris : Fayard, 2007, p. 98.

⁴³ Jacques Le Rider, *Arthur Schnitzler ou la Belle Époque viennoise*, Paris : Belin, 2003, p. 39.

⁴⁴ *ibidem*, p.99.

⁴⁵ Catherine Sauvat, *Arthur Schnitzler*, Paris : Fayard, 2007, p. 184.

qu'une chose : vieillir »⁴⁶, écrit-il dans son *Journal* le 27 avril 1910. Il a alors 48 ans, il est marié depuis 1903 avec l'actrice Olga Gussmann dont il a un fils, Heinrich et une fille, Lili. Comment comprendre cette obsession de l'âge ? Schnitzler est un amoureux de la vie, et particulièrement des femmes : avant Olga, il en a connu de nombreuses, avec lesquelles il a entretenu des relations orageuses, passionnées ; il ne supportait pas l'idée qu'elles aient pu appartenir à un autre que lui. Peut-être, dans cette hantise du vieillissement que l'on trouve chez Hofreiter par exemple, le cinquantenaire de *Terre étrangère*, doit-on retrouver celle d'un Schnitzler inquiet de ne plus remporter les mêmes succès auprès des femmes. Il est certain en tous cas que cette obsession de la vieillesse et de la mort est liée chez lui à un appétit démesuré de la vie, comme le souligne Nike Wagner dans sa préface à *Terre étrangère* : « Deux motifs se nouent constamment dans la correspondance, le *Journal*, les écrits biographiques : à quel point il aime la vie et à quel point il est hanté par le goût de la mort, 'l'odeur de moisi' »⁴⁷.

Cette mort qu'il aura tenté de conjurer dans son œuvre le frappera pourtant durement dans sa sphère privée : sa fille Lili se tue d'une balle de revolver en juillet 1928, à l'âge de 19 ans. Cette perte, qui intervient sept ans après son divorce d'avec sa femme Olga (1921), affectera encore plus profondément un Schnitzler déjà assombri par sa crise conjugale et par le déchaînement d'antisémitisme qui accompagne la fin de la guerre en 1918. Le suicide de sa fille hâtera sa fin : il meurt à Vienne le 14 février 1931, des suites d'une hémorragie cérébrale.

De ces éléments biographiques, nous pouvons retenir l'importance de l'environnement musical et théâtral, le goût de l'improvisation, l'influence du milieu viennois. La hantise de la vieillesse (c'est-à-dire du temps qui passe) et de la mort nous éclaire sur la prégnance de ces thèmes dans son œuvre. Pourtant, l'art est pour lui une façon d'être libre : « Et même si dans la vie nos actes sont jusqu'à un certain point prédéterminés, nous sommes libres dans l'art, dans l'art nous pouvons choisir »⁴⁸, a-t-il dit en 1930. On se demandera donc, au cours de notre travail,

⁴⁶ « Es gibt nur ein *Erlebnis* - das heißt : Altern », Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1919-1912*, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1981, p. 145.

⁴⁷ Nike Wagner, Préface à *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 9.

⁴⁸ Entretien avec G.S. Viereck cité par Heinz Schwarzinger, *Arthur Schnitzler, auteur dramatique*, Paris : Actes Sud, 1989, p. 43.

comment il s'est servi de l'écriture dramatique pour trouver une liberté face à l'obligation de vieillir et de périr.

Paul Claudel (1868-1955)

Pour comprendre l'œuvre de Paul Claudel et son traitement du temps, notamment sa prédilection pour les personnages « en marche », tendus vers l'avenir, et la présence de la mort, il faut rappeler certains éléments biographiques : il dira lui-même à Jean Amrouche, lors d'entretiens diffusés à la radio : « mes souvenirs (...) ont beaucoup influé sur mon œuvre dramatique »⁴⁹.

Son enfance est placée sous le signe du déplacement. Il naît le 6 août 1868 à Villeneuve-sur-Fère, dans la province de Champagne, dans une famille de petite bourgeoisie. Son père est fonctionnaire de l'Enregistrement, doté d'un très grand orgueil et d'un fort caractère, hostile à l'égard d'autrui, peu sociable. Sa mère est une femme très simple, discrète et humble. Sa sœur Camille, au tempérament passionné, est son aînée de quatre ans. Il a une autre sœur, Louise, dont il parlera très peu. Dès 1870, la famille déménage à Bar-le-Duc, puis ne cessera de se déplacer au gré des besoins du travail de son père. Cependant, Villeneuve restera pourtant pour Claudel le « pays natal », où il passe tous ses étés. Il est enclin à la rêverie, à la contemplation, aux longues promenades dans les plaines et les forêts qui l'entourent.

Son grand-père maternel, le Docteur Athanase Cerveaux, semble avoir eu une influence importante sur le jeune poète. Son décès, précédé par une longue agonie, donne à Claudel dès l'âge de treize ans une profonde terreur de la mort : « Mon grand-père, qui était médecin, est mort d'un cancer à l'estomac. Ma mère était allée soigner ses derniers jours. Elle m'avait amené avec elle. (...) J'ai vu mon grand-père, pour ainsi dire heure à heure, jour à jour, mourir de cette maladie extrêmement cruelle, ce qui a eu une très forte influence sur moi certainement... »⁵⁰. Comme Schnitzler, il a donc été très tôt confronté à la réalité concrète de la mort.

Son adolescence et sa jeunesse sont scandées par tant de crises et de ruptures qu'elles sont déjà une mise en acte de la métamorphose dans sa vie même. En 1882, l'intérêt de Camille pour la sculpture amène les parents Claudel à

⁴⁹ Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Paris : Gallimard, 2001, p. 15.

⁵⁰ *ibidem*, p. 17.

déménager à Paris. Cependant, le père continuera d'exercer son métier en province, ce qui prive le noyau familial de l'autorité paternelle. Á cela s'ajoutent les difficultés d'adaptation à la grande ville, que Claudel vit comme un enfer. De plus, toute la famille, sous l'influence de la fréquentation du milieu parisien, se sépare peu à peu de la foi, surtout Camille dont l'influence est très importante. Mais Paul, dès l'âge de dix-huit ans, va sentir un regain d'attrance pour la religion, rejoignant en cela les convictions de ses lointains aïeux : sa famille était en effet « rattachée des deux côtés à des lignées de croyants qui [avaient] donné plusieurs prêtres »⁵¹. Á ce moment-là, il est désespéré, hanté par l'idée de la mort, comme il le dit dans « Ma conversion » : « La mort de mon grand-père, que j'avais vu de longs mois rongé par un cancer à l'estomac, m'avait inspiré une profonde terreur et la pensée de la mort ne me quittait pas »⁵². La lecture de Rimbaud, dont il découvre *les Illuminations* et *Une Saison en Enfer* en juin 1886, est un premier « choc ». Cette découverte s'apparente pour lui à un véritable événement : Rimbaud est un premier « révélateur », « un illuminateur de tous les chemins de l'art, de la religion et de la vie (...) Géniteur, il a exercé sur lui une influence séminale, lui a insufflé le principe de vie »⁵³, analyse Marie-Josèphe Guers. L'expérience de la révélation divine la suit de peu : en décembre 1886, Claudel vit une émotion intense dans une église, qu'il racontera en ces mots : « c'est alors que se produisit l'événement qui domine toute ma vie. En un instant, mon cœur fut touché et *je crus*. Je crus, d'une telle force d'adhésion, d'un tel soulèvement de tout mon être, d'une conviction si puissante, d'une telle certitude ne laissant place à aucune espèce de doute, que depuis, tous les livres, tous les raisonnements, tous les hasards d'une vie agitée, n'ont pu ébranler ma foi, ni, à vrai dire, la toucher. J'avais eu tout à coup le sentiment déchirant de l'innocence, l'éternelle enfance de Dieu, une révélation ineffable »⁵⁴. L'expérience de la révélation est perçue comme celle d'un basculement, un point de non retour qui engage tout l'être dans une voie nouvelle, et ceci en un instant. Cette description met aussi en relief l'existence d'un seuil net marquant la séparation entre un 'avant' et un 'après' l'événement. Or les personnages

⁵¹ Paul Claudel, « Ma conversion », in « Contacts et circonstances », in *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, 1965, p. 1008.

⁵² *ibidem*, p. 1009.

⁵³ Marie-Josèphe Guers, *Paul Claudel*, Arles : Actes Sud, 1987, p. 62.

⁵⁴ Paul Claudel, « Ma Conversion », in « Contacts et circonstances », in *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, 1965, p. 1010.

de Claudel pourront vivre des ruptures analogues, comme Violaine, dans *L'Annonce faite à Marie*, dont le destin bascule en un instant – au moment où elle embrasse Pierre de Craon, le lépreux – ou Anne Vercors se décidant d'un coup, et de manière irréversible, à son pèlerinage à Jérusalem. La violence de la révélation divine qu'il a vécue rappelle le rapport au temps de ses personnages : un temps fait de seuils irréversibles qui engagent tout l'être dans une renaissance – ou dans une mort -, et qui les séparent d'une ancienne peau.

Cependant la première conversion de Claudel date de décembre 1886, la seconde de 1890. Au-delà de l'impression d'« instant merveilleux » qu'a pu lui procurer sa première illumination, son retour vers la religion lui a demandé une lente acceptation, un véritable travail qui implique la notion de durée. Ce travail a surtout consisté à concilier la vocation religieuse avec la vocation artistique, qu'il considère d'abord comme incompatibles. Il reprendra cependant sa production poétique et théâtrale à partir de 1887, rassuré par l'idée que « l'art et la poésie aussi sont des choses divines ». Il écrit surtout du théâtre : après *L'Endormie* en 1887 et *Une mort prématurée* en 1888, il commence la rédaction de *Tête d'Or* en 1889 (qu'il achève en 1894), et celle de *La Ville* en 1890 (qu'il achève en 1897). Viennent ensuite *la Jeune fille Violaine* (1892- 1893 pour la première version, 1898-1900 pour la seconde), *L'Échange* en 1893-1894, *Le Repos du septième jour* en 1896. Dans son mode d'écriture également, on retrouve cette nécessité d'une lente élaboration : presque toutes ses œuvres font l'objet de plusieurs versions, certaines lui prennent plusieurs années. En tant qu'auteur, il n'est pas sous le signe de l'illumination ou du surgissement, mais bien sous celui du lent et patient travail qui est sans cesse remis sur le métier.

En 1900, il est tenté par la vie monastique mais y renonce et rembarque pour la Chine. En effet, reçu premier au concours des Affaires Étrangères en 1890, il devient vice-consul en 1893 et entame alors une vie itinérante. La vie de Claudel devient inséparable du voyage. Le contact avec la Chine correspond à une rupture avec son passé, il aime ce pays et ses habitants dont il apprécie la spontanéité, la bonne humeur, l'optimisme, la science de vivre dans le présent : « Comme j'ai aimé la Chine ! (...) Ce qui me semblait particulièrement délicieux, c'était cette spontanéité, cette ébullition sans contrainte » écrira-t-il dans *Les Nouvelles*

Littéraires en mars 1936. Son deuxième voyage vers la Chine est aussi l'occasion d'une rencontre capitale, celle de Rose Vetch, une femme mariée avec laquelle il vit une passion amoureuse fulgurante. Là encore, on peut parler de métamorphose. L'irruption brutale (et tardive : Claudel a 32 ans et c'est sa première relation amoureuse) de l'amour le marquera profondément et douloureusement, au point qu'il puisse parler de « l'horrible friture des passions rongeantes et dévorantes qui s'attache à la chair et aux os comme une lèpre »⁵⁵. La séparation d'avec Rose Vetch donne lieu à une crise profonde qui trouvera une forme d'issue en l'écriture de *Partage de Midi*, composée en 1905 et publiée en 1906. Il y transpose cette histoire d'amour, en la faisant s'achever par le suicide des deux amants. *Le Soulier de Satin*, composé plus de vingt ans plus tard - entre 1919 et 1924-, sera à la fois le prolongement et l'aboutissement de cette première œuvre.

La jeunesse de Claudel semble donc marquée par de nombreuses périodes de crise (découverte de Rimbaud, révélation de l'existence de Dieu, passion amoureuse) mais ces chocs ont façonné Claudel. Ils ont en commun la soudaineté de leur apparition et la violence de leur effet. André Vachon, dans son ouvrage *Le Temps et l'Espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, montre que la vie de celui-ci est faite de ruptures : la première en 1886 (la révélation à Notre Dame), la seconde en 1900, au moment où il comprend lors de son séjour à Ligugé qu'il n'est pas fait pour la vie monastique, et la troisième en 1906, au moment de son mariage. Mais ces ruptures ont aussi en commun la nécessité d'un long travail d'assimilation chez celui qui les vit. Dans son *Journal*, Claudel note qu'il se considère comme un « quelque chose à achever, une intolérable ébauche à présenter patiemment et courageusement, pour que ça sorte et que ça germe enfin »⁵⁶. Cette façon de s'envisager comme une ébauche inaboutie est en lien avec sa foi catholique, qui implique un certain rapport au temps : l'individu se perçoit comme en *devenir*, et surtout, en travail, ce qui suppose la notion de durée.

Dans son mode de vie, d'autres aspects ont sans doute également joué un rôle dans sa perception du temps, notamment sa vocation itinérante. En effet, sa vie de diplomate l'a « condamné » à être sans cesse dans une sorte d'exil, à être un

⁵⁵ Paul Claudel cité par Marie-Josèphe Guers, *Paul Claudel*, Arles : Actes Sud, 1987, p. 95.

⁵⁶ *ibidem*, p. 182.

homme « qui part et qui n'arrive jamais ». Après la Chine viendront Prague (1909) puis Vienne, Francfort (1911), Hambourg (1914) puis la Suisse, l'Italie (1915) ; viennent ensuite le Brésil (1916-1919), les pays nordiques (1919- 1921), le Japon (1921-1926), Washington (1927-1933) et enfin Bruxelles (1933-1935). Pour autant, la vie de Claudel n'est pas totalement dénuée d'ancrage : il se marie le 15 mars 1906 à Lyon avec Reine Sainte-Marie Perrin et aura d'elle cinq enfants. Mais c'est un ancrage tout relatif du fait de sa vie nomade qui entraîne une certaine instabilité et une incertitude : « il ignorait en permanence le prochain lieu de résidence qui lui serait assigné, la durée de son séjour et la date à laquelle on lui octroierait un congé pour rentrer chez lui »⁵⁷. Ce déracinement constant lui permet sans doute de garder cette spontanéité qu'il considérait comme une des principales qualités humaines, ainsi que sa capacité d'émerveillement. Il le maintient dans une sorte de mouvement permanent qui ne l'empêche pas d'écrire : au cours de toutes ces années, il poursuit son travail de dramaturge et de poète. En 1910-1911 il remanie *La Jeune Fille Violaine* qui devient *L'Annonce faite à Marie* ; en 1913 il compose *Protée* ; entre 1910 et 1916, il écrit la trilogie *L'Otage*, *Le Pain dur* et *le Père humilié* ; diverses pièces courtes ainsi que des poèmes jalonnent son parcours entre 1917 et 1919, et entre 1919 et 1924, il compose *Le Soulier de Satin*, son œuvre la plus longue et la plus magistrale.

Ce que nous pouvons retenir de ces éléments biographiques, c'est l'importance de la foi, qui inscrit l'homme dans sa durée et dans son devenir, l'expérience intime de la révélation, qui est une sorte de métamorphose, mais aussi le caractère itinérant de la vie de Claudel : c'est un homme en perpétuel mouvement. On peut supposer que ces deux aspects (Claudel croyant, Claudel itinérant) ont eu une influence sur ses œuvres théâtrales, et notamment sur son traitement du temps.

Marguerite Duras (1914-1996)

L'œuvre de Marguerite Duras est véritablement imprégnée de la notion de temps. Des trois auteurs, c'est elle qui a formulé le plus clairement l'importance de ce thème dans son œuvre : dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, par exemple, qui

⁵⁷ Marie-Josèphe Guers, *Paul Claudel*, Arles : Actes Sud, 1987, p. 164.

retranscrit une interview de l'auteur réalisée par Michelle Porte en mai 1976, Duras dit à propos d'une de ses pièces : « Dans *L'Amante anglaise*, je parle toujours des plantes qui poussent dans les sables, dans les îles de sable, où il y a des moutons, vous savez, et je me suis aperçue il y a très peu de temps que ce sable – elle parle toujours du sable, cette folle de *L'Amante anglaise* –, eh bien, le sable, c'est le temps... »⁵⁸. Elle ajoute : « ça me fait plaisir quand je découvre ça », ce qui montre que la coïncidence est heureuse à ses yeux, et que la présence involontaire du temps dans son œuvre, cette présence biaisée, prise en charge par un élément qui le symbolise, porte un sens.

Rappelons le contexte dans lequel Marguerite Duras a passé son enfance. Comme celle de Claudel, elle est placée sous le signe du déplacement permanent. Née en Indochine le 4 avril 1914, à Giadinh, près de Saïgon, Marguerite Donnadiou y passera la majeure partie de son enfance et de son adolescence, exception faite d'une période de trois ans (1921-1924) qu'elle passe en France après la mort de son père en 1921. Elle retiendra de son enfance l'impression d'un déracinement permanent : « Il faut vous dire que j'étais fille de fonctionnaire et que pendant toute mon enfance je n'ai fait que changer de lieu »⁵⁹, confie-t-elle à Michelle Porte. Cela l'attache particulièrement à sa mère, comme elle l'explique dans le quatrième *Cahier de la guerre* : « Je n'ai pas eu de longues années d'habitudes, ni cette douceur qui dérive d'elles et de son rythme (...). Non, je n'ai rien eu de tout cela, je n'ai eu ni maison familiale, ni jardins connus, ni greniers, ni grands-parents, ni livres, ni ces camarades qu'on voit grandir. Rien de tout cela. Vous vous demandez ce qu'il reste ? Il reste ma mère »⁶⁰. C'est elle qui domine l'enfance de Duras, cette mère qu'elle craint sans cesse de perdre : veuve et ruinée, Mme Donnadiou connaît des « crises d'épilepsie qui la laissaient dans une espèce de coma léthargique, qui pouvait se prolonger pendant une journée entière »⁶¹, raconte Duras dans *Les Cahiers de la guerre*. Cela marque profondément la jeune fille, d'autant que sa mère, dans ses emportements récurrents, parle « de mourir de congestion » : « alors la peur de la perdre l'emportait

⁵⁸ *Les Lieux de Marguerite Duras*, entretien avec Michelle Porte, Paris : éditions de Minuit, 1977, p. 85.

⁵⁹ *ibidem*, p. 16.

⁶⁰ Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre*, Paris : P.O.L éditeur / Imec éditeur, 2006, p. 342.

⁶¹ *ibidem*, p. 34.

toujours sur ma révolte »⁶², dit-elle encore. Elle a sans doute grandi dans la peur constante de la mort de sa mère : « Quand j'étais toute petite et que j'avais par hasard aperçu quelque chose qui m'obsédait ou qu'une pensée terrifiante me venait, par exemple celle de la mort possible de ma mère, lorsque à cinq ans je la découvris mortelle, j'allais vers elle et le lui disais »⁶³. Cette mère fragile est aussi « absorbante », elle a avec ses enfants un rapport fusionnel, et le lien de Marguerite avec elle ne sera jamais complètement tranché. Dans le quatrième *Cahier de la guerre*, ne dit-elle pas : « Je voudrais, pour la voir, m'écarter d'elle, repousser un moment cette actualité absorbante qu'elle est toujours »⁶⁴ ? Et quelques pages plus loin, à propos d'elle et ses frères, lors de leurs multiples déplacements aux colonies : « Je nous vois toujours (...) tous entassés, blottis contre ma mère, fruits d'une même grappe, emmêlés les uns aux autres avec encore la même chair et le même sommeil. Maman nous gardait, nous couvait sans nous distinguer »⁶⁵. Cette enfance marquée par l'absence de différence et de séparation entre les corps - par l'absence de limite en quelque sorte -, Duras s'en souvient comme d'un temps précisément illimité : « Nous avons été très longtemps tout petits. Un temps inépuisable, inouï, qu'il me semble ne jamais pouvoir mesurer »⁶⁶. Comment ne pas rapprocher cette description du temps de l'enfance de la description de la mère : « Ma mère a été pour nous une vaste plaine où nous avons marché longtemps sans trouver sa mesure (...). C'est une vaste marche qui n'a jamais fini »⁶⁷. Ainsi le temps de l'enfance, marqué par la démesure, l'infinitude, est à l'image de celle qui remplit l'enfance d'une présence énorme : la mère.

Par ailleurs, certains éléments de son enfance ont pu imprimer en elle un certain sens du rythme et la sensation de l'écoulement du temps. La pratique du piano, imposée par sa mère, mais qu'elle abandonnera à l'adolescence. Elle dira pourtant des années plus tard lors d'un entretien télévisé : « On rate toujours quelque

⁶² Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre*, Paris : P.O.L éditeur / Imec éditeur, 2006, p. 45.

⁶³ *ibidem*, p. 60.

⁶⁴ *ibidem*, p. 342.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 346.

⁶⁶ *ibidem*.

⁶⁷ *ibidem*, p. 342.

chose, ça c'est forcé, c'est une obligation dans la vie, j'ai raté la musique »⁶⁸. Mais aussi l'environnement indochinois, avec son rythme particulier, lent et violent à la fois. En 1927, alors qu'elle est revenue vivre en Indochine depuis trois ans, sa mère achète une concession dans le Golfe du Siam. Inondée chaque année par les eaux du Pacifique, elle se révèle incultivable. Ce drame « venu de la mer » marquera profondément la jeune Marguerite, et elle y reviendra dans toute son œuvre. Ce qui est important ici, c'est le caractère récurrent du drame, qui a lieu chaque année à la même époque – car en lien direct avec le rythme des marées. Cette régularité, ce caractère cyclique propres à la mer, se sont en effet infiltrés profondément dans le rythme de l'écriture de Duras, et ont modelé souterrainement son traitement du temps. C'est comme si l'environnement spatial dans lequel elle a grandi – la mer à la fois infinie, régulière et terrible, mais aussi le fleuve Mékong, qui charrie lentement ses eaux – avaient configuré le rythme intérieur de l'auteur ; comme si elle avait tant fait corps avec eux – au sens propre comme au figuré, car elle s'y baignait – qu'ils ne pouvaient manquer de se transformer en ce qui sera la respiration spécifique des phrases et des pages de Duras.

Enfin, la question de la mémoire devait se poser à une femme qui dut changer de continent à l'âge de 19 ans : en 1933, après avoir passé la deuxième partie de son baccalauréat à Saïgon, elle rentre définitivement à Paris où elle étudie le droit, puis l'économie politique. Dès lors, elle restera en France ; elle s'y marie, en 1939, avec Robert Antelme. L'enfance indochinoise, dont elle est alors physiquement séparée, sera la source privilégiée et jamais tarie d'inspiration de ses écrits, quels qu'ils soient. Il est notable que dès 1943, elle ait cherché à raconter son histoire dans des cahiers, qu'on appellera ensuite les *Cahiers de la guerre* : Duras a donc eu la tentation de l'autobiographie très jeune, à 29 ans, comme si elle avait été très tôt confrontée à la question du souvenir. Elle évoque dans ces cahiers un « instinct de déterrement » : « On est en droit de se demander pourquoi j'écris ces souvenirs (...). Sans doute pour les mettre au jour, simplement ; j'ai l'impression, depuis que j'ai commencé à écrire ces souvenirs, que je les déterre d'un ensablement millénaire. Il y a à peine treize ans qu'ils sont arrivés et que notre famille s'est séparée (...). C'est

⁶⁸ extrait des entretiens de Duras avec Michel Field, *Le Cercle de Minuit*, émission diffusée le 14 octobre 1993, réalisée par Gilles Daude, cité par Midori Ogawa dans *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, 2002, p. 7.

très simple. Si je ne les écris pas, je les oublierai peu à peu. Cette pensée m'est terrible »⁶⁹. On voit bien ici, que ces souvenirs pourtant assez récents comme elle le souligne elle-même (treize ans) sont déjà nimbés du caractère précieux de ce qui est définitivement révolu. Se souvenir est présenté ici comme une démarche à la fois précoce et nécessaire ; une sorte d'obligation. Ce passage par le souvenir, la remémoration, sera aussi un leitmotiv des personnages dramatiques de Duras.

La suite de sa vie est ponctuée par les parutions, les rencontres, les engagements politiques - dans la Résistance, puis au Parti Communiste. Son premier roman *Les Impudents* paraît en 1943, sous ce nom qu'elle s'est choisi, Duras - c'est le nom d'un village français situé non loin du lieu de naissance de son père. On peut aussi entendre dans ce nom un mot essentiel pour l'œuvre de l'écrivain : la *durée*. Au cours des années suivantes, qui verront aussi la naissance de son fils Jean Mascolo en 1947, elle continuera de publier des romans, notamment *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), largement inspiré de son enfance indochinoise. En 1956 elle adapte pour le théâtre *Le Square*, roman paru l'année précédente : c'est le début de son travail de dramaturge. Puis le cinéma entrera dans sa vie et ne la quittera plus : en 1958 elle écrit pour Alain Resnais le scénario du film *Hiroshima mon amour*. À partir de là, roman, théâtre et cinéma vont s'entremêler dans sa vie, de telle façon qu'ils semblent indissociables. En effet, ses pièces sont souvent des adaptations de ses romans, et ses films des adaptations de ses pièces : elle navigue entre les trois genres, inventant une écriture en perpétuelle métamorphose. Son œuvre théâtrale elle-même est « une tapisserie de Pénélope. Toujours recommencée, car, souvent, des années après l'écriture de la première version, elle revient sur son texte, lui donne une autre forme »⁷⁰. Ainsi de *La Musica*, écrite en 1965, qui sera reprise et prolongée en 1985 dans une version nommée *La Musica deuxième*. Entre-temps, en 1984, sa carrière littéraire est couronnée par un prix Goncourt pour son roman *L'Amant*. Elle mourra le 3 mars 1996, à son domicile parisien, rue Saint-Benoît.

De ces éléments biographiques, nous pouvons retenir quelques aspects essentiels : la sensation douloureuse d'une absence de racines, la figure illimitée d'une mère qu'elle a peur de perdre, l'attachement à l'enfance et l'angoisse de la

⁶⁹ Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre*, Paris : P.O.L éditeur / Imec éditeur, 2006, pp. 70-71.

⁷⁰ Gilles Costaz, « Théâtre : la plainte-chant des amants », in *L'Arc n°98* consacré à Marguerite Duras, Le Revest-Saint-Martin : éditions Le Jas, 1985, p. 67.

séparation, la présence de l'océan et du fleuve, le besoin d'un regard rétrospectif vers le passé, et la pratique du cinéma.

La vie d'Arthur Schnitzler, Paul Claudel et Marguerite Duras permet de mieux comprendre la présence et le traitement du temps dans les œuvres de ces trois auteurs, notamment la prégnance de la mort et le désir d'y échapper. Elle éclaire aussi la présence de la métamorphose, surtout chez Claudel qui a vécu sa vie en partie sur ce mode-là. Cette approche biographique nous permet également de repérer des traits communs aux trois auteurs. Même s'ils ont connu des environnements géographiques et sociaux très différents, ils ont tous été au contact d'une réalité mobile et changeante : Schnitzler dans l'effervescence viennoise, Claudel entre la Champagne et Paris, puis très vite en voyage, Duras entre l'Indochine et la France. Quelque chose, dans leur vie, est en mouvement. C'est aussi ce qui apparaît lorsque nous lisons les études critiques.

4) les appuis critiques

Certaines études critiques permettent d'approfondir la compréhension de la présence du temps et de la métamorphose dans les œuvres de ces trois auteurs : celles que nous retenons sont celles dans lesquelles l'œuvre de l'auteur est éclairée par sa vie et par ses positionnements philosophiques, métaphysiques et théologiques, dans le fil d'une démarche qui veut prendre en compte la biographie et la subjectivité de chaque auteur.

Concernant Arthur Schnitzler, ses propres écrits aident l'analyse de son œuvre dramatique : son autobiographie, *Une Jeunesse viennoise (1862-1889)*, nous informe sur sa vie, son rapport à la musique et au théâtre. Ses *Aphorismes* éclairent son rapport au temps et à la métamorphose : *La Transparence impossible*⁷¹ est un appui majeur car Schnitzler y développe ses réflexions sur le temps, la foi en Dieu, l'infini, ainsi que sur les processus de la création artistique.

L'ouvrage de Jacques Le Rider, *Arthur Schnitzler ou la Belle Époque viennoise*, nous intéresse surtout pour l'analyse du lien de l'auteur avec Freud, auquel il consacre son chapitre II, intitulé « Un double de Freud » : « il vaut mieux parler d'une simultanéité de la théorie freudienne et des textes schnitzlériens que d'une 'influence' de Freud sur Schnitzler »⁷², précise-t-il. À l'écoute de cette remarque, nous serons donc portés à rapprocher les deux auteurs, sans faire un recours systématique aux thèses de Freud pour analyser Schnitzler - d'autant que ce dernier, quoique ayant eu des liens amicaux avec Freud, tenait à garder certaines distances avec ses théories, comme cela apparaît dans l'autre recueil de ses *Aphorismes, Relations et Solitudes*⁷³.

La biographie de Catherine Sauvat, *Arthur Schnitzler*, nous apporte des éclairages intéressants sur l'influence de la vie viennoise sur son œuvre. Selon elle, le fait d'habiter Vienne, cette capitale « nerveuse, changeante, qui ne cesse d'attester la puissance du moment », contribue à orienter Schnitzler vers une sorte d'« impressionnisme qui prend en compte une réalité par définition inconsistante »⁷⁴.

⁷¹ Arthur Schnitzler, *La Transparence impossible*, Marseille : Rivages, 1990.

⁷² Jacques Le Rider, *Arthur Schnitzler ou la Belle Époque viennoise*, Paris : Belin, 2003, p. 86.

⁷³ Arthur Schnitzler, *Relations et solitudes*, Paris ; Marseille : Rivages, 1988.

⁷⁴ Catherine Sauvat, *Arthur Schnitzler*, Paris : Fayard, 2007, p. 99.

La vie de café, « avec les va et vient de ceux qui viennent et repartent »⁷⁵ favorise encore plus ce style qu'Hermann Bahr (1863-1934), ami de Schnitzler, définira en 1893 comme une « manière souple, où il entre aussi une part de laisser-aller », ou encore une « grâce fluide »⁷⁶.

La thèse de Françoise Derré, *L' Œuvre d'Arthur Schnitzler - Imagerie viennoise et problèmes humains* (Didier, Paris 1966), fournira l'appui majeur. Françoise Derré consacre en effet de nombreuses pages aux thèmes de la vieillesse et de la mort qui sont essentiels pour notre sujet. Elle étudie de près les *Aphorismes* de Schnitzler, notamment ceux qui concernent la foi, et montre ainsi que sans être croyant, Schnitzler n'est pas pour autant totalement athée, ni matérialiste ; selon elle, il croit en un principe divin, mais a tendance à préférer le concept de volonté à celui de Dieu. Elle nous permet également de situer Schnitzler dans son contexte viennois et autrichien, et met en relation l'écriture de Schnitzler avec le contexte historique du XXème siècle :

Sans transition d'une génération à l'autre, on passe du confort intellectuel à la conscience aiguë de la décadence (...) l'homme cesse d'être simple, facile à cataloguer (...) pour devenir un chaos susceptible de toutes les métamorphoses (...) les recherches de Sigmund Freud donnent un fondement scientifique à cet état d'esprit, et l'œuvre de Schnitzler lui confère une forme littéraire.⁷⁷

Dans le fil de ce que suggère Jacques Le Rider, cette remarque invite à ne pas négliger, dans notre approche de Schnitzler, les contenus de la pensée freudienne, et notamment à être attentifs aux éléments qui, dans le traitement du temps, pourraient être en lien avec l'émergence de la psychanalyse. Enfin Françoise Derré souligne la filiation entre Schnitzler et Bergson, quant au caractère subjectif de la durée : selon elle, Schnitzler a « illustré une nouvelle conception artistique de la durée. Chez Schnitzler, le temps n'est plus partagé en passé, présent et futur, il se transforme souvent en un élément insaisissable et fluide, capable de s'allonger ou de se réduire démesurément selon l'humeur du personnage qui s'y réfère »⁷⁸. Vision novatrice pour l'époque : en prenant ses distances avec « le temps scientifiquement mesurable et

⁷⁵ Catherine Sauvat, *Arthur Schnitzler*, Paris : Fayard, 2007, p. 99.

⁷⁶ *Histoire de Monsieur Linz racontée par lui-même*, textes de H. Bahr, K.Kraus et Hugo von Hofmannstahl, Hachette 1986, pp. 131 et 135, cité par Catherine Sauvat, *Arthur Schnitzler*, Paris : Fayard, 2007, p. 100.

⁷⁷ Françoise Derré, *L' Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, p. 500.

⁷⁸ *ibidem*, p. 501.

distribué en unités exactement semblables entre elles », Schnitzler anticipe sur une idée qui « nous est devenue familière depuis Bergson, mais pouvait passer pour aberrante à une époque marquée par le positivisme et fortement imbuée d'esprit scientifique »⁷⁹.

Concernant Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, ouvrage qui retranscrit ses quarante et un entretiens avec Jean Amrouche diffusés à la radio en 1951 et 1952 (Gallimard, 2001) donne la parole à l'auteur lui-même ; on découvre sa vie, son regard sur ses œuvres théâtrales, qu'il analyse l'une après l'autre ; il insiste sur son engagement chrétien et dévoile aussi certaines de ses idées philosophiques : « L'être ne cesse pas de naître, il ne cesse pas de remplir la forme qui lui a été attribuée. Il a une certaine forme que l'on peut représenter par un cercle ; il remplit continuellement ce territoire circulaire, il le remplit par une vibration qui ne cesse pas un moment et qui va du centre à la périphérie »⁸⁰.

L'ouvrage de Pierre Brunel, *Claudel et Shakespeare* (Armand Colin, 1971), nous montre que cette perception de l'être humain comme perpétuellement renaissant se retrouve dans son œuvre, caractérisée par une incessante métamorphose : il ne cesse de réécrire ses pièces, et certains projets minimes deviennent immenses. Ainsi du *Soulier de Satin* : « la genèse du *Soulier de Satin* nous présente l'histoire d'une métamorphose nombreuse : la mutation d'un projet ; le jeu des influences ; la communication d'un enthousiasme »⁸¹ ; en effet ce drame ne devait être tout d'abord qu'« une espèce de saynète marine destinée à servir de prologue à Protée »⁸². Brunel fait bien ressortir le renouvellement permanent qui caractérise la démarche de Claudel. L'intérêt de son ouvrage est aussi de situer l'auteur au sein d'un jeu d'influences, allant du théâtre extrême oriental - qui lui a donné le sens du corps - à Shakespeare : le cycle des Coûfontaine serait dans la filiation des « histoires » de Shakespeare (les cycles des Henry et des Richard), en ce sens qu'il décrit « la rupture d'un ordre sclérosé, et, à travers le désordre, la quête d'un ordre nouveau »⁸³.

⁷⁹ Françoise Derré, *L'Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, p. 501.

⁸⁰ Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Paris : Gallimard, 2001, p. 218.

⁸¹ Pierre Brunel, *Claudel et Shakespeare*, Paris : Armand Colin, 1971, p. 153.

⁸² Paul Claudel, lettre à Milhaud du 18 avril 1919, citée par Pierre Brunel, *Claudel et Shakespeare*, Paris : Armand Colin, 1971, p. 153.

⁸³ Pierre Brunel, *Claudel et Shakespeare*, Paris : Armand Colin, 1971, p. 137.

La thèse d'André Vachon, *Le Temps et l'Espace dans l'œuvre de Paul Claudel* (Seuil, 1965) porte essentiellement sur l'influence du christianisme sur l'œuvre de Claudel, ce qui est un aspect fondamental. Théologien, André Vachon étudie en effet Claudel sous l'angle religieux, ce qui nous permet de comprendre l'empreinte que la liturgie a pu avoir sur ses œuvres. Par sa connaissance très fine de la religion catholique il nous apporte des éléments indispensables : la définition du mystère, l'explication de la symbolique de la croix, le sens originel du baptême et des rites religieux. Il explique par exemple que le baptême est perçu originellement comme une seconde naissance, parce qu'il n'a pas lieu au tout début de la vie, mais plutôt au cours de l'adolescence ou de la jeunesse. Sa signification est très forte : « Plonger dans la piscine sacramentelle, c'était mourir, comme et avec le Christ du Vendredi Saint ; en ressortir, c'était renaître, ressusciter avec le Christ glorieux de la nuit pascale »⁸⁴, explique André Vachon. Or, ce thème de la seconde naissance est fondamental dans l'œuvre de Claudel, par exemple dans *Tête d'Or* ou dans *Le Repos du septième jour*. André Vachon nous permet aussi de mieux comprendre la place prépondérante de l'amour dans les œuvres de notre auteur (notamment *Partage de Midi*, *Tête d'Or* et *Le Soulier de Satin*), à la fois comme moyen privilégié d'accès à la métamorphose et comme vecteur d'un présent total, absolu.

Concernant Marguerite Duras, son entretien avec Michelle Porte en 1976 pour TF1, qui sera publié sous le titre *Les Lieux de Marguerite Duras* (Éditions de Minuit, 1977), donne des clefs de compréhension de son œuvre. Elle y revient sur sa vie, ses livres, ses personnages féminins : « la durée dans laquelle elles baignent, c'est une durée d'avant la parole, d'avant l'homme »⁸⁵. Son autobiographie, *Les Cahiers de la guerre*, qu'elle rédige à partir de 1943, nous éclaire sur son rapport à sa mère, et montre que la hantise de la mort était présente dès sa prime jeunesse.

Parmi les études critiques, nous retenons surtout celles qui permettent d'établir des liens entre Duras et les deux autres auteurs. Les actes du colloque de l'Institut Catholique de Paris, *Duras, Dieu et l'écrit*, sous la direction d'Alain Vircondelet (Éditions du Rocher, 1998) pose la question de la place de Dieu dans

⁸⁴ André Vachon, *Le Temps et l'Espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris : Seuil, 1965, p. 12.

⁸⁵ *Les Lieux de Marguerite Duras*, entretien avec Michelle Porte, Paris : éditions de Minuit, 1977, p. 12.

l'œuvre de Marguerite Duras et permet d'en mesurer toute l'ambiguïté : « le mot Dieu bénéficie chez elle d'une vaste polysémie »⁸⁶, rappelle Christiane Blot-Labarrère. Le recueil a le mérite de montrer l'ambivalence de l'auteur, qui prend des positions anticléricales mais qui, selon Michaël Lonsdale, « avait le regret du paradis »⁸⁷.

Le livre de Midori Ogawa, *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras* (L'Harmattan, 2002) analyse la musique comme métaphore « de ce qui est au-delà de la représentation » et effectue un rapprochement intéressant entre la musique et l'inconscient : « La musique, à l'instar de l'inconscient, peut devenir l'*autre* de l'écriture »⁸⁸. Midori Ogawa perçoit également la musique comme une métaphore de l'au-delà et comme vecteur d'une expérience particulière du temps ; son étude d'*Agatha* notamment permettra d'aborder la question du lien de la musique avec l'éternité chez Duras.

L'ouvrage de Myriem El Maïzi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir* (Peter Lang, Bern, 2009) analyse le rapport au temps de l'ensemble de l'œuvre : comme le titre l'indique, sa thèse est que la notion de « devenir » est fondamentale pour la saisir complètement. Myriem El Maïzi l'identifie dans un passage des *Yeux verts* :

Le livre avance et tandis qu'il avance il n'est rien que de la vie en puissance d'exister et comme la vie il a besoin de toutes les contraintes, d'étouffement, de douleur, de lenteur, de souffrances, d'entraves de toutes sortes, de silence et de nuit. Il en passe d'abord par le dégoût de naître, l'horreur de grandir, de voir le jour. Quand il existera il ne portera aucune trace, rien, de son premier parcours. Mais tandis qu'il le fait il doit le faire sans aucune aide, seul. On ne peut pas préjuger prématurément de ce qu'il sera, faire montre du mystère qui règne sur sa destinée sans mutiler son devenir et surtout faire que ce mystère le fuie à jamais, qu'il en soit changé pour toujours⁸⁹

Aussi Myriem El Maïzi voit-elle chez Duras un drame « qui met en scène une écriture du passé, une écriture du recueillement mais aussi l'écriture d'un mouvement, d'un *passage* orienté vers l'avenir »⁹⁰. Mettant en valeur ce que cette

⁸⁶ Duras, *Dieu et l'écrit*, sous la direction d'Alain Vircondelet, Monaco : éditions du Rocher, 1998, p. 181.

⁸⁷ *ibidem*, p. 37.

⁸⁸ Midori Ogawa, *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, 2002, p. 10.

⁸⁹ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Paris : Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1996, pp. 75-76.

⁹⁰ Myriem El Maïzi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Oxford : Peter Lang, 2009, p. 16.

écriture peut avoir de dynamique, elle s'inscrit ainsi en faux contre ceux qui la perçoivent comme immobile ou stérile. Les notions de «devenir» et de «mouvement» sont importantes, car elles autorisent à rêver d'un lien entre Duras et Bergson.

La lecture des critiques fait bien apparaître les passerelles qu'il existe entre les auteurs : pour lire Schnitzler et Duras, il faudra prendre en compte la pensée de Freud. Mais c'est surtout Bergson qui constitue un point de convergence. Chez Schnitzler, la critique note l'émergence d'une nouvelle perception de la durée ; chez Claudel, on s'intéresse à la renaissance permanente d'une œuvre où le thème de la renaissance occupe justement une place prépondérante ; chez Duras, on parle même d'«écriture du devenir». Nous pourrions donc nous demander, au cours de notre travail, dans quelle mesure la pensée de Bergson entre en écho avec l'œuvre dramatique de ces trois auteurs. Sans constituer la question essentielle, cette interrogation sera à l'arrière-plan de toute notre recherche.

5) Temps et métamorphoses, métamorphoses du temps

On sent bien que le temps est au cœur de l'œuvre dramatique d'Arthur Schnitzler, Paul Claudel et Marguerite Duras, mais on sent aussi qu'il s'y manifeste dans toute sa polysémie et sous toutes ses formes. On a d'abord l'impression d'un « enchevêtrement de sens » qui rappelle ce que dit Anne Ubersfeld à propos du temps au théâtre :

Qu'est-ce que le temps d'ailleurs dans le domaine du théâtre ? Est-ce le temps universel de l'horloge ? Est-ce l'irréversible durée historique ? Est-ce la durée physiologique ou psychologique, celle du vieillissement des tissus ou celle de l'épaisseur vécue, bergsonienne ou proustienne ? Est-ce le rythme des sociétés humaines et le retour des mêmes rites et cérémonies ? L'extrême difficulté de l'analyse du temps au théâtre vient de l'enchevêtrement de ces sens du temps, qui fait de la temporalité une notion plus « philosophique » que sémiologique⁹¹.

Or nos œuvres intègrent et enchevêtrent tous ces sens. Pourtant, au milieu de cet enchevêtrement, elles font entendre une mélodie commune qu'une première lecture rend déjà sensible : le temps réel y côtoie un temps imaginaire, issu de la subjectivité des personnages. Cette mélodie devient encore plus nette lorsque nous confrontons les trois auteurs et lorsque nous articulons le terme de « temps » à celui de « métamorphoses ». Que nous en disent les œuvres ?

Tout d'abord, elles disent l'évidence : le temps passe. Il passe pour le spectateur : « *Musique pendant ce temps qui passe* »⁹², écrit Duras dans une didascalie d'*Eden cinéma*. Il passe aussi pour les personnages, qui en prennent la mesure : chez Duras, l'environnement ne cesse de leur rappeler la succession des minutes, des heures, des mois, des années. Ces « marqueurs de temps » peuvent être matérialisés, comme dans *La Musica* où l'action est scandée par les coups d'une horloge. Dans cette pièce, le personnage féminin veut se remarier, mais elle doit attendre « l'écoulement du délai légal », c'est-à-dire trois mois, qui lui inspire cette réflexion : « c'est bête, ce délai, mais qu'y faire ? »⁹³ - sous-entendu : rien. On ne peut pas compresser le temps. Son écoulement ne dépend pas de la volonté humaine.

⁹¹ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre I*, Paris : Belin, 1998, p. 152.

⁹² Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 37.

⁹³ Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1968, p. 150.

Et les personnages y font référence : dans *Suzanna Andler* par exemple, « quelle heure est-il ? » est une question récurrente. Chez Claudel, l'heure de midi est souvent évoquée. Elle ne donne pas seulement son titre à une de ses œuvres (*Partage de Midi*), elle est aussi celle du départ d'Anne Vercors dans *L'Annonce faite à Marie* : « – Et maintenant l'heure, l'heure, l'heure est venue pour nous de nous séparer »⁹⁴, dit-il. On retrouve le même motif dans *L'Échange*, dans les propos de Lechy Elbernon : « Il est midi et la journée est partagée en deux. / Le soleil dévore l'ombre de nos corps, / Marquant l'heure qui n'est point l'heure : midi. / Et voici que l'ombre tourne, changeant de côté »⁹⁵. Le temps réel existe bel et bien, il se manifeste aux personnages de l'extérieur.

Et si le temps passe, comment les personnages le vivent-ils ? L'écoulement du temps suppose en effet changement, vieillesse, mort. Les personnages changent chez Schnitzler : « Il y a un âge où c'est fini, on ne doit plus revenir sur les lieux de sa jeunesse. On retrouve rarement les êtres et les choses comme on les avait laissés »⁹⁶, dit Julian Fichtner dans *Le Chemin solitaire*. Dans *Le Marionnettiste*, où se retrouvent deux amis après onze ans de séparation, George dit à Eduard : « tu as beaucoup changé. Autrefois, tu étais si timoré, timide, piteux quoi... »⁹⁷. Ce changement est une métamorphose : « Qu'est-ce qui a provoqué cette extraordinaire métamorphose ? »⁹⁸, se demande George. On trouve donc ici un premier rapport entre les deux termes : le temps est porteur de métamorphose. Chez Claudel aussi, l'on change, et parfois radicalement : Violaine, dans *L'Annonce faite à Marie*, contracte la lèpre ; elle sait que cela va la transformer : « Je ne puis pas devenir toute noire en un instant, Jacques, mais dans quelques mois déjà, quelques mois encore, / Vous ne me reconnaissez

⁹⁴ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 74.

⁹⁵ Paul Claudel, *L'Échange*, deuxième version, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 754.

⁹⁶ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1987, p. 24.

« Man sollte eigentlich in gewissen Jahren die Orte gar nicht mehr betreten, in denen man jüngere Tage verbracht hat. Man findet die Dinge und Menschen selten so wieder, wie man sie verlassen », Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 201.

⁹⁷ Arthur Schnitzler, *Le Marionnettiste*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 11.

« Du hast dich sehr verändert (...) Wenn ich mich erinnere, was du damals für ein ängstlicher, verschüchterter, ja man kann sagen, armseliger Bursche gewesen bist... », Arthur Schnitzler, *Der Puppenspieler*, in *Reigen - Die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1961, p. 411.

⁹⁸ *ibidem*, p. 15.

« Wodurch ward diese außerordentliche Veränderung deines Wesens hervorgerufen ? », Arthur Schnitzler, *Der Puppenspieler*, in *Reigen - Die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 416.

plus »⁹⁹. Dans *Le Square*, de Duras, l'action repose sur le dialogue d'une jeune fille et d'un homme qui font connaissance dans un square ; la jeune fille veut changer : « Mon état n'est pas un état qui puisse durer. Il est dans sa nature de se terminer tôt ou tard. J'attends de me marier. Et dès que je le serai, c'en sera fini pour moi de cet état »¹⁰⁰. Dans ces trois exemples, les personnages subissent le temps réel : ils ont changé, ou vont changer. Leur perception du temps intègre l'idée de succession, de seuil franchi.

Ils vieillissent aussi : « J'ai vieilli, je le sais bien »¹⁰¹, dit Anne-Marie Roche à l'homme dont elle se sépare dans *La Musica*. Chez Schnitzler, ce thème est récurrent. Dans *Terre étrangère*, Frédéric Hofreiter fait un constat amer : « C'est seulement aujourd'hui que je saurais l'être, jeune... D'ailleurs le monde est mal organisé, à quarante ans on devrait être jeune, là on en profiterait »¹⁰². Le temps qui passe fait vieillir, c'est un fait auquel on ne peut rien, et on entend une plainte, voire une révolte dans la parole de Hofreiter.

Les personnages meurent-ils ? *L'Appel de la vie*, de Schnitzler, s'ouvre sur les derniers moments d'un vieillard malade : « Je suis malade... Je suis vieux... et j'ai peur »¹⁰³, dit-il dans les toutes premières pages. Étrange début pour une pièce qui a pour titre « *L'Appel de la vie* » ! « Quand l'homme meurt, est-ce que quelqu'un subsiste ? »¹⁰⁴ se demande Cébès dans *Tête d'Or*. Un questionnement dans lequel on entend une peur ou un refus de la mort. Dans *Savannah Bay*, le personnage de Madeleine, une très vieille femme, affirme : « Je ne mourrai pas »¹⁰⁵. À chaque fois, on note une sorte de mélange de mort et de vie, d'incertitude entre les deux. Faut-il comprendre que les personnages de Schnitzler, Claudel et Duras n'acceptent pas la mort ? Plus largement, se résignent-ils à l'écoulement du temps ?

⁹⁹ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 176.

¹⁰⁰ Marguerite Duras, *Le Square*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, pp. 58-59.

¹⁰¹ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 151.

¹⁰² Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba - Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 108.

« Jetzt verstünd'ich's ja erst jung zu ein !... Es ist überhaupt dumm eingerichtet auf der Welt. Mit vierzig Jahren sollt'man jung werden, da hätte man erst was davon. » Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 294.

¹⁰³ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, p. 9.

« Ich bin krank...ich bin alt... und ich hab'Angst - », Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 275.

¹⁰⁴ Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 220.

¹⁰⁵ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 22.

Les œuvres nous disent aussi que le temps est un accordéon : « au théâtre nous manipulons le temps comme un accordéon, à notre plaisir, les heures durent et les jours sont escamotés »¹⁰⁶ dit l'Irrépressible dans la didascalie initiale du *Soulier de Satin*. Il parle ici de la liberté du dramaturge, qui peut inventer le temps dans son œuvre. Cette affirmation ouvre tout un champ de recherche : comment Schnitzler, Claudel et Duras s'y prennent-ils pour « manipuler le temps » dans leur dramaturgie ? Elle amène aussi une question : le personnage n'est-il pas, lui aussi, susceptible de « manipuler le temps » ? La question se pose d'autant plus dans une œuvre dramatique qui prend en compte la subjectivité. Car s'il subit une représentation chronologique et mesurée du temps - qui amène changement, vieillesse, mort - un personnage doté d'un véritable point de vue sur le monde peut aussi lui opposer son vécu intérieur de la durée. On entre alors dans un autre temps : le temps imaginaire.

Or dans le temps imaginaire, le temps devient très difficile à définir. Évacuer le temps aliénant mais structurant de l'horloge, c'est se confronter à des questions : « Le Présent ? C'est quoi, au juste ? (...) Le mot que nous venons d'entendre n'est-il pas un souvenir déjà ? Avant même que le lied ne s'achève, la première note n'est-elle pas devenue un souvenir ? »¹⁰⁷, se questionne Von Sala dans *Le Chemin solitaire*. C'est rencontrer l'élasticité du temps : « le temps paraît plus court quand on bavarde », dit la jeune fille dans *Le Square*. « Puis très lent tout à coup, après. Oui, mademoiselle »¹⁰⁸, répond l'homme. C'est rencontrer aussi sa relativité : « Les cheveux gris ne prouvent rien. Les années non plus ne prouvent rien. Il y a bien des hommes qui à 60 ou 70 ans deviennent père ou partent en guerre, non ? Peut-on les appeler vieux ? Non. La mort seule prouve qu'on est vieux »¹⁰⁹, déclare George dans *Le Marionnettiste*. C'est trouver une forme de liberté : « Tout se tait, le passé, l'avenir ! Seul compte le présent que j'entends dans la nuit, j'entends

¹⁰⁶ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 732.

¹⁰⁷ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 61.

« Gegenwart... was heißt das eigentlich ? (...) Ist das Wort, das eben verklang, nicht schon Erinnerung ? Der Ton, mit dem eine Melodie begann, nicht Erinnerung, ehe das Lied geendet ? », Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 241.

¹⁰⁸ Marguerite Duras, *Le Square*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 128.

¹⁰⁹ Arthur Schnitzler, *Le Marionnettiste*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 12.

„Grau sind beweist nichts. Auch die Jahre beweisen nichts. Gibt es nicht Menschen, die noch mit sechzig oder siebzig Jahren Väter werden - oder Feldzüge mitmachen ? Kann man solche Leute alt nennen ? Nein. Nur eines beweist, daß man alt ist - der Tod.“, Arthur Schnitzler, *Der Puppenspieler*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 412.

son bruissement. Heure sublime, unique, arrachée au temps, tu es mienne »¹¹⁰, s'exalte Hélène dans *Le Jeune Médard*. C'est découvrir la troublante ressemblance du présent et du passé : « Je croyais cela oublié mais, maintenant qu'elle est morte, tout est à nouveau exposé en pleine lumière, vibrant à en faire peur... »¹¹¹, dit Wegrat en se rappelant de sa femme défunte dans *Le Chemin solitaire*. C'est perdre ses repères dans l'ordre du temps, c'est perdre même le sens de l'irréversibilité du temps : « Je ne comprends pas ce qui se passe (*Un temps*) La fin et le commencement mêlés »¹¹², dit Michel Nollet dans *La Musica*. Enfin, c'est découvrir son évanescence : « L'avenir n'est qu'un paysage vu dans l'eau, et le passé vaut moins qu'une faine et le présent n'est rien du tout - »¹¹³, dit le Premier Capitaine à la mort de Tête d'Or. Par ces exemples, on voit que le temps réel se déconstruit, et que les personnages peuvent le recomposer par leur perception. Ils semblent prendre conscience d'une certaine inconsistance du temps : le temps, c'est ce qu'on y met et ce qu'on en fait. Subissent-ils, ou se servent-ils de ce constat ? Jusqu'où vont-ils dans leur recomposition du temps ? Dans *Le Père humilié*, Orso déclare : « Je ne veux plus qu'une réunion telle / Que ce ne soit plus le temps qui la fasse cesser, mais elle qui soit capable au contraire de faire cesser le temps »¹¹⁴. Faire cesser le temps est-il le but ultime ? Est-ce possible au théâtre ?

L'articulation du terme de « temps » à celui de « métamorphoses » permet donc de faire apparaître une ligne commune nette entre nos trois auteurs : dans le couple temps réel / temps imaginaire, le second tend à recomposer le premier. Le temps réel existe, il passe et se mesure, et se lit dans les métamorphoses qu'il fait vivre aux personnages : c'est un premier rapport entre les deux termes. Mais les dramaturges manipulent, les personnages pensent et ressentent : à travers ces opérations, le temps quitte sa linéarité pour aller vers d'autres formes. C'est un

¹¹⁰ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 160.

« Vergangenes und Künftiges schweigt ! Nur die Stunde klingt und rauscht durch die Nacht. Heilige Stunde, losgelöste, einsame in der Zeit, du bist mein », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 214.

¹¹¹ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 53.

« Alles war doch schon so gut wie vergessen, und nun, seit sie tot ist, schimmert es wieder so lebendig, daß man erschrecken könnte... », Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 232.

¹¹² Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 170.

¹¹³ Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 286.

¹¹⁴ Paul Claudel, *Le Père humilié*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 562.

deuxième rapport, inattendu, entre temps et métamorphose : le temps, passé par le prisme de la psyché, se métamorphose - jusqu'à disparaître : Orso, dans *Le Père humilié*, parle de « faire cesser le temps ». Cette opération de recréation du temps semble ne pas avoir de limite, et c'est ce qui nous pousse à interroger ces œuvres plus avant. Elles ouvrent finalement une question qui, dans le fil de ce que suggérait Anne Ubersfeld, est de nature philosophique car elle porte sur la liberté de l'homme par rapport au temps : quel désir sous-tend la métamorphose du temps à l'œuvre dans le théâtre d'Arthur Schnitzler, Paul Claudel et Marguerite Duras ?

Cette transformation nous semble souterrainement portée par une quête commune à nos trois auteurs, qui est celle d'un temps échappant à la représentation linéaire conventionnelle. De là, nous pouvons énoncer l'idée suivante : le traitement du temps, dans les pièces d'Arthur Schnitzler, Paul Claudel et Marguerite Duras, est sous-tendu par le désir d'échapper à l'irréversibilité de son écoulement.

C'est cette opération de saisie et de transformation du temps qu'il nous paraît important de faire apparaître ; aussi les grandes lignes du plan adopté cherchent-elles à mettre en évidence la dynamique et le sens de ce mouvement, sans séparer l'étude des personnages de celle de la dramaturgie et de l'écriture. Nous partirons donc de la représentation la plus conventionnelle du temps pour aller vers celles qui semblent le fruit d'une « ré-invention » de la part des auteurs. Nous allons pour cela procéder en sept étapes.

Une première partie s'attachera à l'écoulement linéaire du temps. Il peut se percevoir à deux niveaux : celui de la temporalité réelle de la représentation à venir, et celui de la temporalité fictive de l'histoire racontée. Quels en sont les signes ? La question de la matérialisation du temps ouvre déjà tout un champ de recherche, car comme le dit Anne Ubersfeld, au théâtre « le temps est ce qui *ne se voit pas*, mais se dit seulement, ce dont il faudra, pour en rendre compte, perpétuellement inventer les signes visuels »¹¹⁵. Visuels, ou auditifs, ajouterons-nous. Ce n'est effectivement pas du temps pur que le théâtre nous montre, c'est du temps transformé en son, en lumière ou en parole. Dans les œuvres de Schnitzler, Claudel et Duras, quels sont les signes du temps ? Se dit-il, s'entend-il, se voit-il ?

¹¹⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris : Belin, 1998, p. 160.

Une deuxième partie s'attachera à l'expérience du temps. « On retrouve rarement les êtres et les choses comme on les avait laissés »¹¹⁶, dit Julian Fichtner dans *Le Chemin solitaire*. Les personnages ont conscience du temps qui passe et de ses corollaires naturels, c'est-à-dire le souvenir, le changement, le vieillissement, la mort. Acceptent-ils, ou résistent-ils à l'écoulement du temps ?

Dans la troisième partie, nous nous demanderons quelle marge de liberté la subjectivité humaine peut avoir par rapport au temps. Claudel parle, dans *Le Soulier de Satin*, de « l'accordéon du temps » : on se demandera comment les dramaturges se saisissent de leur liberté de créateurs et si les personnages, créateurs à leur tour, peuvent jouer du temps pour le modeler à leur guise. Comment, par la conscience de l'élasticité et de la relativité du temps, dramaturges et personnages parviennent-ils à échapper à son écoulement ?

Nous commencerons alors à percevoir d'autres formes de temps. Dans *La Musica*, Michel Nolllet évoque « La fin et le commencement mêlés »¹¹⁷ : lorsque le présent est envahi par le passé, ou que le temps se met en boucle, se redit ou se répète, la représentation linéaire n'est plus du tout opérante. Se dessine ainsi un temps répété, qui sera l'objet de notre quatrième partie.

La cinquième partie se consacrera à la mise au jour d'un temps éternisé. Dans *Le Père humilié*, Orso rêve d'une réunion qui soit capable « de faire cesser le temps »¹¹⁸ : on se demandera comment se manifeste l'éternité dans l'œuvre de nos trois auteurs, et si elle peut investir la dramaturgie. L'idée préconçue que l'on se fait de l'éternité comme durée immobile s'accommode mal, en effet, du caractère forcément progressif de l'œuvre théâtrale. Comment se résout ce paradoxe ?

Dans notre sixième partie, nous explorerons le temps recommencé. Dans *L'Annonce faite à Marie*, Violaine ressuscite la petite fille de Mara. Dans *Eden Cinéma* et dans *India Song*, des personnages morts sont rendus à la vie le temps de la pièce. Ce « temps recommencé » trouve-t-il d'autres formes, d'autres manifestations ? La présence tangible de la respiration, qui est le geste premier, le geste du commencement, participe-t-elle de ce désir ?

¹¹⁶ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 24.

¹¹⁷ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 170.

¹¹⁸ Paul Claudel, *Le Père humilié*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 562.

Après avoir exploré toutes ces métamorphoses du temps à l'œuvre dans le tissu des pièces, par l'intermédiaire des personnages, de la dramaturgie et de l'écriture, la septième partie rappellera un aspect essentiel : la représentation théâtrale est, en elle-même, une expérience du temps. Nous verrons que, dans leurs œuvres mêmes, les trois auteurs intègrent cet aspect : à travers sa mise en abyme, ils montrent que le théâtre est un recommencement pour l'acteur comme pour le spectateur. Est-ce par là que s'accomplit finalement l'affranchissement vis-à-vis de l'écoulement irréversible du temps ? Ce recommencement ne rejoint-il pas la « création continue » dont parle Bergson - et qui est, selon lui, l'essence même du temps ?

I - ÉCOULEMENT DU TEMPS

Qu'est-ce que le temps ? S'il est difficile d'en donner une définition simple, il est plus facile de caractériser ses qualités. Dans une didascalie d'*Eden cinéma*, Duras écrit : « *Le caporal sort et revient avec un arrosoir rempli d'eau. Musique pendant ce temps qui passe* »¹¹⁹. Cette image très familière d'un temps « qui passe » est celle qui surgit spontanément et comme naturellement dès qu'il s'agit du temps. Il ne s'agit pas ici de se demander si cette image est juste ou fausse. Elle fait partie de l'imaginaire collectif ; par cette image, nous entendons que le temps est porteur de changement, qu'il y a entre un temps t et un temps t+1 une différence irréductible, qu'illustre bien la didascalie de Duras : au temps t, le caporal sort sans arrosoir ; au temps t+1, il revient avec un arrosoir. Ce temps « qui passe » génère d'autres métaphores : on parle communément de « l'écoulement du temps », comme s'il était un flux, un cours d'eau, un fleuve : « S'agissant du temps, c'est la métaphore du fleuve qui vient inmanquablement à l'esprit »¹²⁰, écrit Étienne Klein. En fait, ce n'est pas le temps qui s'écoule, mais plutôt les choses qui s'écoulent dans le temps. Mais l'écoulement est une métaphore commode pour signifier que la vie va dans un seul sens, et que le présent sera bientôt du passé. Par l'image de l'« écoulement », on entend la mobilité substantielle de tout ce qui est vivant : l'écoulement s'oppose à la stagnation. C'est encore la même idée que l'on retrouve dans la métaphore du « cours du temps ». Toutes ces métaphores drainent naturellement une vision linéaire du temps.

Comment l'écoulement du temps se manifeste-t-il dans les œuvres dramatiques d'Arthur Schnitzler, Paul Claudel et Marguerite Duras ? Il faut le repérer à différents niveaux.

D'abord, dans le texte théâtral en tant qu'il anticipe sur son « devenir scénique », pour reprendre la terminologie de Jean-Pierre Sarrazac¹²¹. L'auteur qui écrit une pièce la projette plus ou moins sur une scène, et cela est déterminant pour la

¹¹⁹ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 37.

¹²⁰ Étienne Klein, *Le Facteur temps ne sonne jamais deux fois*, Paris : Flammarion, 2007, pp. 18-19.

¹²¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : Circé, 2005, p. 63.

forme du texte. Car une représentation théâtrale est un phénomène vivant, elle participe du vivant. En tant que telle, elle n'échappe pas à « l'écoulement du temps » : elle a un début, un milieu, une fin. Entre le moment où les spectateurs entreront dans la salle et celui où ils en sortiront, du temps aura passé. Nous verrons en premier lieu comment Schnitzler, Claudel et Duras prennent en compte cet écoulement du temps réel de la représentation théâtrale.

Il faut ensuite repérer l'écoulement du temps à un autre niveau : celui de la temporalité fictive des œuvres. Il s'agit de voir si celles-ci font référence à ce « temps qui passe ». L'étude des éléments non verbaux et para-verbaux nous permettra de vérifier que l'histoire racontée s'inscrit bien dans une représentation linéaire du temps.

Enfin, il faut se demander si les personnages se situent eux aussi dans un temps qui s'écoule : par l'étude des dialogues, nous nous demanderons si leur vision du temps correspond à cette métaphore de l'écoulement, autrement dit si elle est linéaire, si elle discrimine le passé, le présent et l'avenir.

1) La linéarité de la représentation

Schnitzler, Claudel et Duras prennent en compte le temps réel, forcément linéaire, de la représentation à venir. Cette attention se lit dans le fait que ces auteurs pensent le texte comme devant être joué : le public et sa temporalité existent dans l'écriture. Les changements de décors et les déplacements des personnages sont notifiés dans les didascalies. Tout cela contribue à placer la représentation dans un temps qui s'écoule.

a. la présence du public

Le fait que les auteurs anticipent sur le « devenir scénique » de leur œuvre se manifeste d'abord dans la prise en compte du public, particulièrement chez Duras et Claudel.

Il est fréquent que Duras fasse allusion au public. Dans *Agatha*, qui raconte la séparation douloureuse d'un frère et d'une sœur, elle écrit par exemple à propos du frère : « *Il se brise, là, devant nous, il devient mourant* »¹²². Le texte semble suivre le fil de la représentation que l'auteur projette en imagination dans son esprit ; projection dans laquelle le public existe, comme en témoigne l'expression « devant nous ». Dans *La Musica deuxième*, certaines répliques sont même adressées au public : « ELLE, dit au public ; LUI, dit au public »¹²³, lit-on par exemple. Ces adresses ancrent le texte dans un contexte de représentation. Or, la prise en compte du public s'accompagne d'une intégration de sa temporalité. Ainsi, la didascalie initiale d'*Eden Cinéma* précise : « *La mère s'assied sur un siège bas et les autres se groupent autour d'elle. Tous s'immobilisent et restent ainsi, immobiles, devant le public – cela pendant trente secondes peut-être pendant que joue la musique* »¹²⁴. La temporalité réelle de la représentation existe complètement dans l'esprit de la dramaturge, puisqu'elle va jusqu'à quantifier la durée de l'attente : trente secondes. La musique intervient ici comme pour souligner l'écoulement du temps, pour le faire ressentir au spectateur presque physiquement : la didascalie mentionne « devant le

¹²² Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 17.

¹²³ Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, Paris : Gallimard, 1985, p. 81.

¹²⁴ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, pp. 11-12.

public ». Dans *India Song*, cela est encore plus net : dès les toutes premières lignes, Duras signale l'attention particulière qu'elle donne au temps réel du spectacle :

Au piano, ralenti, un air d'entre les deux guerres, nommé *India Song*.
Il est joué tout entier et occupe ainsi le temps – toujours long – qu'il faut au spectateur, au lecteur, pour sortir de l'endroit commun où il se trouve quand commence le spectacle, la lecture.
Encore *India Song*.
Encore.
Voilà, *India Song* se termine ¹²⁵.

Ici, on peut véritablement parler d'inscription de la temporalité de la représentation dans l'écriture : la didascalie mentionne le « temps du spectateur ». Les phrases cherchent à épouser l'étirement du temps, elles le donnent à entendre : « Encore », « Encore », « Voilà... ». C'est comme si la phrase elle-même écoutait la musique.

De même, l'écriture de Claudel intègre la présence du public. On le voit dans la didascalie initiale du *Soulier de Satin* : « les machinistes feront les quelques aménagements nécessaires sous les yeux mêmes du public »¹²⁶. Il arrive aussi qu'un personnage s'adresse directement au public, comme l'Annoncier au début : « Fixons, je vous prie, mes frères, les yeux sur ce point de l'Océan Atlantique »¹²⁷. Puis l'Irrépressible : « C'est vexant, ce qui m'arrive. C'est pour cela que je n'ai pas pu être peintre. Mes personnages commençaient à exister tout à coup avant que je leur aie fendu l'œil. Regardez ! (*Il dessine avec un bout de craie sur le dos du Régisseur*) »¹²⁸. Dans ces deux exemples, le public devient un partenaire de jeu pour le personnage.

Là encore, à travers la prise en compte du public, le texte fait aussi exister sa temporalité - c'est-à-dire, finalement, le temps réel de la représentation : « Allons, manants, le public s'impatiente ! plus vite, je vous prie ! » dit l'Irrépressible, puis : « On se défie de mon ardeur, je mène les choses trop vite, en deux foulées nous serions au but et le public serait trop content ! »¹²⁹. Le dramaturge a ici une pleine conscience du temps réel que prend la représentation, qui est, dans le cas du *Soulier*

¹²⁵ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, p. 13.

¹²⁶ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 663.

¹²⁷ *ibidem*, p. 666.

¹²⁸ *ibidem*, p. 731.

¹²⁹ *ibidem*.

de *Satin*, particulièrement long ; mais ce temps réel s'intègre au jeu, puisque l'Irrépressible y fait directement référence de façon provocante.

b. les changements de décor

Les changements de décor nécessitent également une prise en compte du temps réel, dans la mesure où ils supposent une intervention technique qui ne peut se faire instantanément.

Dans *Le Soulier de Satin*, « action espagnole en quatre journées », chaque journée présente un décor différent. La prise en compte du temps réel de la représentation fait partie du projet de Claudel puisqu'il intègre les mouvements de scène au spectacle, dans un désir d'exhiber cette machinerie du théâtre : « *Les machinistes feront les quelques aménagements nécessaires sous les yeux mêmes du public pendant que l'action suit son cours* »¹³⁰. La succession des décors sur le plateau devient donc ici une partie du jeu : au début de la scène II de la deuxième journée, on lit par exemple : « *Pendant qu'on trimbale le matériel de la scène précédente, apparaît, parmi les machinistes, l'Irrépressible qui les dirige et les bouscule à la manière d'un clown de cirque* »¹³¹. Le dramaturge anticipe tous les aspects du devenir scénique de sa pièce : il a conscience du fait qu'un changement de décor nécessite du temps, un temps réel, irréductible. Cela apparaît bien dans la phrase : « *pendant qu'on trimbale le matériel de la scène précédente* ». Ce matériel ne peut disparaître d'un coup de baguette magique. Pour pallier à cette difficulté, Claudel invente de mêler cette temporalité réelle de la représentation, avec toutes les contraintes techniques qu'elle induit, à la temporalité fictive de sa pièce : l'intervention de l'Irrépressible parmi les machinistes est une façon de transformer ce temps qui pourrait être un « temps mort » en temps plein. Il fait ainsi de l'écoulement du temps réel de la représentation une matière de jeu.

¹³⁰ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 663.

¹³¹ *ibidem*, p. 730.

c. les déplacements des personnages

Les déplacements des personnages inscrivent aussi la représentation dans un temps qui s'écoule, car ils induisent forcément l'idée d'une progression : pour qu'un personnage se déplace, il faut une certaine durée.

Chez Schnitzler, où les personnages sont souvent très nombreux, il y a une attention particulière portée aux mouvements de scène qui permettent aux personnages d'entrer sur le plateau de façon fluide. Ainsi lit-on, au début d'une scène du *Chemin solitaire* : « *Les précédents plus le Dr Reumann qui était entré (...) Poignées de main qui n'interrompent pas la conversation* »¹³². Ici, le dramaturge anticipe sur la mise en scène à venir, car il a une vision du plateau en mouvement ; le rythme de la représentation est pensé de façon à ce qu'il n'y ait pas de « temps mort », et inscrit dans le texte théâtral.

Chez Duras également, on trouve dans la notification des déplacements une prise en compte du temps réel qu'ils nécessitent. Ainsi dans *Eden cinéma* : « *Le caporal sort et revient avec un arrosoir rempli d'eau. Musique pendant ce temps qui passe* »¹³³. L'écoulement du temps réel de la représentation est ici triplement souligné : le mouvement de sortie et d'entrée du personnage et l'arrivée d'un nouvel accessoire - l'arrosoir - impliquent déjà un passage du temps ; à cela se surajoute la musique, qui intervient « pendant ce temps qui passe », c'est-à-dire aussi pour le donner à entendre. La musique *est*, d'une certaine façon, ce temps qui passe.

Finalement, on constate que le temps réel de la représentation est totalement intégré au texte théâtral, mais de manière créative, non encombrante. Pour Claudel et Duras, la présence du public et de sa conscience du temps qui passe peut devenir un support de jeu. Claudel et Schnitzler prennent en compte la nécessaire succession des décors et des personnages sur scène mais en jouent soit en l'exhibant, comme Claudel dans *Le Soulier de Satin*, soit en l'intégrant le plus possible à l'histoire en cours, comme Schnitzler dans *Le Chemin solitaire*.

¹³² Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 45.

« Doktor Reumann ist aufgereten (...) Flüchtige Begrüßung, Händereichen, ohne daß das Gespräch unterbrochen wird », Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 224.

¹³³ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 37.

2) la linéarité du temps dramatique

Le temps réel de la représentation est immanquablement un temps qui s'écoule, et les auteurs en ont conscience. Au niveau de la temporalité fictive de l'histoire racontée (ce que l'on peut appeler le temps dramatique), de nombreux éléments construisent également une représentation linéaire du temps et donnent la sensation de son écoulement. Cette linéarité peut s'inscrire dans des éléments du langage non verbal et du langage para-verbal.

a. les éléments non verbaux

Au théâtre, les dialogues ne sont pas le seul langage. Le dramaturge peut aussi utiliser un langage non verbal qui fonctionne comme un signe que le spectateur décode facilement : les lumières, les décors, les costumes, les accessoires et la gestuelle. En les intégrant à son texte, l'auteur peut mettre ses personnages en relation avec un temps qui leur est extérieur, un temps qui s'écoule et dont ils perçoivent ou subissent les effets. Chez Schnitzler, Claudel et Duras, les personnages vivent au milieu de signes de l'écoulement du temps. Ceux-ci sont principalement de trois ordres : la lumière, les décors, les accessoires.

a.1. la lumière

La lumière est souvent mise à profit chez Duras et Claudel comme un marqueur de l'écoulement du temps. Elle permet en effet de souligner le passage des heures – donc un écoulement du temps sur une petite échelle de durée. Par exemple, dans *La Musica*, la lumière va évoluer au cours du spectacle. Dans la didascalie initiale, l'auteur précise : « *Le reste de la scène devrait être gagné par l'ombre à mesure que progressent les propos* »¹³⁴. On comprend alors que l'histoire se déroule au crépuscule. Celui-ci interviendra comme dans la réalité, c'est-à-dire progressivement : l'expression « à mesure que progressent les propos » dit bien cette idée d'écoulement. Dans *La Musica deuxième*, l'évolution de la lumière permet de

¹³⁴ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 141.

suggérer que l'action se déroule durant une nuit entière : « *Aux fenêtres, le jour vient* »¹³⁵ précise la didascalie à la fin de la pièce. Dans *Suzanna Andler*, qui se passe dans une villa du bord de mer, l'action va être scandée par l'évolution de la lumière extérieure, d'abord « éclatante »¹³⁶ qui va s'assombrir peu à peu. Ainsi au début de l'acte III, la didascalie précise : « *Maintenant le temps est couvert, avec des éclaircies (quatre ou cinq en tout), remarquées par Suzanna aussitôt qu'elles se produisent. Comme si Suzanna épiait le temps* »¹³⁷. On remarque que le personnage est mis en relation avec une atmosphère extérieure en évolution, à laquelle elle n'est pas indifférente puisqu'elle « l'épie ». On a alors l'impression que ce « temps » - ici à entendre dans sa polysémie : le temps météorologique et le temps qui passe – exerce sur Suzanna une forme de pression.

Chez Claudel, on a une description plus précise encore de l'évolution de la lumière, par exemple dans *L'Otage* : dans la scène I de l'acte I, où se rencontrent Sygne et Georges de Coûfontaine, le décor est plongé dans la pénombre : « Tout cela au lever du rideau n'est pas visible. Il fait nuit : les volets extérieurs sont fermés »¹³⁸. Le passage du temps au cours de l'acte est signifié par l'arrivée du jour : au début de la scène II, « Un serviteur a ouvert les volets et la pièce tout entière apparaît. Le petit jour »¹³⁹. L'acte II démarre par l'arrivée de la lumière : « L'après-midi du même jour. Le soleil entre gaiement dans la pièce »¹⁴⁰ : ainsi on comprend qu'il s'agit de la même journée grâce à la permanence du décor, tout en percevant le passage du temps grâce à l'évolution de la lumière. Le passage du temps au cours des deux scènes de l'acte va être marqué par la didascalie finale : « *les rayons rouges du soleil couchant entrent par les fenêtres* »¹⁴¹, qui montre que la fin de la scène II correspond à l'arrivée du soir. Ainsi, entre le début de la pièce et la fin de l'acte II, il s'est déroulé un jour entier, au cours duquel le destin du personnage s'est scellé : Sygne a accepté d'épouser le Baron Turelure. On retrouvera la même utilisation de la lumière à l'acte III, qui se déroule aussi en une journée entière : au début de la scène IV, qui

¹³⁵ Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, Paris : Gallimard, 1985, p. 88.

¹³⁶ Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1968, p. 11.

¹³⁷ *ibidem*, p. 51.

¹³⁸ Paul Claudel, *L'Otage*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 220.

¹³⁹ *ibidem*, p. 237.

¹⁴⁰ *ibidem*, p. 251.

¹⁴¹ *ibidem*, p. 276. N.B. : l'alternance typographique correspond à celle de l'édition.

correspond à la mort de Sygne, la didascalie précise : « La même pièce au coucher du soleil. Il fait presque nuit »¹⁴². Dans *L'Annonce faite à Marie*, la première scène de l'acte III est sous tendue par la tombée progressive de la nuit : « Tombée du jour »¹⁴³ précise la didascalie initiale, puis « *La nuit est complètement venue* »¹⁴⁴.

Chez Schnitzler, l'utilisation de la lumière est plus rare, mais on trouve cependant des occurrences, comme dans *Heures vives*, une pièce en un acte qui confronte le compagnon et le fils d'une femme qui vient de mourir : « *Il fait de plus en plus sombre. On allume les réverbères de l'autre côté de la grille* »¹⁴⁵. Cette utilisation de la lumière permet de souligner la progression du dialogue et de lui donner une durée : la tombée de la nuit.

a.2. les décors

Une autre marque de l'écoulement du temps est le changement de décor – à condition bien sûr de retrouver les mêmes personnages d'un décor à l'autre. Il permet d'inscrire les personnages dans une linéarité d'une plus grande échelle : si les décors présentent des espaces géographiquement très différents, ils peuvent suggérer un écoulement de temps mesurable en jours, en mois ou en années. Ces changements de décor sont présents chez Claudel, par exemple dans *L'Otage*, où les décors changent alors que le personnage principal, Sygne de Coûfontaine, reste le même : on la voit d'abord dans la bibliothèque de « l'Abbaye des moines cisterciens de Coûfontaine »¹⁴⁶ qui servira de décor aux actes I et II, puis dans « le château de Pantin près de Paris »¹⁴⁷, où se déroule tout l'acte III. Dans *L'Annonce faite à Marie*, les deux premiers actes se déroulent dans la salle principale de la demeure familiale d'Anne Vercors : « Le décor est le même pour les deux premiers actes et le

¹⁴² Paul Claudel, *L'Otage*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 293.

¹⁴³ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 182.

¹⁴⁴ *ibidem*, p. 186.

¹⁴⁵ Arthur Schnitzler, *Heures vives*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1990, p. 15.

« *Es wird immer dunkler. Auf der Straße jenseits des Gitters werden Laternen angezündet* », Arthur Schnitzler, *Lebendige Stunden*, in *Reigen - Die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 333.

¹⁴⁶ Paul Claudel, *L'Otage*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 220.

¹⁴⁷ *ibidem*, p. 276.

prologue : il est emprunté au hall d'un manoir anglais datant de 1240 »¹⁴⁸. On y voit se sceller le destin de Violaine, fille d'Anne et sœur de Mara. Le début du troisième acte s'ouvre sur une forêt : « Le pays de Chevoche. La veille de Noël. Des paysans, hommes, femmes et enfants, sont au travail dans la forêt »¹⁴⁹. Le décor cherche à être explicite sur la saison : « Neige par terre et ciel de neige »¹⁵⁰, précise la didascalie. Peu de temps après entreront Mara, puis Violaine, les deux sœurs que nous avons vues d'abord chez elles dans les deux premiers actes. On comprend alors que du temps a passé. Le costume de Mara va aussi servir de signe de cet écoulement, car une didascalie précise qu'elle est en noir, signe de deuil : « *Entre Mara en noir, portant une espèce de paquet sous le manteau* »¹⁵¹. À l'acte IV, on retrouve le décor du début, avec les mêmes personnages – sauf la mère, morte entre-temps : là encore, du temps s'est écoulé.

Chez Schnitzler également, le changement de décor peut fonctionner comme un signe d'écoulement. Par exemple, dans *Comédie des séductions*, on passe d'un bal masqué dans un parc, à l'acte I, à divers intérieurs dans l'acte II (chez Aurélie, chez Judith, chez Séraphine), puis à un décor de côté danoise dans l'acte III – alors que les deux premiers actes suggèrent des atmosphères très autrichiennes. On note que Schnitzler a souligné la différence des espaces : dans la didascalie initiale de la scène 1 de l'acte II, il précise : « *Petit salon dans l'hôtel particulier des Merkenstein, à Vienne, Salesianergasse. La porte du balcon est ouverte. Vue sur le sommet des arbres* »¹⁵². Alors qu'à l'acte III, on lit : « *Dans un parc, sur la côte danoise. La mer n'est pas visible. Le parc a un aspect modérément tropical, signalé par toutes sortes de palmiers* »¹⁵³. On suit cependant les mêmes personnages : Aurélie, Séraphine, Judith, ainsi que Fenz et Max, se trouvent dans les trois actes. De

¹⁴⁸ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 133.

¹⁴⁹ *ibidem*, p. 182.

¹⁵⁰ *ibidem*, p. 186.

¹⁵¹ *ibidem*.

¹⁵² Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 56. « *Kleiner Salon in dem kleinen Merkensteinschen Palais in der Salesianergasse. Die Balkontüre steht offen* », Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 435.

¹⁵³ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 101. « *Eine parkartige Anlage am dänischen Strand. Das Meer ist sichtbar. Der Park hat einen gemäßigt tropischen Charakter, der durch Palmengewächse angedeutet ist* », Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 480.

même dans *L'Appel de la vie*, on suit le même personnage, Marie, dans des décors différents : les actes I et II se passent dans des appartements (celui de Marie et son père dans l'acte I et celui de Max dans l'acte II) alors que l'acte III se déroule dans une maison à la campagne : on voit la prairie alentour et « *de temps à autre, on aperçoit des enfants qui courent dans la prairie ou jouent un instant à l'orée du bois* »¹⁵⁴. Enfin dans *Terre étrangère*, l'acte III tranche avec les quatre autres : alors que les actes I, II, IV et V se situent dans la maison des Hofreiter, l'acte III se situe dans le hall de l'hôtel Völser Weiher, où les personnages se rendent pour entreprendre l'ascension du « pic Aigner » ; on comprend grâce au décor que la montagne est proche : « *Au fond, le hall se prolonge par une véranda avec de grandes baies vitrées. Vue sur forêts, montagnes, rochers* »¹⁵⁵ ; les costumes complètent cette information : « *Deux hommes en tenue de montagne entrent et se dirigent tout droit vers la salle à manger* »¹⁵⁶. Dans ces trois pièces, l'un des actes se distingue des autres par sa situation géographique. L'espace y est en contact avec la nature : la côte – c'est-à-dire la mer -, la prairie – c'est-à-dire la campagne -, et la montagne. Cela suggère un déplacement des personnages, donc un écoulement du temps.

Cependant, certaines pièces de Schnitzler ne comportent qu'un seul décor. Toute l'action d'*Au Perroquet vert*, pièce en un acte, se passe dans l'auberge du même nom. *Liebelei*, pièce en trois actes, se passe exclusivement dans l'appartement de Christine et son père. De même *Interlude*, en trois actes, se passe intégralement chez les deux protagonistes principaux : Cécile et Amédée.

Cette permanence du décor est aussi une caractéristique des pièces de Duras. Seul *Eden Cinéma* se distingue, car la pièce fera se succéder le bungalow où

¹⁵⁴ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, p. 54.

« *Zuweilen laufen Kinder über die Wiese, spielen wohl auch eine Weile am Waldesrand* », Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 326.

¹⁵⁵ Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 117. « *Hintergrund großer, weiter Erker mit hohen Glasfenstern. Blick auf Wald -, Berg - und Felsenlandschaft* », Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 307.

¹⁵⁶ Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 117. « *Zwei Herren im Gebirgsanzug kommen von draußen, gehn gleich nach hinten dem Speisesaal zu* », Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 308.

vivent la mère, Suzanne et Joseph et la cantine de Réam où Suzanne rencontre M. Jo. Mais dans *Le Square*, par exemple, les trois tableaux se déroulent dans le lieu désigné par le titre ; les deux versions de *La Musica* ne présentent qu'un seul décor : le hall d'un hôtel ; celui d'*Agatha* est « *un salon dans une maison inhabitée* »¹⁵⁷ ; celui de *Savannah Bay*, « *une espèce de cosy-corner à gauche, un peu escamoté, et au milieu de la scène une table et trois chaises* »¹⁵⁸ ; toute l'action de *Suzanna Andler* se passe dans la même villa du bord de mer ; quant au *Théâtre de l'Amante anglaise*, sa représentation « *doit être sans décor aucun* »¹⁵⁹, précise la didascalie. Cette absence d'évolution du décor est suffisamment récurrente pour laisser entendre qu'il y a chez Marguerite Duras une volonté d'évacuer l'écoulement du temps de cet aspect du langage théâtral.

a. 3. les accessoires

D'autres éléments vont pourtant nous renvoyer à cet écoulement : les accessoires. On en trouve de très banals, comme les montres dans *Suzanna Andler* : celle-ci demande l'heure à plusieurs reprises à ses interlocuteurs successifs, Rivière et Michel, qui, tour à tour, « regarde [leur] montre »¹⁶⁰. D'autres revêtent une fonction plus symbolique, comme un ouvrage de couture dans *Le Square*, qui inscrit d'emblée le personnage de la jeune fille dans un certain rapport au temps en induisant la patience : « *Elle : une jeune fille de vingt ans que rien ne signale à l'attention. Peut-être a-t-elle à la main un ouvrage de couture qu'elle peut garder pendant toute la pièce* »¹⁶¹. Cet objet se retrouve d'ailleurs chez Schnitzler, dans *Liebelei*, où on voit le personnage de Christine coudre au début de l'acte III : « *Christine, seule, assise à la fenêtre ; -elle coud, puis repose son ouvrage* »¹⁶². Dans ces deux exemples, ce motif de la couture peut fonctionner comme un signe de

¹⁵⁷ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 7.

¹⁵⁸ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 9.

¹⁵⁹ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris : Gallimard, 1991, p. 14.

¹⁶⁰ Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1968, p. 13 et p. 26.

¹⁶¹ Marguerite Duras, *Le Square*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 51.

¹⁶² Arthur Schnitzler, *Liebelei*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1989, p. 51.

« CHRISTINE allein. Sie sitzt am Fenster ; - näht ; legt die Arbeit wieder hin“, Arthur Schnitzler, *Liebelei*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 47.

l'attente du personnage : il évoque l'image de Pénélope tissant en attendant le retour d'Ulysse.

Ainsi, lumières, décors et accessoires fonctionnent comme des marqueurs de l'écoulement du temps dans les pièces de nos trois auteurs ; si Claudel utilise prioritairement les changements de décor, Schnitzler et Duras, plus facilement attirés par des décors uniques, privilégient les autres éléments. Tous trois vont surtout mettre à profit le langage para-verbal pour suggérer cette présence d'un temps extérieur aux personnages.

b. les éléments para-verbaux

Le langage para-verbal relève de tout ce qui touche le verbal, sans l'être : les intonations de la voix, les gestes vocaux (rires, cris, pleurs, gémissements, soupirs), le décor sonore (bruitage et musique). Ces éléments fonctionnent comme des signes pour le spectateur ; la première catégorie (les intonations) touche son affectivité et le renseigne sur l'état des personnages ; la deuxième (les gestes vocaux) a généralement la même fonction ; la troisième (le décor sonore) donne un cadre spatio-temporel à l'action, et contribue aussi à créer une atmosphère. Par leur utilisation de certains gestes vocaux mais surtout du décor sonore, Schnitzler, Claudel et Duras signalent que leurs personnages se situent dans un temps fictif qui s'écoule, comme le temps réel.

On a vu que chez Duras, les espaces restaient souvent identiques à eux-mêmes. Cependant, le texte propose une scansion du temps par l'intervention d'un environnement sonore à forte valeur signifiante, comme l'horloge dans *La Musica* : « Une horloge sonne dix heures comme dans les vieux mélos »¹⁶³, précise la didascalie. Notons que ce bruit est ici souligné par un autre élément, non verbal, qui est l'extinction d'une lumière de l'hôtel. Cette sonnerie de l'horloge reviendra comme un leitmotiv au cours de la pièce : elle sonne « minuit »¹⁶⁴, puis « deux

¹⁶³ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 145.

¹⁶⁴ *ibidem*, p. 156.

heures »¹⁶⁵, à chaque fois « comme dans les vieux mélос ». On est donc dans un temps structuré et logique, qui répond à une représentation linéaire, conventionnelle. D'autres objets peuvent intervenir comme des marqueurs de temps dans *La Musica*, comme la télévision, où « on entend la fin des actualités »¹⁶⁶, ce qui correspond à une certaine heure de la soirée. Dans *La Musica deuxième*, réécriture de *La Musica* vingt ans après, Duras supprimera toutes ces interventions sonores, privilégiant la seule lumière qui, à la fin, marquera l'arrivée du jour.

Dans *Le Square*, Duras fait intervenir la voix de l'enfant comme un marqueur de temps : en effet, cette voix off présente dès le début (« *Cris d'enfant de temps à autre* »¹⁶⁷) se fera de plus en plus pressante et présente au fur et à mesure de l'approche de la fin, dans l'acte III : « *L'enfant réclame du fond du square* »¹⁶⁸, puis « *L'enfant se met à geindre* »¹⁶⁹ et enfin « *L'enfant se met à geindre de nouveau* »¹⁷⁰. Cette voix plaintive relève du gémissement : comme telle, on peut l'inclure dans les éléments para-verbaux.

Dans *India Song*, la dramaturge mentionne l'alternance de bruits et de silence :

Le bruit de Calcutta cesse.
Attente.
Attente encore. Il fait presque noir.
Tout à coup, l'attente cède :
*Le bruit de la pluie.*¹⁷¹

La succession des bruits permet ici de suggérer le passage du temps : le bruit de Calcutta cesse, comme pour signaler l'arrivée du soir - ce que corrobore l'évolution de la lumière. L'irruption de la pluie marque une nouvelle étape de la scène. L'obscurité prend alors un autre sens : a posteriori, on pourrait l'interpréter comme le signe des prémices d'un orage. Ici, la dramaturge fait intervenir conjointement deux éléments signifiants : le bruit et la lumière.

¹⁶⁵ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 161.

¹⁶⁶ *ibidem*, p. 145.

¹⁶⁷ Marguerite Duras, *Le Square*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 53.

¹⁶⁸ *ibidem*, p. 128.

¹⁶⁹ *ibidem*, p. 134.

¹⁷⁰ *ibidem*, p. 135.

¹⁷¹ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, p. 21. N.B. : l'alternance typographique correspond à celle de l'édition.

Chez Claudel également, l'environnement sonore peut jouer un rôle important. Dans *L'Otage*, on a vu que le passage de la nuit au jour est signifié par un élément non verbal : l'évolution de la lumière. Dans l'acte I, celle-ci est accompagnée de bruits de tempête pensés de façon à suggérer une progression dans le temps : « *Rafales de vent* »¹⁷² dans la première scène ; au début de la scène II, « Il fait grand vent et il pleut à verse / La pluie flaquée avec violence ruisselle sur les carreaux »¹⁷³, puis la tempête redouble de violence : « *Violent coup de vent qui ébranle la maison. Sifflements et beuglements. Une nappe d'eau ruisselle sur les quatre croisées* », puis « *Nouveau coup de vent* »¹⁷⁴. Mais dans l'acte II, « Le soleil entre gaiement dans la pièce »¹⁷⁵ et les bruits de tempête ne sont plus mentionnés. Cette alternance de bruit et de silence, corroborée par l'intervention de la lumière, donne la sensation du passage du temps. Dans l'acte III, différents sons ancrent l'action dans un temps linéaire : d'abord, les sons d'une cérémonie de baptême, faits de cloches et de violons : « *carillon de trois cloches sonnante le baptême* »¹⁷⁶ au début de l'acte, puis « *Violons qui se rapprochent du cortège baptismal* »¹⁷⁷ à la fin de la scène I, et enfin « *les deux violons qui éclatent tout à côté et se taisent soudain. Vagissement d'un nouveau-né* »¹⁷⁸ dans la scène II. C'est ici la succession des sons qui suggère l'idée d'une progression dans le temps, car chacun d'eux correspond à une étape du baptême. Parallèlement, d'autres bruits vont scander l'ensemble de l'acte : ceux qui proviennent de l'extérieur du château et qui correspondent à l'arrivée du roi. Ainsi, les « *coups de canon dans le lointain* » dans la scène I feront place dans la scène IV au « *bruit (...) d'une armée en marche et de troupes interminables qui passent. Bruit de chevaux ; roulement de l'artillerie et des fourgons. Puis tout à coup bruit de grelots et d'une voiture attelée de chevaux lancés à toute vitesse (...) Tapage* ». Puis ces bruits extérieurs font irruption à l'intérieur du château : « *On entend des portes qu'on ouvre violemment et toute la maison s'emplit d'une grande lumière. Soudain la porte à deux battants est comme arrachée du*

¹⁷² Paul Claudel, *L'Otage*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 221.

¹⁷³ *ibidem*, p. 237.

¹⁷⁴ *ibidem*, p. 241.

¹⁷⁵ *ibidem*, p. 251.

¹⁷⁶ *ibidem*, p. 276.

¹⁷⁷ *ibidem*, p. 280.

¹⁷⁸ *ibidem*, p. 281

dehors et l'on entend un grand cri : LE ROI ! »¹⁷⁹. Comme dans l'acte I avec les bruits de la tempête, le dramaturge pense la scène musicalement et de manière à créer une intensité dramatique qui va s'accroître.

Dans *L'Annonce faite à Marie*, l'environnement sonore est également très important et permet d'ancrer l'action dans un temps linéaire. Ainsi, le départ du père à la fin de l'acte I est marqué par le chant du coucou (qui est par excellence « l'oiseau du temps » puisqu'il est celui qui loge dans l'horloge). Ici, il chante midi : « *Il sort. Tous les assistants restent comme pétrifiés (...) On entend au loin le coucou qui dit : mi di ! mi di ! là bas ! là bas !* »¹⁸⁰. Dans l'acte III, où Mara retrouve sa sœur Violaine au milieu de la forêt, les cloches sonnent minuit : « *Cloches au loin presque imperceptibles* », puis « *cloches de nouveau, très claires* »¹⁸¹, et enfin « *Cloches au loin, moins distinctes* »¹⁸². Dans l'acte IV, qui correspond à la mort de Violaine, les bruits indiquent l'heure de la journée : « *Bruits de la ferme qui se réveille* ». La lumière va là encore souligner cette information : « *Il va ouvrir à deux battants la grande porte. Le jour pénètre à flots dans la salle* »¹⁸³.

Schnitzler fait un usage moins fréquent de ces éléments pour marquer l'écoulement du temps ; on trouve néanmoins quelques occurrences, comme dans *Les Derniers Masques* où un homme à l'agonie convoque à son chevet un ancien ami ; l'horloge, en sonnant, marque la fin de l'entretien : « *On entend l'horloge dans la salle* »¹⁸⁴, ce qui amène également l'entrée du médecin dans la chambre.

Ainsi, des éléments non verbaux, principalement sonores, peuvent ancrer l'histoire racontée dans une représentation linéaire du temps : par la valeur signifiante des sons ou par leur évolution, ils donnent la sensation d'un temps qui s'écoule. Ils permettent de faire exister la durée tout en scandant cette durée par un

¹⁷⁹ Paul Claudel, *L'Otage*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, pp. 298-299.

¹⁸⁰ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 163.

¹⁸¹ *ibidem*, p. 197.

¹⁸² *ibidem*, p. 198.

¹⁸³ *ibidem*, p. 210.

¹⁸⁴ Arthur Schnitzler, *Les Derniers Masques*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, p. 55.

« Man hört das Ticken der Uhr aus dem Nebensaal », Arthur Schnitzler, *Die letzten Masken*, in *Reigen - Die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 375.

certain rythme. La pièce reproduit donc, dans sa temporalité fictive, les principaux aspects de la temporalité réelle.

Mais c'est aussi et surtout par les dialogues que l'histoire racontée s'inscrit dans cette linéarité. Les personnages, dans leurs propos, font effectivement référence à un temps *qui passe*.

3) la mesure du temps : heures, jours, saisons, années

Dans les propos des personnages proprement dits, on trouve de nombreuses références au temps qui passe. Il s'agit d'éléments objectifs, extérieurs aux personnages, dont ceux-ci prennent acte : les heures, les jours, les saisons, les années. Ceux-ci contribuent à créer, dans la temporalité fictive de l'histoire racontée, une représentation linéaire du temps.

a. les heures

La référence à l'heure est assez fréquente chez Duras. Ainsi dans *Suzanna Andler*, par exemple, la préoccupation de l'heure est récurrente chez le personnage éponyme : « Vous avez l'heure ? - Rivière, *regarde sa montre* : Onze heures vingt-cinq » ; puis : « Quelle heure est-il ? - Michel, *regarde sa montre* : Quatre heures dix » ; ou encore : « Mais quelle heure est-il ? - Michel, *temps* : Six heures »¹⁸⁵. Ces différentes heures, qui suivent une progression chronologique, inscrivent la pièce dans un temps linéaire, qui s'écoule. Dans *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, le dialogue entre Claire Lannes, une meurtrière, et son interrogateur, qui cherche à savoir pourquoi elle a tué, est censé durer une heure puisqu'à la fin, Claire demande si « l'heure est passée ? »¹⁸⁶. Dans *La Musica*, alors que l'horloge a sonné deux heures, ELLE prononce : « Il va être l'heure de nous séparer »¹⁸⁷.

Cette prégnance de l'heure nous rappelle *L'Annonce faite à Marie*, de Claudel : au moment du départ d'Anne Vercors, on l'a vu, c'est l'heure de midi qui le sépare des siens. Il leur dit la même phrase que le personnage de Duras dans *La Musica* : « -Et maintenant l'heure, l'heure, l'heure est venue de nous séparer »¹⁸⁸, qu'il répète peu après : « il est l'heure »¹⁸⁹. L'heure de midi se retrouve souvent chez Claudel, toujours associée à la séparation : dans *L'Échange*, Lechy décrit midi comme l'heure où « la journée est partagée en deux »¹⁹⁰. Dans le titre d'une de ses

¹⁸⁵ Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 13, p. 26, p. 74.

¹⁸⁶ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris : Gallimard, 1991, p. 108.

¹⁸⁷ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 88.

¹⁸⁸ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 159.

¹⁸⁹ *ibidem*, p. 161.

¹⁹⁰ Paul Claudel, *L'Échange*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 754.

pièces, *Partage de Midi*, on reconnaît la même notion. Là, l'heure de midi correspond à la rencontre de Mesa et Ysé, une heure attendue, distinguée entre toutes : « Pourquoi est-ce maintenant que je vous rencontre ? (...) Il est dur d'attendre, / Et d'endurer, et d'attendre, et d'attendre toujours, / Et encore, et me voici à cette heure de midi où l'on voit tellement ce qui est tout près / Que l'on ne voit plus rien d'autre. Vous voici donc ! »¹⁹¹. L'heure de midi apparaît comme un seuil, par lequel le personnage passe à une étape nouvelle de sa vie. Dans la nouvelle version de la pièce, Claudel insistera sur cette heure en la marquant à la fin de l'acte par deux éléments para-verbaux : « *la cloche sonne huit coups* » et « *la sirène se met longuement à braire* ». Mesa, levant le doigt, prononce : « Midi »¹⁹². Cette insistance sur l'heure renvoie à une vision structurée du temps, fragmentée en périodes successives.

Chez Schnitzler on trouve quelques occurrences de cette référence à l'heure, comme dans *Interlude* où l'emploi du temps de Cécile, cantatrice, est structuré de façon très précise, aux dires de son amie Marie : « L'été, quand je jouais avec les enfants dans le jardin, dès le matin, elle faisait ses gammes, comme une élève. Et avec quelle régularité ! De neuf heures à dix heures moins le quart, puis, avant le déjeuner, de midi à midi et demi, et le soir une demi-heure encore »¹⁹³.

b. les jours et les saisons

Les références aux jours de la semaine sont, en revanche, peu fréquentes dans les œuvres de ces auteurs. Chez Duras, on trouve une allusion à un bal du samedi soir dans *Le Square*, mais guère plus. Chez Claudel, le septième jour de la semaine donne son titre à une pièce : *Le Repos du septième jour*. Dans cette œuvre, les morts hantent les vivants pour une raison inexplicée ; descendant aux Enfers pour comprendre la nature de leur grief, l'Empereur saura que les morts réclament le

¹⁹¹ Paul Claudel, *Partage de Midi*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 1008.

¹⁹² Paul Claudel, *Partage de Midi*, nouvelle version, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1967, p. 1177.

¹⁹³ Arthur Schnitzler, *Interlude*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1991, p. 28.

« Heuer im Sommer, wenn ich in der Früh' mit den Kindern im Garten gespielt habe, da hat sie schon ihre Skalen und Läufe geübt - wie eine Gesangsschülerin. Ganz regelmäßig, von neun bis dreiviertel zehn. Dann wieder vor Tisch von zwölf bis einhalb eins, und abens wieder eine halbe Stunde », Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, pp. 134-135.

respect du repos du septième jour. Ici, c'est la valeur symbolique du dimanche, jour du Seigneur, que la pièce fait exister. Mais dans le reste de l'œuvre claudélienne, on trouve peu d'allusions aux jours.

Par contre, la succession des saisons est très souvent évoquée. Elle se confond avec les différentes étapes des travaux agricoles ou de l'évolution de la nature : « Quand sera la noce, Violaine ? » demande Pierre de Craon dans le prologue de *L'Annonce faite à Marie* ; « À la Saint-Michel, je suppose, lorsque la moisson est finie »¹⁹⁴, répond Violaine. On se représente là encore un temps structuré en périodes distinctes, d'autant que la réponse de Violaine souligne aussi la valeur signifiante d'une date qui est un repère dans le temps. Les travaux de la terre sont également évoqués à la fin de la pièce, lors du retour d'Anne Vercors : « Ce n'est plus le temps de la moisson, c'est celui des semailles »¹⁹⁵. Dans *L'Échange*, le personnage de Marthe nomme et décrit l'été :

La saison qui est appelée l'été
Est constante et sereine, alors que l'arbre et l'herbe fleurit.
Le vent est faible et doux,
Et le jour devient plus long alors que les blés épient.
Alors les jours diminuent.
Mais il faut encore que le fruit se forme et se nourrisse,
Jusqu'à ce qu'il soit mûr
Les fruits qui servent aux hommes et ceux qui ne leur servent point du tout
Viennent alors les vents qui hochent l'arbre, et le noisement des pluies !
Mais maintenant voici, voici le temps de la paix.¹⁹⁶

Le personnage s'inscrit ici dans une représentation linéaire du temps qui se structure en fonction des saisons, et la description des différentes étapes de la maturation des fruits vient souligner cette idée d'un temps qui s'écoule, drainant avec lui des changements visibles. On retrouve cet aspect chez Schnitzler également, par exemple dans *Cassian le Téméraire*, où deux amoureux, Sophie et Martin, s'apprêtent à se séparer :

SOPHIE : Mars touche à sa fin (...) Seras-tu de retour quand le lilas fleurira ?
MARTIN : Avant peut-être... Peut-être aussi un peu plus tard. Ou quand les pêches seront mûres, seulement... Est-ce que je sais !¹⁹⁷

¹⁹⁴ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 144.

¹⁹⁵ *ibidem*, p. 210.

¹⁹⁶ Paul Claudel, *L'Échange*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 700.

¹⁹⁷ Arthur Schnitzler, *Cassian le Téméraire*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 30.

« SOPHIE Der März ist zu Ende (...) Bist du wieder da, wenn der Flieder blüht ?

L'évocation des changements de la nature permet de suggérer le temps qui passe. C'est le cas également dans *Le Chemin solitaire*, de Schnitzler, où Mme Wegrat évoque l'écoulement du temps à travers son angoisse de l'arrivée de l'hiver, qu'elle désigne par une périphrase : « Si seulement la saison triste n'approchait pas », à laquelle l'écrivain Von Sala oppose un éloge de l'automne qu'il décrit sans le nommer : « Mais, Madame, nous allons au-devant des journées les plus belles – quand les forêts ont des reflets jaune et rouge »¹⁹⁸.

Chez Marguerite Duras, les saisons peuvent également structurer la représentation du temps, notamment dans *Eden Cinéma* où la saison des grandes marées de juillet alterne avec la saison sèche. Là encore, les saisons sont lisibles dans les transformations physiques qu'elles induisent : « la marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte »¹⁹⁹. Pour s'opposer à la destruction de ses terres par le Pacifique, la mère décide de construire des barrages « à la saison sèche »²⁰⁰. Ici, la référence aux saisons construit une représentation linéaire du temps (elles se succèdent dans le temps). Dans *Le Square* et dans *Agatha*, on trouve également des références à l'été : « Nous approchons de l'été »²⁰¹, remarque la jeune fille au début du *Square* ; l'homme dira à la fin : « ce n'est pas encore l'été »²⁰². Quant à *Agatha*, tout le dialogue qui la compose évoque un été unique, « admirable »²⁰³.

c. les années écoulées

Enfin, les personnages se servent également de l'année pour mesurer le temps qui passe. Chez Schnitzler, on trouve cette référence aux années, par exemple

MARTIN Vielleicht früher... vielleicht auch ein wenig später... Am Ende erst, wenn die Pfirsiche reif sind - was weiß ich !“, Arthur Schnitzler, *Der tapfere Cassian*, in *Reigen - Die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 430.

¹⁹⁸ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 14.

« FRAU WEGRAT Wenn nur die traurige Jahreszeit nicht so nahe wäre.

SALA Aber gnädige Frau, jetzt kommen ja erst die allerschönsten Tage. Wenn die Wälder rot und gelb schimmern“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 191.

¹⁹⁹ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 19.

²⁰⁰ *ibidem*, p. 26.

²⁰¹ Marguerite Duras, *Le Square*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 75.

²⁰² *ibidem*, p. 129.

²⁰³ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 46.

au début du *Marionnettiste*, où deux amis qui se sont perdus de vue se retrouvent : « Eh bien George, sais-tu combien de temps ça fait ?... plus de onze ans... »²⁰⁴, dit Eduard. Dans *Interlude*, Amédée rappelle à sa femme leurs sept années de vie commune : « Ces sept années, je les ai vécues avec une autre, avec une femme douce et calme, avec un ange peut-être »²⁰⁵. On retrouve le même chiffre de sept années dans *Le Chemin solitaire*, au cours de la première conversation entre Johanna et Von Sala : « sept ans ont passé... comme c'est étrange »²⁰⁶.

Claudiel utilise également cette mesure du temps. Dans *L'Annonce faite à Marie*, sept ans séparent l'acte II de l'acte III. Cela est énoncé par les propos des personnages : « Voilà longtemps que vous l'avez ? » demande Mara aux paysans de la forêt où vit Violaine, la lépreuse ; « Huit ans t'à l'heure, et on voudrait bin ne pas l'avoir »²⁰⁷, répond l'homme.

Enfin, le temps se mesure également en années chez Duras, par exemple dans *Eden Cinéma*, pour évoquer la vie de la mère : « Elle y est restée dix ans. Jusqu'à la fin du cinéma muet »²⁰⁸. Dans *Suzanna Andler*, on retrouve cette mesure, quoique avec davantage d'imprécision :

MICHEL : Depuis cinq ans ?

SUZANNA, *temps* : Non... Je te l'ai dit déjà ?

MICHEL : C'est-à-dire... Quelquefois tu dis cinq ans, quelquefois sept ans.

SUZANNA : Depuis neuf ans à peu près (*temps*) Depuis la naissance d'Irène.²⁰⁹

Ici, le nombre d'années est relié à l'âge de l'enfant. L'âge est une autre façon d'inscrire les personnages dans le temps réel. On le voit aussi dans *Eden Cinéma*, par exemple : « j'ai seize ans, Joseph a vingt ans »²¹⁰, et aussi chez

²⁰⁴ Arthur Schnitzler, *Le Marionnettiste*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 9.

« Nun, Georg, weißt du auch, wie lange es her ist ? Mehr als elf Jahre... », Arthur Schnitzler, *Der Puppenspieler*, in *Reigen - Die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 409.

²⁰⁵ Arthur Schnitzler, *Interlude*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1991, p. 47.

« Aber diese sieben Jahre habe ich mit einer andern verlebt, - mit einer stillen gütigen Frau, mit einer Art von Engel vielleicht », Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 158.

²⁰⁶ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, pp. 12-13.

« Sieben Jahre ist das vorbei...wie sonderbar », Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 189.

²⁰⁷ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 187.

²⁰⁸ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 15.

²⁰⁹ Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1968, p. 21.

²¹⁰ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 28.

Schnitzler dans *Le Marionnettiste* : « notre gamin a huit ans »²¹¹, précise Eduard à George. En revanche, ces références à l'âge sont absentes chez Claudel, qui privilégie la mesure en années, et davantage encore, en saisons.

d. les événements significatifs

Par ailleurs, les propos des personnages peuvent aussi faire référence à un arrière-plan historique qui, là encore, va fonctionner comme un signe objectif de l'intervention du temps réel dans l'histoire racontée. Les éléments para-verbaux vont alors souligner la sensation de l'écoulement du temps. Cet arrière-plan historique est plus présent chez Schnitzler et Claudel que chez Duras.

Dans certaines de ses pièces, comme *Au Perroquet Vert* ou *Le Jeune Médard*, Schnitzler fait référence à des événements historiques assez précis et ponctuels : l'occupation de Vienne en 1809 par les troupes de Napoléon dans *Le Jeune Médard*, la prise de la Bastille le 14 juillet 1789 dans *Au Perroquet vert*. Dans les deux cas, ce sont les premiers dialogues de la pièce qui nous informent sur son ancrage dans cet arrière-plan.

Dans *Le Jeune Médard*, les échanges entre les nombreux personnages de la scène 1 nous permettent de comprendre le contexte : « Les gens s'attroupent, s'arrachent les gazettes. Il paraît que les Français seront aux portes de la ville dans quatre semaines »²¹², dit Anna. Médard, qu'elle aime, fait partie des soldats volontaires de l'armée autrichienne : « le rassemblement est prévu pour demain matin à trois heures, au pont de Nussdorf », dit-il, et son oncle Eschenbacher d'ajouter : « Napoléon est déjà en route pour l'Allemagne »²¹³. On sent alors que l'assaut est proche, le danger imminent. Ce contexte va se préciser dans l'acte III,

²¹¹ Arthur Schnitzler, *Le Marionnettiste*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 10.

« unser Bub ist acht Jahre alt », Arthur Schnitzler, *Der Puppenspieler*, in *Reigen - Die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 411.

²¹² Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 8.

« Die Leute stehn zusammen und reißen einander die Zeitungsblätter aus der Hand. Nun heißt es doch wieder, daß wir die Franzosen in vier Wochen vor den Toren haben werden », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 55.

²¹³ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 20.

« der Befehl lautet, morgen früh um drei an der Nußdorferbrücke anzutreten » ; „Napoleon [ist] schon auf dem Wege nach Deutschland“, Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, pp. 68-69.

scène 1, où l'action se situe sur les remparts mêmes de la ville assiégée. Alors que les personnages semblent d'abord attendre en spectateurs le début de l'assaut, les coups de fusil ponctuent la scène de manière de plus en plus précise : « *On entend un coup de feu assez éloigné* » ; puis « *Un coup de fusil – Un deuxième coup* » et « *On entend des coups de feu* », ²¹⁴ quelques pages plus loin, bientôt relayés par les coups de canon et les mouvements des citoyens qui cherchent à repousser l'assaillant : « En avant, les amis ! Vive l'empereur François ! Tout pour la patrie ! » ²¹⁵, puis par la panique de ceux qui sentent la résistance impossible et veulent capituler : « la ville va sauter ! Il y a des tonneaux de poudre au palais...(...) Faites hisser le drapeau blanc... » ²¹⁶. À la scène 3, la bataille est perdue et l'état major français contrôle la ville. On a ainsi, par l'intégration du siège lui-même dans la pièce, un ancrage dans le temps réel de l'Histoire. La très grande précision de la scène contribue par ailleurs à donner une sensation palpable de l'écoulement du temps, car on perçoit toutes les étapes de l'évolution de la situation.

On retrouve le même procédé dans *Au Perroquet vert* : les premières conversations jouent un rôle informatif. « Mon ami et admirateur, le citoyen Lebrêt, tailleur rue Saint-Honoré, paiera l'addition » ²¹⁷, dit par exemple Grasset en entrant dans l'auberge. Le nom « citoyen » nous donne déjà un indice du contexte. Puis, il cite un nom : Camille Desmoulins. Enfin, il prophétise : « les voilà qui marchent tous sur la Bastille... Avant ce soir, je te le garantis, nous l'aurons prise » ²¹⁸. Ainsi, on comprend que la situation est critique mais la Bastille encore intacte ; puis la grande

²¹⁴ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, pp. 108, 116, 117.
« *Ziemlich entfernt fällt ein Schuß* », « *Ein Flintenschuß - Ein zweiter Schuß* », « *Schüsse* », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 161, p.169, p. 170.

²¹⁵ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 120.
« *Vorwärts, Freunde. Hoch Kaiser Franz ! Gut und Blut fürs Vaterland !* », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 173.

²¹⁶ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 128.
« *die Stadt fliegt in die Luft ! Es liegt Pulver in der Burg... (...) Lassen Sie die weiße Fahne aufstecken...* », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 181.

²¹⁷ Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, p. 5.
« *Mein Freund und Bewunderer, der Bürger Lebrêt, Schneider aus der Rue St Honoré, zahlt alles* », Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 122.

²¹⁸ Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, p. 6.
« *Und nun ziehen sie alle hin zur Bastille... und ich darf sagen : sie sind meinem Ruf gefolgt. Ich schwöre dir, vor abends haben wir sie* », Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 123.

Histoire basculera, entraînant avec elle l’histoire de la pièce dans laquelle elle fait directement intrusion à la fin : les didascalies mentionnent des « *clameurs au dehors* »²¹⁹, puis des « *clameurs de plus en plus fortes (...) Des gens entrent, on entend crier (...) On entend clamer : Liberté, Liberté !* »²²⁰. Puis Grasset annonce : « Nous avons coupé une douzaine de têtes, la Bastille est à nous, les prisonniers sont libres. Paris appartient au peuple »²²¹. Dans ces deux pièces de Schnitzler, l’arrière plan historique inscrit donc les personnages dans une représentation linéaire du temps, en situant l’action à un temps T de l’Histoire mais aussi en suivant l’évolution d’une situation de conflit – du bouillonnement à l’explosion – sur une courte échelle de temps (de quelques heures dans *Au Perroquet vert* à quelques semaines dans *Le Jeune Médard*).

Claudiel utilise aussi l’Histoire, mais sur des échelles de temps plus longues. Dans *L’Annonce faite à Marie*, c’est le dialogue entre Anne Vercors et sa femme, dans l’acte I scène I, qui ancre la pièce dans une réalité historique : « Il n’y a plus de Roi sur la France (...) À la place du Roi nous avons deux enfants. / L’un, l’Anglais, dans son île / Et l’autre, si petit qu’on ne le voit plus, entre les roseaux de la Loire. / À la place du Pape, nous en avons trois et à la place de Rome, je ne sais quel concile en Suisse »²²². On comprend alors que l’action se déroule lors de la guerre de cent ans, qui oppose Français et Anglais, ceux-ci s’étant rendus maîtres du pays ; Charles VII est « entre les roseaux de la Loire », détrôné, on est alors en 1422. Dans l’acte III, scène II, les paroles de Mara font allusion au retour du Roi et à son sacre : « Nous allons abattre ces vieux murs, maintenant que le Roi est revenu »²²³ ; de plus, la scène est aussi scandée par le son des trompettes : « *Trompettes dans*

²¹⁹ Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, p. 40.

„Lärm draußen“, Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 151.

²²⁰ Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, p. 43.

„Lärm draußen - immer stärker. Es kommen Leute herein, man hört schreien (...) Man hört Rufe : Freiheit, Freiheit !“, Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 154.

²²¹ Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, p. 43.

„Einem Dutzend haben wir die Köpfe abgeschlagen, die Bastille gehört uns, die Gefangenen sind frei ! Paris gehört dem Volke !“, Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 155.

²²² Paul Claudel, *L’Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 150.

²²³ *ibidem*, p. 190.

l'éloignement »²²⁴ ; puis, « *Sonnerie éclatante et prolongée de trompettes, toute proche – Grands cris au travers de la forêt* » ; et enfin : « *De nouveau et une fois encore sonnerie des trompettes indiciblement déchirante, solennelle et triomphale* »²²⁵. Or, celles-ci correspondent au passage du Roi de France, qui va à Reims pour s'y faire sacrer, conduit par Jeanne d'Arc, ce que confirme Mara : « C'est le Roi qui va-t-à Rheims (...) C'est une petite pastourelle qui le conduit, par le milieu de la France / À Rheims pour qu'il s'y fasse sacrer »²²⁶. Ces références nous font comprendre que du temps a passé entre l'acte II et l'acte III : Charles VII, aidé par Jeanne d'Arc, a repris Orléans aux Anglais et s'apprête à retrouver son trône. Ces détails permettent de situer l'action en 1429. L'évolution de la situation historique entre les actes II et III construit une représentation linéaire du temps : sept années se sont écoulées.

On retrouve la présence d'un arrière-plan historique dans *L'Otage*, dont l'action se situe peu après la Révolution, alors que les nobles ont été déboutés de leurs privilèges : dans l'acte I, on comprend que Georges et Sygne de Coûfontaine font partie de cette population, et que les parents de Georges ont été exécutés comme aristocrates ; le Pape est en danger et il faut le cacher au domaine. Dans l'acte II, l'ancien serf Turelure se fait le chantre de la Révolution qu'il voit comme un moyen de remise au monde de la société :

Il ne s'agissait guère de raison au beau soleil de ce bel été de l'An Un ! (...) Seigneur ! que nous étions jeunes alors, le monde n'était pas assez grand pour nous !
On allait flanquer toute la vieillerie par terre, on allait faire quelque chose de bien plus beau !
On allait tout ouvrir, on allait coucher tous ensemble, on allait se promener sans contrainte et sans culotte au milieu de l'univers régénéré.²²⁷

Mais dans l'acte III, la femme a changé et Turelure, personnage opportuniste et mouvant, épouse la cause du Roi Louis XVIII qui revient sur le trône et le fait Comte. Les coups de canon et le bruit de l'armée en marche correspondent au retour du roi de France sur son trône après la Révolution. *L'Otage* s'inscrit donc dans un

²²⁴ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 197.

²²⁵ *ibidem*, p. 199.

²²⁶ *ibidem*, p. 197.

²²⁷ Paul Claudel, *L'Otage*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 259.

arrière-plan historique en évolution : on passe des derniers temps de l'empire napoléonien à la Restauration. L'action s'étire ainsi sur quelques mois.

Chez Marguerite Duras, l'arrière-plan historique est absent, sauf lorsque la dramaturge retrace sa propre histoire, comme dans *Eden Cinéma* où elle s'inspire de son enfance indochinoise, marquée par la figure centrale de la mère. On a alors des références précises aux dates : « Elle est nommée en Indochine française. On doit être en 1912 »²²⁸ ; puis : « On est en 1924 »²²⁹ ; ou encore : « C'est en 1931. J'ai seize ans. Joseph a vingt ans »²³⁰. On trouve aussi des références à l'actualité de cette époque, comme : « Elle y est restée dix ans. Jusqu'à la fin du cinéma muet »²³¹. Mais l'arrière-plan historique reste très discret dans l'œuvre dramatique de Duras. Cela donne à ses personnages un aspect un peu atemporel. Seule l'allusion à certains biens de consommation - le téléphone et la télévision dans *La Musica* - ou à des personnalités connues - Piaf et Henry Fonda dans *Savannah Bay* - permet de les rattacher à une époque contemporaine de l'écriture de ces pièces. L'Histoire, d'une façon générale, n'interfère pas. Ses personnages sont suffisamment remplis et occupés de leur propre histoire individuelle - ils en sont pour ainsi dire saturés - pour que cela dispense la dramaturge de les mettre en relation avec l'histoire collective.

²²⁸ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 13.

²²⁹ *ibidem*, p. 19.

²³⁰ *ibidem*, p. 28.

²³¹ *ibidem*, p. 15.

Conclusion

Nous avons vu que la représentation la plus habituelle du temps, celle d'un temps qui s'écoule, est bien présente dans les œuvres dramatiques de Schnitzler, Claudel et Duras. Ces auteurs prennent en compte le temps réel de la représentation à venir dans les didascalies. Par ailleurs, au niveau de la temporalité fictive, des éléments non verbaux et para-verbaux (environnement lumineux, décors, accessoires et environnement sonore) soulignent l'écoulement du temps. Dans les dialogues, les références aux différentes mesures du temps inscrivent les personnages dans un temps mesurable en heures, saisons, années, qui se déroule et qui se rythme. À travers ces références, c'est l'écoulement du temps réel qui se manifeste dans les œuvres. On pourrait le représenter comme une ligne qui change le présent en passé et l'avenir en présent. L'arrière-plan historique vient compléter, dans certains cas, la sensation d'un temps qui passe.

Mais l'écoulement du temps n'est pas purement objectif : en prendre la mesure est déjà, en soi, une forme d'intériorisation. En nommant les différentes durées (heures, jours, saisons, années), les personnages les intègrent à leur subjectivité. Le temps n'est donc pas qu'une réalité extérieure : les personnages sont mis en rapport avec lui et agissent sur lui en lui donnant un nom. Par ailleurs, le passage des saisons est évoqué à travers le prisme de la réception des personnages : « saison triste », « journées les plus belles »²³², disent ceux du *Chemin solitaire*. Les personnages constatent l'écoulement du temps, mais ils le commentent aussi, ils le vivent, le ressentent. C'est pourquoi il faut à présent voir comment les œuvres traitent cette expérience subjective du temps, telle qu'elle est intériorisée et vécue par les personnages. Comment vit-on l'écoulement du temps chez Schnitzler, Claudel et Duras ?

²³² Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 14.

II - L'EXPÉRIENCE DU TEMPS

On le sait depuis Bergson : pour parler du temps, il faut se replacer là où il prend racine : dans le « moi qui dure ». Certes le temps est un fait réel, extérieur à l'homme, sur lequel celui-ci ne peut agir. Il y a des faits absolument antérieurs et d'autres absolument postérieurs. Mais ce simple constat engage déjà la prise en compte d'une perception subjective : parler d'antériorité et de postériorité, c'est envisager le temps comme une *expérience*, vécue par un sujet. Le temps n'est pas seulement une donnée extérieure à l'homme : il existe par le fait que l'homme le nomme et le vit. Selon Kant, l'espace et le temps, « en tant que conditions nécessaires de toute expérience (extérieure et intérieure), ne sont que des conditions simplement subjectives de toute notre intuition »²³³. Sans forcément aller jusqu'à cette vision radicale qui intériorise totalement le temps, il faut cependant prendre en compte cet aspect subjectif du temps, et le fait que sa représentation découle aussi de l'expérience qu'en font les hommes. Cette prise en compte s'impose d'autant plus que nos trois auteurs sont postérieurs à Ibsen (1828-1906), qui est le premier, selon Jean-Pierre Sarrazac, à avoir initié une « dramaturgie de la subjectivité » : *Théâtres Intimes* dresse le constat que « le conflit dramatique qui se déroulait jadis dans un espace interpersonnel prend désormais pour siège principal la vie intérieure de chaque personnage créé par l'auteur »²³⁴. Plaçons-nous donc dans cette vie intérieure.

Quelle expérience du temps les personnages de Schnitzler, Claudel et Duras ont-ils ? Nous venons de voir qu'ils sont sensibles à son écoulement. Cette sensibilité ne se manifeste pas seulement à travers leur attention à la succession des jours ou des saisons, mais aussi dans leur façon de la qualifier. Il s'agit maintenant d'approfondir cette perception subjective de l'écoulement du temps, en étudiant comment les personnages vivent ses corollaires naturels. Car un temps qui s'écoule draine forcément le souvenir, le changement, la vieillesse, la mort. Nous étudierons chacun de ces thèmes successivement, en abordant chaque auteur à l'intérieur du thème. Les points de convergence entre Schnitzler et Duras nous conduiront souvent à les

²³³ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris : PUF, 1944 p. 72.

²³⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles : Actes Sud, 1989, pp. 10-11.

associer ; Claudel présentant des traits spécifiques est la plupart du temps étudié en dernier.

1) le souvenir

Le souvenir est un thème qui génère une représentation linéaire du temps, dans la mesure où il suppose l'existence du passé : celle-ci induit un rapport d'antériorité et de postériorité entre les événements. Pour figurer ce rapport, c'est la représentation linéaire qui surgit spontanément à l'esprit. Mettre à jour la présence de ce thème dans les œuvres dramatiques de Schnitzler, Duras et Claudel permettra à la fois de vérifier que les personnages adhèrent à cette représentation, mais aussi de se demander quelles relations ils entretiennent avec leurs souvenirs, et comment ils réagissent face à cette conscience du temps qui passe.

a. Schnitzler et Duras : le poids du souvenir

Chez Schnitzler, les personnages sont presque toujours mis en relation avec le souvenir d'une époque révolue qui se situe avant la temporalité fictive de la pièce. Cela donne l'impression qu'ils sont inscrits dans un temps réel : c'est comme si la pièce les prenait « en cours » d'existence, comme si elle les empruntait à la réalité. Ce passé peut faire l'objet de conversations entières entre les personnages ; il n'est jamais anodin. Au contraire, les personnages portent en eux sa marque indélébile.

Ainsi, le passé peut être une véritable hantise. Dans *Les Derniers Masques*, un homme à l'agonie, Rademacher, veut revoir avant de mourir un ancien « ami » qui a réussi mieux que lui en tant qu'écrivain. Il veut se venger et assouvir sa jalousie en lui faisant des révélations importantes : il a été l'amant de sa femme. Ici, le personnage est littéralement habité, hanté par son passé qui le remplit d'amertume : « il y a vingt ans encore, nous étions très liés. Nous sommes partis d'un même point. Après nos voies ont divergé... Lui montait sans cesse, et moi je tombais toujours plus bas »²³⁵ confie-t-il à son compagnon d'hôpital. Cette rancœur est si importante qu'elle occupe entièrement ses derniers instants.

²³⁵ Arthur Schnitzler, *Les Derniers Masques*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 50. « Und vor fünfundzwanzig Jahren - und auch noch vor zwanzig - waren wir sehr gut miteinander, denn wir haben beide auf demselben Fleck angefangen - nur daß wir dann einen verschiedenen Weg gegangen sind - er immer höher hinauf und ich immer tiefer hinunter. », Arthur Schnitzler, *Die letzten Masken*, in *Reigen - Die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 368.

Le poids du passé peut se lire aussi à travers la nostalgie, comme dans *Le Chemin solitaire*, où le personnage d'Irène Herms, une actrice, revient sur les lieux de son enfance : « Je parcours les rues et, à chaque instant, les souvenirs surgissent. Devine où j'étais hier, Julian ? Dans l'appartement de mon enfance... J'ai tout de même revu chaque pièce ... j'ai fondu en larmes »²³⁶. La question du passé travaille d'ailleurs cette pièce à chaque instant : dans l'acte II, scène 5, le personnage du peintre Julian Fichtner est seul avec Félix, le fils du Professeur Wegrat. Il parle de brûler ses papiers, ce à quoi Félix rétorque : « Et brûler ainsi votre passé, cela ne vous rend pas triste ? (...) ces objets à quoi l'on tient au point de leur attribuer le don de nous rappeler une souffrance ou bien une joie, on n'a pas le droit de s'en défaire. Surtout quand on a eu la vie mouvementée qui fut la vôtre. Vous n'éprouvez aucun sentiment de respect envers votre passé ? »²³⁷. Les objets qui rappellent le passé sont pour lui comme des reliques qu'il faut respecter. On retrouve les mêmes motifs dans l'acte III, scène 7, au cours du dialogue entre Julian et Wegrat, qui sont de vieilles connaissances :

Chaque fois que je franchis le seuil de ce lieu, où j'atteins les plus hautes dignités, je me souviens de notre jeunesse, de ce temps où nous étions assis côté à côté dans l'atelier de dessin, mille projets et mille espoirs en tête (...) on aimerait être jeune à nouveau (...) le plus terrible, c'est quand il n'y a plus que les souvenirs (...) te rappelles-tu ce matin d'été où tu m'as accompagné pour la première fois à Kirchau ? Cette carriole sous le soleil, à travers la vallée... Et le petit jardin à flanc de coteau, où tu as fait la connaissance de Gabrielle et de ses parents, tu t'en souviens ?²³⁸

²³⁶ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 30.

« Wenn ich hier in den Straßen umher spaziere, da gibt es Erinnerungen auf Schritt und Tritt - Denk' dir, wo ich gestern war, Julian. In den Wohnung, wo ich als Kind gelebt habe (...) ich bin aber doch in den Zimmern gewesen (...) Aber schließlich hab'ich so zu weinen angefangen (...)“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, pp. 208-209.

²³⁷ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 39.

« Macht Sie das nicht ein bißchen traurig, so mit Ihrer Vergangenheit aufzuräumen ? (...) Aber etwas, das überhaupt wert war, aus einem lebendigen Glück oder aus einem lebendigen Schmerz Erinnerung zu werden, das sollte eigentlich diese Bedeutung nie wieder verlieren können. Und nun gar in einem Leben wie das Ihrige, das so reich und so bewegt war. Haben Sie nicht selbst zuweilen eine gewisse... Ehrfurcht vor Ihrer Vergangenheit ?“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 218.

²³⁸ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, pp. 51-52.

“wenn ich das Gebäude betrete, wo ich jetzt in Amt und Würden schalte, fällt es mir natürlich manchmal ein, wie wir als junge Leute nebeneinander im Modellsaal gesessen sind, mit tausend Plänen und Hoffnungen (...) man möchte doch wieder jung sein (...) Wahrhaftig, das trägt sich am allerschwestern, wenn es Erinnerung geworden ist (...) Erinnerst du dich noch an den Sommermorgen, an dem du mich zu erstmal in die Kirchau begleitet hast ? (...) Wie wir auf dem leichten Landwägelchen durch das breite sonnige Tal fahren ? Und erinnerst du dich an das kleine Gärtchen

Le champ lexical du souvenir est ici, particulièrement présent : « je me souviens... les souvenirs... Te rappelles-tu... tu t'en souviens ? ». Le passé apparaît comme un bien précieux que le personnage conserve avec une sorte de dévotion.

C'est aussi le cas dans *L'Appel de la vie*, où le personnage principal, Marie, évoque un bal au cours duquel elle a dansé avec un officier. Ce souvenir l'a marquée à jamais : « J'ai vraiment rêvé de vivre avec vous, tranquille dans une maison sous les sapins », dit-elle à l'homme qui l'aime et l'attend depuis longtemps ; « mais, depuis une certaine heure, je ne rêve plus à cela (...) depuis une certaine heure, il n'y a pas eu un instant où je n'ai pas pensé à un homme, que vous n'êtes pas. Pas un instant (...) où je n'ai pas aspiré à être dans les bras d'un homme que je n'ai vu qu'une seule fois »²³⁹. L'épisode passé, à forte teneur érotique, fait ici l'objet d'une véritable vénération. Cela sera déterminant pour l'histoire qu'elle va vivre au cours de la pièce : elle aura finalement une aventure avec cet officier.

Hantise, nostalgie ou obsession, le passé est donc marquant de toutes façons. Même quand son rapport avec lui n'est pas passionnel, ce passé reste un élément qui poursuit le personnage schnitzlerien : dans *Terre étrangère*, une femme trahie par son mari vingt ans auparavant confie : « Certaines choses échappent à la prescription. Et certains cœurs refusent la prescription... (...) Je ne peux faire croire à personne que je ressens quelque souffrance d'une histoire qui appartient à un passé si lointain. Non, ni souffrance, ni rancœur ... Mais je ne l'ai pas oubliée, c'est tout... »²⁴⁰. Ne pas oublier est un motif récurrent. À travers ce motif, les personnages s'ancrent dans une représentation linéaire du temps qui discrimine le présent du passé, d'autant plus que ce passé est souvent daté de manière précise : « vingt ans », dit Rademacher dans *Les Derniers Masques* ; « ce matin d'été », dit Wegrat dans *Le*

am Hügelhang, wo du Gabriele und ihre Eltern kennen lerntest ?", Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 231.

²³⁹ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, p. 29.

« Aber seit einer gewissen Stunde träum'ich nicht mehr davon. (...) Seit einer gewissen Stunde ist nicht ein Augenblick gewesen, in dem ich nicht eines Mannes dachte, der nicht Sie sind. Kein Augenblick (...) in dem ich nicht in die Arme eines Mannes verlangte, den ich ein einziges Mal gesehen (...) », Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, pp. 297-298.

²⁴⁰ Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amndiers, 1984, p. 113.

« Es gibt Dinge, die nicht verjähren. Und es gibt Herzen, in denen nichts verjährt (...) ich will auch niemandem einreden, daß ich wegen jener längst vergangenen Geschichte heute noch irgend etwas wie Schmerz empfinde - Oder Groll ! - Nur - vergessen hab'ich's eben nicht... das ist alles », Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 302.

Chemin solitaire ; « une certaine heure », dit Marie dans *L'Appel de la vie*. Les personnages se situent clairement dans un temps qui s'écoule.

Le thème du souvenir se retrouve dans l'œuvre dramatique de Marguerite Duras, où il peut fonder tout l'argument d'une pièce : c'est le cas d'*Agatha*, de *Savannah Bay* et de *La Musica*. Le souvenir y a une place centrale, mais n'est pas donné d'un coup : les personnages doivent lutter contre l'oubli pour le faire affleurer.

Dans *Agatha*, les deux personnages, LUI et ELLE, sont frère et sœur. Leur lien est si fort qu'il est allé jusqu'à l'inceste, au cours d'un été. Dans le dialogue qui compose la pièce, ils évoquent ensemble ce lointain passé. Une quinzaine d'années les en sépare, comme nous l'indiquent les didascalies : « *Ils ont trente ans* »²⁴¹, précise Duras au début de la pièce, alors qu'ils étaient adolescents au moment des faits : « ELLE. – Nous avons pénétré dans l'hôtel. J'avais vers quinze ans et vous dix-neuf ans, je crois, nous avons encore peur d'aller à l'aventure »²⁴². La pièce est donc construite sur le thème du souvenir et de la reconstitution du passé. Elle est imprégnée par une conscience constante de la fuite du temps qui se concrétise dans la difficulté qu'éprouve le personnage de la sœur à se souvenir : « ELLE. – Je ne sais plus. Je ne me souviens plus bien »²⁴³ ou encore « je me souviens mal »²⁴⁴. Le texte est scandé par cet affleurement progressif du souvenir : « *Silence. Elle se souvient à mesure. Elle parle avec lenteur, souvent elle s'arrête et puis elle recommence à se souvenir* »²⁴⁵. Le flux du souvenir est décrit un peu comme un mouvement musical. L'homme aussi se souvient : « LUI (*les yeux fermés*) – Je te vois. Tu es toute petite. D'abord. Et puis ensuite tu es grande »²⁴⁶. Elle le sollicite autour de cette question : « ELLE. – Vous ne vous souvenez de rien de cet après-midi ? / *Silence. On dirait qu'il cherche à se souvenir* »²⁴⁷. Le souvenir est même érigé au rang de personnage à la fin de la pièce : « LUI. – Cet été était-il aussi beau que nous le disons ? / ELLE. – Oui, c'était un été admirable. Le souvenir en est plus fort que nous qui le portons... que vous, que vous et moi ensemble devant lui... c'était un été plus fort que nous

²⁴¹ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 7.

²⁴² *ibidem*, pp. 25-26.

²⁴³ *ibidem*, p. 8.

²⁴⁴ *ibidem*, p. 17.

²⁴⁵ *ibidem*, p. 24.

²⁴⁶ *ibidem*, p. 20.

²⁴⁷ *ibidem*, p. 30.

»²⁴⁸. Le mot « souvenir » est un leitmotiv de la pièce ; l'effort de mémoire accompli par les personnages les ancre dans une représentation linéaire du temps, en montrant que ce passé est loin d'eux, que du temps s'est écoulé. Comme chez Schnitzler, le souvenir fait l'objet d'une sorte de dévotion : il est qualifié d' « admirable », et devient même « plus fort » que les personnages, comme s'il était sacré.

On retrouve l'importance du souvenir dans *Savannah Bay*, où le personnage de Madeleine, une très vieille comédienne, se souvient d'une histoire ancienne : celle de la Pierre Blanche, une histoire d'amour entre une très jeune fille et un homme plus âgé, d'où naîtra un enfant. Mais sa mémoire est fragile, délabrée : « rien n'est sûr, tout repose sur le délabrement de la mémoire de Madeleine »²⁴⁹. Pourtant toute la pièce repose sur la sollicitation de cette mémoire par un autre personnage, une jeune femme, qui veut entendre Madeleine redire cette histoire, qu'elle connaît déjà : « Redis-moi l'histoire »²⁵⁰, dit-elle à Madeleine. Là encore, le souvenir est au cœur de la pièce, et le délabrement de la mémoire de Madeleine est un signe de l'écoulement du temps.

Dans *La Musica*, le souvenir tient aussi une place majeure : un homme (Michel Nollet) et une femme (Anne-Marie Roche), qui se sont passionnément aimés, se retrouvent dans un hall d'hôtel au moment de leur divorce, pour le partage des biens. Le souvenir apparaît d'emblée comme un élément important puisque dès le début de la pièce, lors de la deuxième entrée de l'homme, « *Il se souvient de quelque chose* »²⁵¹. Leurs souvenirs vont peu à peu tout envahir : « *Les souvenirs affluent de plus en plus précis* »²⁵², note une didascalie quelques pages plus loin, même si, là encore, la mémoire n'est pas intacte : « C'est quand même étrange, vous ne trouvez pas, qu'on se souviennne si mal ? »²⁵³, dit la femme.

Dans ces trois pièces de Duras, le souvenir est le thème principal, puisqu'il est la justification de la présence conjointe des deux personnages au moment de la pièce : ils sont là pour se rappeler ensemble du passé. À chaque fois, ce thème est associé à celui de l'oubli. Cela renforce encore plus l'impression d'un écoulement du

²⁴⁸ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 67.

²⁴⁹ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 31.

²⁵⁰ *ibidem*, p. 29.

²⁵¹ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 145.

²⁵² *ibidem*, p. 152.

²⁵³ *ibidem*, p. 153.

temps : ce qui est passé semble loin, difficile à reconquérir - comme appartenant définitivement à une période révolue. Pourtant, les personnages luttent contre cette perte, ils vont à contre-courant du mouvement naturel. À travers ces histoires, Duras montre que l'écoulement du temps entraîne une perte, mais aussi que les personnages lui résistent.

b. Claudel : un passé léger

Chez Claudel, le thème du souvenir est beaucoup moins important. Cela donne aux personnages une certaine légèreté vis-à-vis de leur passé : celui-ci n'est pas marquant comme chez Schnitzler, ni précieux comme chez Duras. Il est, voilà tout. Lorsque le thème du souvenir apparaît, au début de certaines pièces, c'est plutôt pour donner aux personnages une certaine épaisseur, un aspect tangible et humain. À la fin de sa vie, Claudel revendiquera d'ailleurs une forme de rejet de la nostalgie : « Toute ma vie, j'ai essayé de vivre en avant et de me dégager de cette mélancolie, de ce regret des choses passées en arrière qui ne mène à rien qu'à affaiblir le caractère et l'imagination »²⁵⁴. Cette conception se retrouve dans ses œuvres.

Dans *Tête d'Or*, par exemple, le personnage de Simon Agnel entre sur scène en portant le cadavre d'une femme dans ses bras ; il rencontre Cébès, qui est du même village que lui, et leur dialogue fait alors explicitement référence au passé : « Est-ce que mon père vit encore ? », demande Simon ; « Il est mort, et ta mère est morte aussi. Et tous les autres sont partis (...) Où t'en es-tu allée, malheureux ? Pourquoi es-tu parti ? »²⁵⁵, répond Cébès. Mais on remarque que cette référence reste délibérément imprécise : on ne sait de quand datent tous ces départs. Dans sa réponse, Simon ne clarifie pas cet aspect : « Pourquoi ? Qui le sait ? / Je me rappelle un esprit farouche, la honte, / Le désir d'aller de ce côté où tu vois que les plaines s'étendent. / Et je suis sorti de la maison »²⁵⁶. Plus loin, il évoque l'amour qu'il a éprouvé pour sa femme désormais morte, avec une grande dévotion : « O femme ! fidèle ! / Partout, sans te plaindre, tu m'as accompagné, / Telle qu'une fée achetée,

²⁵⁴ Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Paris : Gallimard, 2001, pp. 110-111.

²⁵⁵ Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 173.

²⁵⁶ *ibidem*.

telle qu'une reine qui enveloppe ses pieds saignants de loques d'or ! »²⁵⁷. Mais là encore, leur vie commune ne fait pas l'objet d'une description précise. Il s'agit plutôt de rendre hommage à la femme aimée, de l'embaumer. Doter Simon Agnel d'un passé a surtout pour intérêt de déterminer l'état d'errance et d'angoisse dans lequel il se trouve au moment où la pièce commence : « Ah ! où regarderai-je ? Où marcher ? Les cieux sont de fer, et je demeure ici, héritage de la femme, plein de menaces et de cris pénibles ! »²⁵⁸. Mais on le voit bien dans les temps employés, le personnage se projette déjà dans l'avenir : « où regarderai-je ? ». Il est déjà « en marche », même s'il ne sait pas vers où. La seule référence au passé ne s'inscrit pas dans un verbe, mais dans un nom : « héritage ». Le personnage est juste suffisamment lesté pour exister, mais l'essentiel de son regard se porte vers l'avant. Cela le rend très différent des personnages de Schnitzler et Duras.

Dans *L'Annonce faite à Marie*, l'évocation du souvenir prend une fonction analogue : il s'agit de donner au personnage juste assez de passé pour qu'il soit lesté ; mais le souvenir n'occupe pas une place centrale, et il reste relativement imprécis. Dans le Prologue qui met en scène Violaine et Pierre de Craon, celui-ci fait explicitement référence au souvenir du jour où il a porté sur elle une main trop désirante : « Vous êtes la première femme que j'aie touchée. Le Diable m'a saisi tout d'un coup, qui profite de l'occasion »²⁵⁹. Par une des répliques de Violaine, on peut dater cet épisode : « Que vous est-il donc arrivé depuis un an ? »²⁶⁰, mais les circonstances et le contenu exact de l'événement ne seront pas précisés. Comme dans *Tête d'Or*, la fonction de ce passé est de poursuivre le protagoniste et de déterminer son état présent : « Le lendemain même de ce jour que vous savez... J'ai reconnu à mon flanc le mal affreux... La lèpre même dont il est parlé au livre de Moïse »²⁶¹. Mais c'est le seul élément du passé que Pierre évoque. Dans le reste du Prologue, il se projette vers l'avenir, vers son grand projet de construction de cathédrale.

Enfin dans *Le Soulier de Satin*, le passé joue même le rôle d'impulsion vers l'avenir. On comprend que c'est un épisode passé qui pousse Prouhèze à agir : elle a entendu la voix de Rodrigue et depuis ce jour, elle ne cesse de l'entendre :

²⁵⁷ Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 174.

²⁵⁸ *ibidem*, p. 177.

²⁵⁹ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 134.

²⁶⁰ *ibidem*, p. 135.

²⁶¹ *ibidem*.

DON BALTHAZAR : Et qu'est-ce donc qui vous appelle ainsi vers ce cavalier ?

DONA PROUHÈZE : Sa voix.

DON BALTHAZAR : Vous ne l'avez connu que peu de jours.

DONA PROUHÈZE : Sa voix ! Je ne cesse de l'entendre.²⁶²

Comme dans *L'Appel de la vie*, de Schnitzler, le personnage est habité par un passé marquant qui le met en mouvement. Les souvenirs de Marie et de Prouhèze ont aussi en commun un contenu érotique. Mais chez Claudel, le souvenir n'est pas clairement situé : on ne sait pas quand, ni à quelle occasion et dans quelles circonstances Prouhèze a rencontré Rodrigue. Il ne vaut qu'en tant que moteur d'action. Son appartenance au passé importe peu, et ne renvoie pas spécialement à une représentation linéaire du temps.

Ainsi, le souvenir est un thème commun à nos trois auteurs. Cependant, son traitement diffère de l'un à l'autre : chez Duras et Schnitzler, il peut devenir l'objet d'une véritable obsession, ce qui n'est pas le cas chez Claudel. De plus, chez les deux premiers le souvenir contribue à ancrer clairement les personnages dans une représentation linéaire du temps, car il est souvent accompagné d'une allusion aux âges, aux dates, aux saisons. Il a un contenu précis ou qui cherche à l'être. Le thème de l'oubli renforce, chez Duras, l'impression d'un temps qui passe. Tandis que chez Claudel, si le souvenir est évoqué au début des pièces, c'est davantage pour charger le personnage d'un certain contenu émotionnel que pour l'ancrer dans une représentation linéaire du temps.

2) le changement

Le changement est aussi un thème qui induit une représentation linéaire du temps, car il est lié à la mesure d'une différence entre un temps t et un temps $t+1$. Cette notion implique donc obligatoirement l'idée d'un temps qui s'écoule, transformant le présent en passé et l'avenir en présent. Selon Étienne Klein, « le changement est sans doute le phénomène qui suggère le mieux l'idée de temps (...)

²⁶² Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 682.

C'est sous cet aspect, celui du changement affectant une chose, une personne, une institution, un système physique, que le temps nous apparaît d'abord »²⁶³. Comment ce thème est-il traité chez Arthur Schnitzler, Paul Claudel et Marguerite Duras ?

a. la métamorphose

Plus un changement est visible, plus il fait apparaître une différence entre le présent et le passé. Le thème de la métamorphose, physique ou morale, contribue ainsi à inscrire dans les œuvres une représentation linéaire du temps.

a. 1. Schnitzler et Claudel : des modifications perceptibles

Le thème de la métamorphose est présent chez Schnitzler. Le terme apparaît dans *Le Marionnettiste*, pièce en un acte qui met en scène les retrouvailles de deux amis, Eduard et George, qui ne se sont pas vus depuis onze ans. Selon son ami George, Eduard a radicalement changé : « Tu as beaucoup changé ... Autrefois, tu étais si timoré, timide, piteux quoi ... Comment tout cela est-il arrivé ? Qu'est-ce qui a provoqué cette extraordinaire métamorphose ? C'est parce que tu croyais que cette belle jeune fille, qui te voyait pour la première fois ce soir-là, avait eu le coup de foudre pour toi »²⁶⁴. La métamorphose d'Eduard est perçue par contraste avec « autrefois » : les paroles de George renvoient implicitement à une représentation linéaire du temps.

On retrouve cette notion dans *Interlude*. Cette pièce en trois actes met en scène la séparation d'un couple, provoquée par le changement profond qui s'est opéré dans le personnage de la femme, Cécile :

Je ne suis déjà plus celle que j'étais, Amédée, ou alors j'ai toujours été la même sans le savoir. Une enveloppe s'est déchirée, oui, c'est ça ! À présent je sens les désirs qui glissent sur moi comme sur une armure insensible. Je les

²⁶³ Étienne Klein, *Le Facteur temps ne sonne jamais deux fois*, Paris : Flammarion, 2007, p. 8.

²⁶⁴ Arthur Schnitzler, *Le Marionnettiste*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, pp. 11 à 15. « Du hast dich sehr verändert (...) Wenn ich mich erinnere, was du damals für ein ängstlicher, verschüchterter, ja man kann sagen armseliger Bursche gewesen bist (...) Und wie kam dies alles ? Wodurch ward diese außerordentliche Veränderung deines Wesen hervor gerufen ? Dadurch, daß du glaubtest, das schöne Mädchen, das dich damals doch zum ersten Male sah, hätte sich auf den ersten Blick in dich verliebt“, Arthur Schnitzler, *Der Puppenspieler*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, pp. 193 à 198.

ressens dans mon corps, dans mon âme, ils m'enflamment et me font trembler. Le monde m'apparaît plein d'aventures, le ciel s'est embrasé et je me vois debout, les bras ouverts, qui attends...²⁶⁵

Elle se situe dans un temps qui distingue le présent du passé et où le passé apparaît comme définitivement révolu. Le changement qu'elle vit intérieurement est exprimé par des métaphores qui mettent en scène son corps, comme si ce changement intérieur relevait du changement physique : « une enveloppe s'est déchirée... ils m'enflamment et me font trembler... je me vois debout les bras ouverts... ». C'est alors une véritable métamorphose qui se dessine ; les métaphores qu'elle emploie peuvent d'ailleurs nous faire penser à la mue d'une chenille en papillon, les bras ouverts profilant les ailes. Ce caractère physique de la métamorphose va être souligné par le regard d'Amédée, son mari : « ta voix a un son que j'entends pour la première fois », dit-il. « Ces sept années, je les ai vécues avec une autre, avec une femme douce et calme, avec un ange peut-être, qui a disparu. Celle surgie ce soir a une voix que je n'ai jamais entendue, des yeux que je n'ai jamais vus, une beauté que j'ignorais »²⁶⁶. La transformation de Cécile est radicale, totale, irréversible. Le détail de la voix est, à cet égard, particulièrement parlant : la voix est normalement ce qui est le plus constant dans un être, ce par quoi on le reconnaît. Or, ici, même la voix de Cécile a changé.

On retrouve ce motif dans *L'Appel de la Vie* : depuis une certaine heure, où elle a valsé dans les bras d'un officier, Marie rejette celui qu'elle devait épouser. Dès lors qu'il le sait, son ex-fiancé, l'adjoint, ne la reconnaît plus :

C'est en vain que je me mets à l'écoute de mon âme pour entendre le doux son de sa voix une fois encore, comme il sonnait agréablement à mon oreille auparavant. En vain que je m'échine à revoir sa silhouette, comme elle m'apparut un jour dans la quiétude de ce paysage, le front sévère et pur, le regard clair et plein d'assurance. Quand je pense à elle, maintenant, son

²⁶⁵ Arthur Schnitzler, *Interlude*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1991, p. 47.

„Ich bin schon heute nicht mehr, die ich war, Amadeus... Oder vielleicht war ich immer dieselbe und habe es nur nicht gewußt ; und es ist jetzt etwas von mir abgefallen, das mich früher umhüllt hat... Ja, so muß es sein : denn jetzt fühle ich alle Wünsche, die früher an mir herabgeglitten sind wie an einem fühllosen eisernen Panzer,... jetzt fühle ich sie über meinen Leib, über meine Seele gleiten, und sie machen mich beben und glühen. Die Erde scheint mir voll Abenteuern, der Himmel wie von Flammen strahlend, und mir ist, als säh'ich mich selbst, wie ich mit ausgebreiteten Armen dastehe und warte“, Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 157.

²⁶⁶ Arthur Schnitzler, *Interlude*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1991, p. 47.

„, deine Stimme hat einen Beklang, den ich heute zum ersten Mal höre (...) diese sieben Jahre habe ich mit einer andern verlebt, - mit einer stillen gütigen Frau, mit einer Art von Engel vielleicht, der nun entschunden ist.“, Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, pp. 157-158.

visage m'apparaît pitoyablement déformé par les tourments de désirs sauvages et sa voix, à mon oreille, est celle d'une démente.²⁶⁷

Là encore, le changement intérieur du personnage a une traduction physique et vocale. C'est à travers la subjectivité de l'homme délaissé que nous le constatons : c'est son regard qui voit en elle un tel changement ; il est donc en partie imaginaire. Cependant, c'est dans ce changement physique que s'inscrit l'écoulement du temps : l'adjoint nous raconte que quelque chose a changé, qu'un seuil a été franchi. On a alors une représentation linéaire du temps, segmenté en périodes distinctes : il y eut « un jour », et il y a « maintenant ».

Chez Claudel, on peut retrouver ce thème de la métamorphose, lié à la notion de temps. Dans *L'Annonce faite à Marie*, le changement physique du personnage de Violaine rend concret et visible l'aspect irréversible de l'écoulement du temps. Dans le Prologue, elle embrasse Pierre le lépreux sur la bouche et attrape sa maladie ; cet acte provoque la rupture de ses fiançailles avec Jacques et elle s'isole dans une cabane. Dès l'acte II, au cours de son dialogue avec son fiancé, le thème de la transformation apparaît : « je ne puis pas devenir toute noire en un instant, Jacques, mais dans quelques mois déjà, quelques mois encore, / Vous ne me reconnaîtrez plus »²⁶⁸. Ici, elle se projette dans un avenir quantifiable (quelques mois), dans une durée porteuse de changement. Dans l'acte III, le temps a fait son œuvre et le motif de la transformation devient effectivement dominant : « je n'ai plus d'yeux, l'âme seule tient dans le corps péri »²⁶⁹, dit Violaine. L'emploi du participe passé « péri » marque bien cette idée d'un passé révolu : elle a définitivement changé. Cette idée de changement radical se retrouve dans les paroles de Mara, cette fois-ci à propos du domaine : « Tu verrais ce que nous avons fait ! (...) Tu ne reconnaîtrais pas

²⁶⁷ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, p. 58.

« Vergeblich horch'ich in meine eigne Seele, einmal noch den Wohllaut ihrer Stimme zu vernehmen, wie er früher mir so milde entgegenklang. Vergeblich müh'ich mich, ihre Gestalt so wiederzusehen, wie sie einst im Frieden dieser Landschaft mir entgegentrat, Ernst und Reinheit auf der Stirn, Helle und Sicherheit in den Augen. Wenn ich jetzt ihrer denke, erscheint mir ihr Antlitz von der Qual wilder Wünsche jammervoll verzerrt, und ihre Stimme gellt mir in der Erinnerung wie die einer Wahnsinnigen im Ohr », Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S ; Fischer Verlag, 1912, pp. 330-331.

²⁶⁸ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 176.

²⁶⁹ *ibidem*, p. 190.

Combernon »²⁷⁰, dit-elle. Il y a donc bien un temps linéaire dans *L'Annonce*, un temps qui transforme le présent en passé de manière sensible car *visible*. On peut parler, à propos de Violaine, de véritable métamorphose : elle s'est transformée extérieurement, mais aussi intérieurement - car c'est seulement dans cette ruine du corps qu'elle va trouver la force surhumaine de l'esprit, et la capacité d'accomplir le miracle de la résurrection d'Aubaine : « tout désigne Violaine comme le modèle même du devenir claudélien », écrit Marie-Joséphine Whitaker. « 'En travail' d'un bout à l'autre de l'action, détruite par un concours de forces adverses extraordinaire, elle ne cesse d'évoluer, se transfigurant sous nos yeux, pour 'donner son plein' au finale »²⁷¹.

Cette perception de la nature humaine comme éminemment imprévisible et susceptible de mutations radicales est tout à fait consciente et revendiquée par Claudel, qui la rattache à l'influence qu'a pu avoir Dostoïevski sur son œuvre : « Dostoïevski a eu beaucoup d'influence sur ma vision des caractères. Dostoïevski est l'inventeur du caractère polymorphe. (...) L'homme est un inconnu pour lui-même et il ne sait jamais ce qu'il est capable de produire sous une provocation neuve. (...) Personne ne sait au monde ce qu'il contient en lui-même (...) c'est la vie, ce sont les contacts avec l'existence, ce sont tels êtres que nous rencontrons qui, tout à coup, produisent en nous des choses que nous étions loin d'attendre »²⁷². *L'Annonce faite à Marie* est une illustration concrète de ce processus : Violaine est physiquement et psychiquement *altérée* par la rencontre de Pierre de Craon - altération qui fonctionne ici comme une révélation de sa vocation.

a. 2. Duras : discrétion de la métamorphose

Chez Duras, le thème de la métamorphose n'apparaît pas, ou de façon très minorée, par exemple dans *La Musica*. D'abord à propos des lieux : « ça a changé Evreux, c'est extraordinaire », dit la vieille réceptionniste de l'hôtel à Anne-Marie Roche, qui n'est pas revenue depuis trois ans. « Derrière la gare on ne reconnaît plus

²⁷⁰ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 190.

²⁷¹ Marie-Joséphine Whitaker, « Paul Claudel : Une dramaturgie du devenir », in *Paul Claudel*, Cahier de l'Herne, Paris : éditions de l'Herne 1997, pp. 138-145.

²⁷² Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Paris : Gallimard, 2001, pp. 44-45.

rien »²⁷³. Puis, lors de la confrontation entre Anne-Marie Roche et Michel Nollet. Lorsque Michel affirme : « Vous n’avez pas changé », elle rétorque le contraire : « *Elle se retourne assez brusquement, montre son visage.* ELLE : j’ai vieilli, je le sais bien », ce que l’homme finit par reconnaître : « LUI : De visage, oui, vous avez changé un peu »²⁷⁴. Dans *La Musica deuxième*, Duras insistera encore plus sur cette propension du personnage à revendiquer, à clamer le changement : « Mais si j’ai changé (*Un temps*) C’est impossible autrement (*Un temps*) Vous aussi vous avez changé »²⁷⁵. Il y a là une sorte de revendication rationnelle de l’écoulement irréversible du temps : « c’est impossible autrement ». La capacité d’Anne-Marie à accepter le changement lui permet aussi de se projeter vers l’avenir : « Je me remarie au mois d’août »²⁷⁶. Puis, elle emploie le futur : « Après nous partirons. Nous irons vivre en Amérique »²⁷⁷. Ici, l’acceptation du changement physique va avec la capacité à franchir un seuil de la vie, à « tourner une page ». Ce thème du seuil est une autre façon, moins visible que celui de la métamorphose, d’inscrire dans la perception subjective des personnages une représentation linéaire du temps.

b. le seuil

Franchir un seuil, c’est changer de situation. C’est accepter que ce qui était le présent soit relégué dans le passé. Ce thème du seuil est présent chez nos trois auteurs, et draine, comme la métamorphose, une représentation linéaire du temps. Mais la capacité d’acceptation et d’intégration du seuil diffère selon les auteurs.

b. 1. Schnitzler : « c’est fini »

Schnitzler met volontiers en scène des couples en crise : c’est l’occasion de se questionner sur les rapports de ses personnages à la séparation, et sur leur capacité à entériner une situation nouvelle. Dans *Interlude*, Amédée et Cécile font le constat au début de la pièce que leur couple ne tient plus : ils sont tous les deux attirés ailleurs.

²⁷³ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 143.

²⁷⁴ *ibidem*, p. 151.

²⁷⁵ Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, Paris : Gallimard, 1985, p. 72.

²⁷⁶ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 150.

²⁷⁷ *ibidem*.

En apparence, ils acceptent très bien cette étape, qu'ils avaient prévue depuis longtemps :

AMÉDÉE : L'heure serait-elle venue, tout à coup...

CÉCILE : Quelle heure ?

AMÉDÉE : Celle que nous attendons depuis si longtemps, même durant les plus beaux instants de notre vie ... Celle que nous redoutions depuis toujours, comme quelque chose d'inéluctable.

CÉCILE : Oui, l'heure est venue... Nous savons que maintenant, c'est fini...²⁷⁸

Dans cet échange, le constat du changement contribue à placer les personnages dans une représentation linéaire du temps : ce qui relevait jusqu'alors du présent (leur lien) est désormais relégué dans le passé - « c'est fini », dit Cécile. Dans la suite du dialogue, ils se félicitent l'un l'autre de leur sincérité et de leur facilité à tourner la page : ils sont persuadés de pouvoir se quitter bons amis. On a alors l'impression qu'une simple mise au point a suffi à entériner la séparation. Pourtant, tout le reste de la pièce va être un démenti de cette légèreté apparente : à la fin de l'acte II, ils redeviennent amants et au début de l'acte III, fou de jalousie, Amédée est prêt à provoquer en duel le Prince Sigismond, qu'il croit l'amant officiel de Cécile. Tous ces retournements de situation montrent à quel point Amédée reste attaché à sa femme, qui est finalement plus engagée dans cette séparation que lui, puisqu'elle s'apprête, malgré leurs « retrouvailles », à partir pour Berlin : pour elle, un seuil a été franchi à partir du moment où elle a désiré d'autres hommes, et elle ne peut revenir en arrière : « Nous ne nous sommes pas retrouvés »²⁷⁹, rétorque-t-elle à Amédée. Sa décision est prise : « Ce qui nous pousse aujourd'hui l'un vers l'autre n'est rien que la peur d'une vraie séparation. Ce que nous ressentons n'est qu'une lamentable tentation d'éluder une décision définitive »²⁸⁰. Le « c'est fini » du début continue de

²⁷⁸ Arthur Schnitzler, *Interlude*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1991, p. 21.

“AMADEUS. Sollte jetzt, mit einemmal, wirklich die Stunde da sein ?

CÄCILIE. Welche Stund ?

AMADEUS. Nun - die wir beide so lang, auch in den schönsten Tagen vorhergesehen, die wir beinahe wie etwas Unausbleibliches erwartet haben ?

CÄCILIE. Sie ist da. Ja. Jetzt wissen wir, daß es vorbei ist.“, Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 125.

²⁷⁹ Arthur Schnitzler, *Interlude*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1991, p. 65.

„ Wir uns... Als wenn das nür möglich gewesen wäre !“, Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 181.

²⁸⁰ *ibidem*, p. 66.

résonner. Cécile enterre sa vie passée. On a donc une dualité des personnages vis-à-vis du changement, l'un se situant du côté du déni, l'autre du côté de l'acceptation : Cécile sait qu'une fois la décision prise, on ne revient plus en arrière. Elle est consciente de l'irréversibilité de l'écoulement du temps.

Dans *Terre étrangère*, on retrouve cette fermeté et cette lucidité vis-à-vis du changement chez le personnage d'Adèle Natter. Lorsqu'elle met fin à sa relation avec son amant, Frédéric Hofreiter, elle tranche de façon définitive et clôt clairement l'épisode : « Je te propose que dorénavant nous nous disions vous. C'est fini, fini. Moi, je suis pour les rapports nets (...) Le temps des folies de jeunesse est révolu »²⁸¹. Cette capacité à trancher rappelle Cécile dans *Interlude*. Elle emploie d'ailleurs le même participe : « fini ». Dans *Le Chemin solitaire*, le personnage de Julian Fichtner a une posture assez proche. Ancien amant de Gabrielle Wegrat, la femme de son meilleur ami, il révèle au fils de celle-ci, Félix, qu'il est son véritable père. Il lui raconte alors la façon dont il s'est séparé de Gabrielle : le matin du jour où ils devaient s'enfuir ensemble, il a tout bonnement pris la fuite. Dans son récit, on observe une aisance totale par rapport à la séparation, et le désir de passer clairement à une autre étape de sa vie :

La vie s'offrait à moi – cette vie-là, aucune autre. Et pour en jouir tout à fait, pour obéir à mon destin, j'avais besoin de mon entière liberté, rien ne devait peser sur moi. Je m'étonnais presque d'avoir failli sacrifier ma souveraineté ... pour une passion qui... comme toutes les autres, devrait bien s'éteindre ... Savoir qu'une chose arrivera inéluctablement, c'est s'exposer à la vivre mille fois par avance et dans l'impuissance ... tout me sembla préférable à une lente rupture.²⁸²

„ Was uns jetzt zueinander treibt, ist nichts als die Angst vor dem wirklichen Abschiednehmen. Und was wir jetzt empfinden, wäre eine armselige Probe auf die Ewigkeit.„ Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 181.

²⁸¹ Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 107.

“Und dann möcht'ich dir vorschlagen, daß wir uns endgültig „Sie“ sagen. Aus ist aus. Ach bin für klare Verhältnisse (...) die Zeit der Jugendtorheiten ist vorbei“, Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 293.

²⁸² Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 55.

“ Das Leben gehörte mir - aber nur dieses eine. Und um es ganz zu nehmen und ganz zu genießen, um es so zu leben, wie es mir bestimmt war, braucht'ich völlige Sorglosigkeit und Freiheit wie bisher. Und ich wunderte mich beinah, daß ich so bereit gewesen war, die Unbekümmertheit meiner Jugend, die Fülle meines daseins hinzugeben... Und wofür ? - Für eine Leidenschaft, die in all ihrer Glut und Süßigkeit doch begonnen hatte wie manche andere und bestimmt war zu enden wie alle (...) Auf etwas warten, das kommen muß, heißt, es tausend mal, heißt - es in Wehrlosigkeit und Überdruß und Zorn erleben (...) alles schien mir wünschenswerter (...) als ein langsames, klägliches, unwürdiges Vergehen“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 235.

Le personnage a une conscience très nette des limites temporelles de sa relation ; c'est cette conscience de l' « inéluctabilité » de la fin qui lui permet finalement de la rendre concrète, en tranchant le lien. Julian avouera même que « dès le premier soir » de sa fuite, il « ne se souvenait plus de sa voix »²⁸³ : ce détail de l'oubli de la voix, qui est le siège de l'identité même, renforce l'impression d'une séparation totale.

La capacité des personnages schnitzlériens à accepter, voire à provoquer le changement, est variable. Mais quelle que soit la posture adoptée, on remarque que leur représentation du temps intègre toujours l'existence de seuils : s'ils sont parfois mal digérés, ils ne sont jamais ignorés. Ils impriment leur marque sur les personnages et rendent clairement visible la linéarité du temps.

b. 2. Duras : changer ou rester

Chez Duras, le thème du seuil franchi est également très présent. Dans *Le Square*, la jeune fille est une employée de maison qui veut changer de travail et n'attend qu'une chose, le mariage : « Mon état n'est pas un état qui puisse durer. Il est dans sa nature de se terminer tôt ou tard. J'attends de me marier. Et dès que je le serai, c'en sera fini pour moi de cet état »²⁸⁴. La représentation du temps est linéaire, segmentée en périodes successives et distinctes. Le mariage constitue un seuil clair et net, comme le montre l'emploi du participe passé « fini » : quand ce seuil sera franchi, l'actuel présent de la jeune fille sera relégué dans le passé. Elle semble accepter et même désirer cet écoulement irréversible du temps. Face à elle, le personnage de l'homme représente la posture opposée : lui veut rester tel qu'il est : « Non, mademoiselle, moi, je ne veux pas commencer à changer »²⁸⁵.

Dans d'autres œuvres de Duras, on retrouve cette coexistence de deux postures opposées face au changement, surtout lorsque le seuil à franchir se concrétise dans une séparation. Dans la même pièce peuvent se confronter un personnage qui aspire au changement et accepte de se séparer, et un autre qui, ne pouvant entériner la séparation, est dans l'impossibilité de changer. Dans *Eden Cinéma*, Duras met en

²⁸³ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 56.

²⁸⁴ Marguerite Duras, *Le Square*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, pp. 58-59.

²⁸⁵ *ibidem*, p. 132.

scène trois personnages : Suzanne et Joseph, frère et sœur, vivent avec leur mère dans un bungalow au Cambodge, près du Pacifique. Ils sont liés par une relation fusionnelle et forment à eux trois une sorte de corps indivis : « *Joseph et Suzanne embrassent la mère, ses mains, son corps, se laissent couler sur elle, cette montagne...* »²⁸⁶, décrit une didascalie. Joseph dit de la mère qu'« elle n'a jamais pu se séparer de ses enfants »²⁸⁷. Toute la pièce met en scène cette problématique de la séparation d'avec la mère, ainsi que la séparation frère / sœur. À la fin de la pièce, apparaît la notion de seuil franchi à travers l'expérience de Joseph, qui rencontre une femme dans un cinéma. Au moment où il l'embrasse, sa vie bascule : « J'ai pensé à la mère, à toi. J'ai su que c'était fini. J'étais devenu intelligent. Je comprenais tout »²⁸⁸. Le personnage tourne une page : on retrouve le participe « fini », comme dans *Le Square*. Le seuil qu'il franchit consiste en l'abandon de ses anciens objets d'amour : sa mère et sa sœur. Ce changement lui permet de se projeter vers l'avenir : le futur apparaît peu après : « j'ai pensé aux agents de Kampot. Je me suis dit qu'un jour je les connaîtrai bien »²⁸⁹. L'événement vécu par le personnage l'engage donc dans une voie résolument nouvelle. La posture de Joseph trouve en celle de Suzanne, sa sœur, son exact contrepoint. Suzanne est celle qui ne peut se séparer, ni de son frère, ni de sa mère, et qui par conséquent, reste dans le même état. Quand elle se fait courtiser par le riche M. Jo, sa mère lui demande ce qu'elle veut : « je veux rester avec Joseph »²⁹⁰. On reconnaît, dans cette Suzanne maladivement attachée à son frère, la jeune Marguerite Duras : dans les *Cahiers de la guerre*, l'auteur décrit sa fratrie comme une unité si fusionnelle que la séparation d'avec le frère est vécue comme un véritable traumatisme : « un jour, et d'un coup, l'un de nous, notre aîné, Pierre, nous fut étranger. Soudain, il dépassa la marge, émergea des grands fonds de notre toute jeunesse vers des horizons beaucoup plus éclairés et précis. Cela me fut, pas de doute, fort cruel (...). L'indistinction de nos vies qui jusque-là avait régné s'évanouit bientôt et fit place à un séparatisme épouvantable qui s'infiltra jusqu'à nos moindres jeux »²⁹¹. Dans *Eden cinéma*, Duras met en scène ce « séparatisme épouvantable » :

²⁸⁶ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 14.

²⁸⁷ *ibidem*, p. 16.

²⁸⁸ *ibidem*, p. 140.

²⁸⁹ *ibidem*.

²⁹⁰ *ibid.*, p. 78.

²⁹¹ Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre*, Paris : P.O.L éditeur / Imec éditeur, 2006, p. 346.

Suzanne veut « rester avec Joseph », mais pour lui, quelques scènes plus loin, « c'est fini ». Dans la deuxième partie, la relation à la mère présente les mêmes aspects : quand la mère à court d'argent cherche à la marier à un riche Anglais qu'elle lui présente comme la meilleure solution, Suzanne refuse la séparation d'avec elle : « *Suzanne glisse encore plus avant sur le corps de sa mère, s'y blottit encore plus avant* »²⁹², ce qui nous donne l'impression d'un désir de régression, de retour dans le giron maternel. Ce que la mère interprète d'ailleurs avec justesse : « je lui dirai que tu ne veux pas me quitter »²⁹³. Là où Joseph avance, Suzanne recule : elle freine le passage du temps en adoptant une attitude régressive.

Dans *Agatha*, le thème du franchissement du seuil s'articule également à celui de la séparation : l'enjeu des retrouvailles entre un frère et une sœur jadis incestueux est précisément de parvenir à se séparer, malgré un lien très fort. Là encore, une dualité se dessine : alors qu'elle a pris la décision, lui ne peut supporter cette rupture. La situation est le miroir inversé de celle d'*Eden Cinéma* :

LUI. - Vous aviez toujours parlé de ce voyage. Toujours. Vous avez toujours dit qu'un jour ou l'autre l'un de nous deux devrait partir. (...)
ELLE : (...) Il se trouve que je suis celle qui le fera.²⁹⁴

L'impossibilité de se séparer sera pour lui un leitmotiv de la pièce : « Vous savez, ce n'est pas possible, je ne supporte pas ce départ »²⁹⁵. Ici, le mot « départ » est sans doute à prendre dans tout son sens : il s'agit du départ en voyage mais aussi du fait de se « départager » d'elle, de la quitter. Cette idée est reprise plus loin : « ELLE. – Toi, tu ne serais jamais parti... je le savais... jamais... tu ne m'aurais jamais quittée. / LUI (*bas*). – Jamais. Je n'aurais jamais pu. Je ne pourrai jamais. »²⁹⁶. Dans les adverbes même, on lit le refus d'écoulement du temps de la part du frère : « toujours », « jamais » nous renvoient en effet à une vision étale du temps, qui ne contient pas de démarcation. Toute la pièce repose sur l'évocation de leur lien inaltérable, qui prend racine dans l'enfance et l'adolescence, et rien ne semble

²⁹² Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 114.

²⁹³ *ibidem*, p. 115.

²⁹⁴ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 8.

²⁹⁵ *ibidem*, p. 23.

²⁹⁶ *ibidem*, p. 35.

permettre au frère de pouvoir dépasser ce souvenir. Dès lors, la séparation équivaut pour lui à la mort : « je vais mourir »²⁹⁷, dit-il.

La partition d'*Agatha* se rejoue dans *La Musica*. Les personnages d'Anne-Marie Roche et Michel Nollet doivent franchir une étape importante de leur vie : séparés de corps depuis deux ans, ils se revoient pour parachever le divorce et régler le partage des biens. La fin de leur histoire est d'abord présentée comme digérée : « Rien n'est plus fini que... ça de toutes les choses finies »²⁹⁸, affirme Anne-Marie au début de la pièce. On retrouve ce participe symbolique, « fini », qui indique une perception linéaire du temps, segmentée en périodes distinctes. La femme semble avoir clos le chapitre. On note cependant déjà, dans les points de suspension, une sorte de réserve ou de réticence de sa part. Cette fin en apparence digérée va effectivement s'étirer sur toute la pièce : leur dialogue va progressivement faire affleurer les souvenirs, les événements mal éclairés ou mal compris de leur passé. Cette « fin » s'avère peu à peu si difficile à envisager que prononcer le mot le devient également :

ELLE : Cela se serait produit aussi bien plus tard... (*Il ne répond pas*)

ELLE : Vous ne croyez pas ?

LUI : Qu'est-ce qui se serait produit ?

ELLE : La... fin... Vous ne croyez pas ?²⁹⁹

Ici, aucun personnage n'ose affirmer les choses : la « fin » n'apparaît plus que sur un mode interrogatif. On retrouve la même hésitation peu après :

LUI : Nous savons maintenant que la fin est inévitable ? (*Elle ne répond pas*)

LUI : C'est ça ?

ELLE : Oui (*un temps*) et non. Nous savons qu'une certaine fin est inévitable.³⁰⁰

Ces deux passages se font écho : chacun leur tour, les personnages s'abstiennent de répondre. On observe chez eux la même réticence à établir cette fin comme consommée, à prendre en charge la formulation de cette clôture. Il y a toujours un espace qui reste ouvert sur autre chose, soit par le questionnement, soit par les points de suspension, soit par « *un temps* ». Ils ne franchissent pas totalement le seuil. Néanmoins, plus le dialogue progresse et plus leurs postures respectives se

²⁹⁷ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 41.

²⁹⁸ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 146.

²⁹⁹ *ibidem*, p. 154.

³⁰⁰ *ibidem*, p. 155.

distinguent : à la fin de la pièce, alors qu'Elle parvient à envisager cette séparation comme possible, Lui la refuse :

LUI : Je ne peux pas te quitter.
ELLE: Nous sommes séparés...³⁰¹

Anne-Marie est celle qui a pris le plus de distance, puisqu'elle veut se remarier et partir en Amérique. Ce détachement se confirme ici. Mais si elle parvient à se séparer de lui, c'est aussi parce qu'elle considère leur lien comme inaltérable : « nous, ce n'est pas la peine qu'on soit ensemble... qu'on soit ensemble ou qu'on soit séparés désormais... »³⁰², dit-elle. On comprend mieux ce qu'elle a dit plus haut : *une* certaine fin est inévitable, mais elle n'est pas *la* fin. Il y aurait, au-delà de la séparation physique qu'elle accepte et entérine, une sorte de réunion métaphysique et éternelle. Lui n'y accède pas : « Ne pars pas. Ne pars pas »³⁰³. Lorsqu'elle quitte l'hôtel, « *on dirait qu'il dort debout* »³⁰⁴, ce qui nous donne l'impression qu'elle laisse derrière elle un mort-vivant.

Par ces exemples, on voit que les personnages de Duras se situent bien dans une représentation linéaire du temps, dont l'écoulement est rendu concret par des seuils (le mariage, la rencontre, la séparation) qui structurent cette ligne temporelle en étapes successives. Mais la question du franchissement du seuil est toujours problématique. On retrouve la même dualité que chez Schnitzler par rapport à lui (certains l'acceptent et le désirent, d'autres pas), mais les postures sont plus radicales : le refus du seuil peut conduire à la mort, car le frère dans *Agatha* et l'homme dans *La Musica* sont anéantis par l'idée du départ ou de la séparation. Il peut aussi conduire certains personnages à régresser, comme Suzanne dans *Eden Cinéma*, ou à *inventer* une forme de représentation du temps où la notion de finitude est évacuée, comme Anne-Marie Roche dans *La Musica*. Le traitement du thème du seuil chez Duras aurait donc tendance à remettre en question la représentation linéaire du temps.

³⁰¹ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 170.

³⁰² *ibidem*, p. 169.

³⁰³ *ibidem*.

³⁰⁴ *ibidem*, p. 171.

b. 3. Claudel : le seuil comme pulvérisation du temps

Chez Claudel, le seuil peut correspondre à un changement de situation qui engage le personnage dans une voie nouvelle. Dans *Partage de Midi*, la rencontre d'Ysé est un point de bascule pour Mesa, et même, un point de non-retour. L'heure de midi fonctionne comme un signe de ce franchissement d'étape : « me voici à cette heure de midi où l'on voit tellement ce qui est tout près / Que l'on ne voit plus rien d'autre. Vous voici donc ! »³⁰⁵. On comprend alors l'ensemble du titre : c'est à midi que la vie de Mesa se partage, c'est-à-dire qu'elle se sépare de l'ancien pour aller vers le nouveau. « Partage » s'entend ici dans le sens de « départ », de « séparation ». Claudel va plus loin encore dans la concrétisation du seuil : il « double » l'événement de la rencontre par un autre événement, le passage du canal de Suez ; cet instant est présenté comme ce qui engage les quatre personnages de la pièce sur une certaine route :

DE CIZ : Encore une fois nous avons passé Suez.

MESA : On ne le passe qu'une fois pour de bon. Je pense que nous l'avons tous passé cette fois.

AMALRIC : Nous ne le repasserons plus jamais, hurra ! nous ne reviendrons plus en arrière, hurra ! mais nous serons tous morts l'année prochaine, hurra !³⁰⁶

La valeur symbolique de l'événement apparaît bien dans la réplique d'Amalric : passer Suez, c'est franchir un seuil irréversible, et parvenir à envisager sa mort. L'habileté du dramaturge consiste ici à rendre visible le passage du temps par son incarnation dans un geste : passer Suez. Les répliques suivantes affinent cette idée :

AMALRIC : Une femme ! Voilà une citation que je n'aurais pas attendue
Du Mesa de mon premier voyage. Eh, eh ! il a passé Suez, lui aussi !
Eh, Mesa ! C'est notre âge !
Voilà l'âge où il convient de réaliser !³⁰⁷

Passer Suez signifie entrer dans l'âge « où il convient de réaliser », ce que l'on peut comprendre comme un accès à la maturité, à l'âge adulte – et c'est ce qui vient d'arriver à Mesa, qui est tombé amoureux d'une femme pour la première fois. À

³⁰⁵ Paul Claudel, *Partage de Midi*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 1008.

³⁰⁶ *ibidem*, p. 1013.

³⁰⁷ *ibidem*, p. 1016.

travers ces différentes répliques c'est bien une représentation linéaire du temps qui se dessine : un temps fait de différents âges qui se succèdent, et qui s'achemine vers une fin : la mort.

Le motif du seuil peut être associé à la séparation. Dans *L'Annonce faite à Marie*, le père, Anne Vercors, quitte les siens pour faire un pèlerinage en Terre Sainte. Ce départ se fait à midi pile : à la fin de la scène, le coucou chante « Mi-di ». Le texte inscrit la séparation dans le mot même, scindé en deux. Seuil temporel et séparation sont ainsi indissolublement liés : « l'heure, l'heure, l'heure est venue pour nous séparer »³⁰⁸, dit Anne Vercors. Cette séparation est une souffrance : la mère pleure dans ses bras et affirme « Tu ne me reverras plus »³⁰⁹ ; sa fille Violaine se jette à son cou : « Hélas ! Père ! Hélas ! ». Enfin quand il sort, « *Tous les assistants restent comme pétrifiés* »³¹⁰ : le départ du père prend ainsi une double valeur de seuil et de *deuil* : ses proches sont pétrifiés comme si le cours de leur existence s'était arrêté, comme s'ils étaient morts.

À travers cet exemple, on commence à voir se dessiner l'ambivalence du motif du seuil chez Claudel : il s'accompagne d'une rupture du cours du temps. C'est-à-dire que le seuil, au lieu d'inscrire les personnages dans une représentation linéaire, aurait tendance à les en faire sortir. Dans *L'Annonce faite à Marie*, cette idée se manifeste à nouveau dans l'acte II, lors du dialogue entre Violaine et Jacques. La jeune fille veut dire à son fiancé qu'elle est atteinte de la lèpre. Au moment de révéler son secret, elle lui assure qu'il les fera accéder à « une communication si profonde / Que la vie, ni l'enfer, ni le ciel même ne la feront plus cesser, ni ne feront cesser à jamais ce / Moment où je vous l'ai révélé »³¹¹. Le moment de la révélation est présenté non pas comme le début d'une nouvelle étape sur la ligne du temps, mais comme celui d'une communication éternelle. Le seuil franchi correspond à une véritable pulvérisation du temps linéaire.

On retrouve ce mouvement dans d'autres situations : dans *Tête d'Or*, le moment où le personnage éponyme devient roi correspond bien à un seuil majeur de sa vie. Mais tout se passe comme si la notion de seuil se diluait : quand il accède au

³⁰⁸ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 159.

³⁰⁹ *ibidem*, p. 162.

³¹⁰ *ibidem*, p. 163.

³¹¹ *ibidem*, p. 174.

trône, Tête d'Or annonce : « Le temps qui meut et dispose tout / Se retire de nous comme la mer, / Et voici que sur la terre solide se tient debout / Pour la première fois un Roi »³¹². Son avènement s'accompagne d'un retrait du temps. Dans *Le Père humilié*, le moment de la séparation d'Orian et Pensée perd sa valeur de seuil temporel pour se transformer en voie d'accès à une réunion supérieure. Dans la scène 2 de l'acte III, Orian s'apprête à partir pour la guerre ; ce départ est vécu comme une souffrance : « Bientôt nous serons séparés, / Bien séparés cette fois, et si c'est de la douleur que vous attendez de moi, / Tout à l'heure celle qui nous attend l'un et l'autre a de quoi suffire »³¹³, dit-il à Pensée. Cette séparation draine une représentation linéaire du temps : « bientôt », « tout à l'heure » marquent bien l'idée d'un « avant » et d'un « après ». Mais cette séparation est aussi une nécessité : c'est seulement s'il la quitte qu'Orian peut trouver Pensée : « Quand je vous ai quittée, Pensée, c'est alors que vous vous êtes emparée de moi »³¹⁴. La séparation est ce qui le fait naître au manque et au désir – plus profondément, ce qui le fait naître à lui-même. Il sent que tant qu'il est un « Orian aveugle et à demi dormant »³¹⁵, tant que son âme n'est pas libérée, il ne pourra la donner à Pensée ; il voit alors dans son départ pour la guerre le moyen de se posséder lui-même et d'être enfin tout à cette femme qu'il aime : « Qu'est-ce que vous aimez, en moi, sinon ce but pour lequel j'ai été fait ? sinon ce terme que j'ai été fait pour atteindre et qui m'explique et sans lequel je ne suis qu'une réunion de membres au hasard ? / Quand je posséderai mon âme, c'est alors que je pourrai vous la donner »³¹⁶. Le départ et la séparation terrestres sont donc un accès à une union supérieure : l'union de l'être en lui-même (avant de s'accomplir, Orian est divisé, il n'est qu'un « réunion de membres au hasard »), puis l'union de l'homme avec la femme.

Si le thème du seuil est bien présent chez Claudel, son traitement est très particulier : le franchissement du seuil coïncide parfois avec une heure précise, élue - celle de midi - et contribue ainsi à marquer l'existence d'une représentation linéaire du temps. Mais il est surtout un facteur de pulvérisation du temps. Celui-ci cesse de s'écouler, ou se retire. De plus, l'inéluctabilité de la séparation terrestre peut être

³¹² Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 235

³¹³ Paul Claudel, *Le Père humilié*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 542.

³¹⁴ *ibidem*, p. 544.

³¹⁵ *ibidem*, p. 549.

³¹⁶ *ibidem*.

dépassée, comme chez Duras, par l'idée d'une réunion supérieure d'une autre nature. Le traitement du thème du seuil introduit donc des éléments qui remettent profondément en question la représentation linéaire du temps. Celle-ci tend à s'effacer au profit d'une autre représentation, qu'il conviendra de définir.

Les personnages de Schnitzler, Claudel et Duras sont donc en évolution, inscrits dans une durée qui les change. Le changement peut toucher différents domaines : les lieux, les choses, les êtres. Il peut concerner le corps ou l'état intérieur. Il est discret chez Duras ; il est plus marqué chez Schnitzler où il confine à la métamorphose, ce qui se retrouve aussi chez Claudel. Mais quel que soit son degré, le changement physique ou moral amène toujours une représentation linéaire du temps, car à travers lui, que ce soit le sien ou celui de l'autre, le personnage cherche à se situer par rapport à un passé qui n'est plus ou à un avenir qui n'est pas encore.

Le thème du seuil fait aussi apparaître une perception linéaire du temps, dans la mesure où il est associé à l'existence d'un point de basculement dans la vie des personnages, qui prend la forme du mariage, de la rencontre ou de la séparation amoureuses. Ces points de bascule segmentent le temps et rendent visibles ses trois composantes : passé / présent / avenir. Chez Schnitzler, le seuil prend sa pleine valeur de marqueur de finitude et les personnages, pour la plupart, cherchent à le vivre comme tel. Mais chez Duras, le rapport des personnages au seuil fait apparaître une résistance vis-à-vis de l'écoulement du temps : certains personnages n'acceptent pas la finitude et ne veulent pas changer. Chez Claudel, le seuil se dilue dans un temps qui ne passe plus.

Par ailleurs, ces exemples montrent que les personnages ont conscience des autres lois naturelles qui se rattachent à l'écoulement du temps : d'aucuns évoquent la vieillesse, comme Anne-Marie Roche dans *La Musica*, d'autres la mort, comme Amalric dans *Partage de Midi*. Quelle place ces thèmes de la vieillesse et de la mort, qui participent de la construction d'une représentation linéaire du temps, prennent-ils dans les œuvres théâtrales de Schnitzler, Claudel et Duras ?

3) la vieillesse

La vieillesse est un corollaire naturel de l'écoulement du temps. Elle le rend visible dans la mesure où elle s'inscrit dans le corps. Les personnages de Schnitzler, Duras et Claudel acceptent-ils, ou refusent-ils de vieillir ? Inventent-ils des moyens de dépasser cette loi naturelle ?

a. Schnitzler : « On ne vit vraiment qu'une chose : vieillir »

Chez Schnitzler, le vieillissement est un thème important. Cette question est fondamentale pour l'auteur, qui note dans son *Journal*, le 27 avril 1910 : « On ne vit vraiment qu'une chose : vieillir. Tout le reste, ce sont des aventures »³¹⁷. Schnitzler a alors 48 ans et est au cœur de cette problématique, qu'il va transposer dans ses œuvres à travers des personnages auxquels on peut facilement l'identifier : le séducteur Frédéric Hofreiter dans *Terre étrangère*, le peintre Julian Fichtner dans *Le Chemin solitaire*. Ces deux personnages ont en commun le regret de leur jeunesse. Dans un dialogue entre Hofreiter et son ancienne maîtresse, par exemple, ce regret se transforme en rancœur contre l'écoulement du temps :

FRÉDÉRIC : Ce serait merveilleux !

ADÈLE : Qu'est-ce qui serait merveilleux ?

FRÉDÉRIC : D'être jeune encore une fois.

ADÈLE : Tu l'as été assez longtemps.

FRÉDÉRIC : Oui, mais c'était trop tôt. C'est seulement aujourd'hui que je saurais l'être, jeune... D'ailleurs le monde est mal organisé, à quarante ans on devrait être jeune, là on en profiterait. Veux-tu que je te dise, Adèle ? Tout ce qui s'est passé jusqu'à maintenant n'a été qu'un apprentissage. Et c'est comme si la vie et l'amour commençaient aujourd'hui.³¹⁸

³¹⁷ Arthur Schnitzler, *Journal*, cité par Nike Wagner, Préface de *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 76.

« Es gibt nur ein Erlebnis - das heißt : Altern. Alles andre ist Abenteuer - », Arthur Schnitzler, *Tagebuch, 1909-1910*, Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1988, p. 145.

³¹⁸ Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 108.

« - Friedrich : (...) es wär' schon schön !

- Adele : Was wär' schön ? -

- Friedrich : Noch einmal jung zu sein !

- Adele : Du bist es lang genug gewesen.

- Friedrich : Ja, aber ich wär'es zu früh... Jetzt verstünd'ich's ja erst jung zu sein ! ... Es ist überhaupt dumm eingerichtet auf der Welt. Mit vierzig Jahren sollt'man jung werden, da hätte man erst was davon. Soll ich dir was sagen, Adele ? Mir ist eigentlich doch, als wäre alles Bisherige nur

Ce refus du vieillissement sera un leitmotiv de ce personnage. On pourrait s'attendre à ce qu'il parvienne à le dépasser, puisqu'il affirme que « c'est comme si la vie et l'amour commençaient aujourd'hui » : il paraît alors capable de relativiser le vieillissement. Mais la suite de la pièce va montrer qu'au contraire, sa rancœur va s'accroissant : elle l'entraîne vers une telle haine de la jeunesse des autres, qu'il ira jusqu'à tuer Otto von Aigner, l'amant de sa femme, qu'il a provoqué en duel : « À l'instant où il fut en face de moi, avec ce regard insolent de jeunesse, je l'ai su... C'était lui ou moi »³¹⁹. Ce dont il s'est vengé, c'est bien de la jeunesse d'Otto. Il l'exprimera clairement dans son adieu à sa jeune maîtresse Erna :

FRÉDÉRIC : (...) C'est fini, Erna, entre nous aussi. Tu as vingt ans, tu ne m'appartiens pas.

ERNA : tu es le plus jeune d'entre nous.

FRÉDÉRIC : Tais-toi. Je sais ce que c'est la jeunesse. Il n'y a pas une heure, je l'ai vue rire et briller dans un œil insolent et froid. Je sais ce que c'est la jeunesse... Et on ne peut pas tous les...³²⁰

Ce refus de la vieillesse se traduit par un acte de révolte : en tuant Otto, c'est comme si Frédéric cherchait à effacer les traces de l'écoulement du temps. Il ne peut supporter, dans la jeunesse de l'autre, le miroir de sa propre vieillesse. On reconnaît la même révolte dans le personnage du père de Marie dans *L'Appel de la vie* : cet homme vieux et malade ne supporte pas la jeunesse des officiers qui passent sous sa fenêtre ; il en vient à rêver leur mort. Il ne supporte pas même la jeunesse de sa propre fille : « Vingt-six ans. Tu as tout le temps... Tout le temps (...) Tout le temps pour les plaisirs qui te font envie. Non, je n'ai pas pitié de toi ! »³²¹. La vieillesse conduit ici aussi au conflit entre générations.

Vorstudium gewesen. Und das Leben und die Liebe fing'erst jetzt an“, Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 294.

³¹⁹ Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 155.

„ Wie er mir gegenüberstanden ist mit seinem frechen, jungen Blick, da hab'ich's gewußt... er oder ich“, Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 362.

³²⁰ Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 156.

« - Friedrich : (...) Aus Erna, auch zwischen uns. Du bist zwanzig, du gehörst nicht zu mir.

- Erna : (...) Du bist jünger als alle.

- Friedrich : Still ! Ich weiß, was Jugend ist. Es ist noch keine Stunde her, da hab' ich sie glänzen gesehn und lachen in einem frechen, kalten Aug'. Ich weiß, was Jugend ist. - Und man kann doch nicht jeden...“, Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, op. cit., p. 363.

³²¹ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, op. cit., p. 8.

Dans *Le Chemin solitaire*, où l'on a vu l'importance du souvenir, la question du temps qui passe se lit aussi dans le motif récurrent du vieillissement. Dans cette pièce, il est sans cesse mis à distance : il paraît important pour tous de dire que malgré les progrès de l'âge, les êtres ne changent pas. Lorsque Mme Wegrat demande à son mari, à propos de l'actrice Irène Herms, qu'elle n'a pas vue depuis de nombreuses années : « Comment est-elle ? » Wegrat répond : « encore très jolie »³²². De même, lorsque Wegrat demande à son fils Félix, à propos du peintre Fichtner : « alors, comment va-t-il ? Que t'a-t-il raconté ? » Félix répond : « il a les cheveux gris maintenant, mais à part ça, il ne m'a pas paru changé »³²³. Le dramaturge veille à ce que le temps épargne ses personnages ; ce souci est d'ailleurs présent dès la didascalie initiale, dans sa présentation de l'écrivain Von Sala : « quarante-cinq ans, mais il a l'air plus jeune »³²⁴. Sans doute faut-il voir dans le rajeunissement de ce personnage, qui est un avatar du dramaturge, l'expression du désir de Schnitzler lui-même et de son angoisse de la vieillesse. Le personnage de Julian Fichtner vient compléter cette thématique en étant au contraire celui qui reconnaît son âge, même si cela lui procure une souffrance. Il ne cherche pas à contrecarrer l'écoulement du temps et accepte sa segmentation en périodes successives : « Il y a un âge où c'est fini, on ne doit plus revenir sur les lieux de sa jeunesse. On retrouve rarement les êtres et les choses comme on les avait laissées »³²⁵, dit-il à Von Sala : pour lui, certaines époques sont révolues. Peu après, il se décrit comme « un raté », « un homme fini, dont la jeunesse fut le seul talent »³²⁶. On lit dans ces répliques toute son amertume. Mais Fichtner se

„Sechszwanzig. Zeit genug... Zeit genug. (...) Zeit genug zu allerlei Kurzweil, nach der dich's gelüftet. Nein, ich bedaure dich nicht !“, Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 274.

³²² Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 17.

« Wie sieht sie denn aus ? / Sie ist noch immer recht hübsch“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, pp. 193-194.

³²³ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 17.

« Wie geht's ihm denn ? Was hat er dir denn erzählt ? / Ein wenig grau ist er geworden, aber sonst schien er mir kaum verändert“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 194.

³²⁴ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 9.

« Er ist 45 Jahre alt, sieht aber etwas jünger aus“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 186.

³²⁵ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 24.

“ Man sollte eigentlich in gewissen Jahren die Orte gar nicht betreten, in denen man jüngere Tage verbracht hat. Man findet die Dinge und Menschen selten so wieder, wie man sie verlassen“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 201.

³²⁶ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 27.

résigne à cette irréversibilité de l'écoulement du temps, pourtant douloureuse puisque source de perte. Venant d'apprendre que Gabrielle Wegrat, son amour de jeunesse, est morte, il tourne symboliquement la page en brûlant tous ses papiers. Cette résignation le distingue de Wegrat, qui au contraire, exprime une nostalgie : « on aimerait être jeune à nouveau »³²⁷.

Face au vieillissement, ces personnages schnitzlériens réagissent soit par la révolte soit par la résignation. Quelle que soit leur posture, on constate que ce thème est chez eux une véritable préoccupation. Cependant, à ces personnages amers, qui vivent le vieillissement comme une perte, d'autres plus désinvoltes offrent une sorte de contrepoint : Fenz dans *Comédie des séductions*, George dans *Le Marionnettiste*. Ils ont de l'âge une vision beaucoup plus relative : ainsi chacun d'eux voient la soixantaine masculine comme le temps d'un épanouissement possible : « Seul un sexagénaire peut chanter Don Giovanni », affirme Fenz. « À soixante ans, dans un certain sens, la vie commence (...) Tenez, ma voix, par exemple, voyez par vous même ! »³²⁸. Là-dessus, il entonne l'air du Don Giovanni. Il se montre donc capable de vivre, lui, la pensée qu'avait formulée Frédéric dans *Terre étrangère* sans parvenir à la mettre en acte : la vraie vie commence tard. Ce thème de la soixantaine épanouie se retrouve chez George : « Les cheveux gris ne prouvent rien », dit-il à Eduard qui vient d'attirer son attention sur ses tempes grisonnantes. « Les années non plus ne prouvent rien. Il y a bien des hommes qui à 60 ou 70 ans deviennent père ou partent en guerre, non ? Peut-on les appeler vieux ? Non. La mort seule prouve qu'on est vieux. Ce ne sont pas les centenaires qui sont vieux, mais ceux qui doivent mourir le lendemain »³²⁹. Ici, le personnage fait preuve d'un grand détachement vis-à-vis de

« [ich bin] einer, der fertig ist, einer, dessen ganzes Talent seine Jugend war », Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 205.

³²⁷ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 51.

« man möchte doch wieder jung sein », Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 231.

³²⁸ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, pp. 37-38.

« Nur ein Sechzigjähriger kann den Don Juan singen. Mit sechzig fängt das Leben im gewissen Sinne erst an. (...) meine Stimme zum Beispiel, überzeugen Sie sich selbst », Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 417.

³²⁹ Arthur Schnitzler, *Le Marionnettiste*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 12.

« Grau sein beweist nichts. Auch die Jahre beweisen nichts. Gibt es nicht Menschen, die noch mit sechzig oder siebzig Jahren Väter werden - oder Fledzüge mitmachen ? Kann man solche Leute alt nennen ? Nein. Nur eines beweist, daß man alt ist - der Tod. Alt sind nicht die Hundertjährigen ; alt sind, die morgen sterben müssen. » Arthur Schnitzler, *Der Puppenspieler*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 194.

l'écoulement du temps et il introduit une notion nouvelle : la relativité. Ce n'est pas le chiffre qui fait l'âge, mais l'action ou l'événement.

Les personnages de Schnitzler prennent en compte la vieillesse comme une réalité qui relève de l'écoulement du temps et qui en est un signe visible. Leur positionnement vis-à-vis d'elle est contrasté, allant de la révolte à l'acceptation allègre, en passant par la résignation. Mais le traitement de la vieillesse rejoint celui du changement : même s'ils refusent la vieillesse, ils ne l'ignorent jamais.

b. Claudel : « Que c'est amer d'avoir fini d'être jeune ! »

Chez Claudel, la vieillesse s'articule au thème de la différence des générations. Le vieux semble avoir une seule fonction : partir pour laisser la place au jeune. Ainsi dans *L'Annonce faite à Marie*, Anne et Elizabeth Vercors sont les parents vieillissants des deux jeunes filles, Violaine et Mara, qui atteignent l'âge de se marier : « Les petites filles, les voilà grandes à présent ! »³³⁰, dit Anne à sa femme ; puis, une fois qu'il a réglé la question de marier Violaine à Jacques Hury, les répliques se font plus explicites sur l'âge du couple parental : « j'ai autre chose à te dire, la vieille ! Je pars », dit-il à Elizabeth ; « Tu pars, tu pars, vieil homme ? »³³¹ répond celle-ci. On voit que la vieillesse est ici totalement intégrée à la représentation du temps des personnages ; il n'y a aucune révolte, au contraire, une sorte de tendresse émane des propos d'Anne Vercors lorsque peu après, il décrit sa femme et lui-même : « La vieille femme qui se nourrit d'un peu de lait et d'un petit morceau de gâteau. / Et le vieux aux oreilles pleines de poils blancs comme un cœur d'artichaut »³³². L'âge est ce qui détermine la décision d'Anne : c'est parce qu'il se sent vieux et proche de la mort qu'il entreprend ce pèlerinage à Jérusalem ; il s'en explique à sa femme, il ne veut pas se présenter à Dieu en ayant été trop comblé par la vie : « Tout périt et je suis épargné. / En sorte que je paraîtrai devant Lui vide et sans titre, entre ceux qui ont reçu leur récompense »³³³. Ainsi, la vieillesse draine aussi la conscience de l'écoulement du temps et de l'approche du terme. Anne part en donnant l'impression

³³⁰ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 147.

³³¹ *ibidem*, p. 149.

³³² *ibidem*, p. 160.

³³³ *ibidem*, p. 151.

qu'il a fait son temps, que sa vie est derrière lui. Il laisse d'ailleurs la place à Jacques : « C'est toi qui sera le père ici à ma place »³³⁴. Les propos d'Anne Vercors ne laissent filtrer aucune amertume, aucun regret : la vieillesse est ici totalement acceptée.

D'autres personnages sont moins vaillants. « Que c'est amer d'avoir fini d'être jeune ! »³³⁵ s'exclame De Ciz dans *Partage de Midi*. Ysé, à la fin de la pièce, se plaindra de même : « O Mesa, si tu savais comme cela est terrible pour une femme, / De se regarder dans la glace et de voir que l'on vieillit et ces affreux petits points rouges, / Et de se toucher des doigts et de songer qu'on n'est plus soi et ce corps autrefois de la jeune fille / Rose et luisante comme un glaïeul et sa figure drue et dure comme une pierre ! »³³⁶. Dans *Le Pain dur*, le personnage de Turelure déjà présent dans *L'Otage* est devenu vieux et a une conscience douloureuse du temps qui passe : « Tu verras comme on tient à la vie quand on est vieux ! Les jours comptent »³³⁷, dit-il à son fils Louis. Cette perception matérialiste de l'existence et ce souci de la rentabilité (« les jours comptent ») illustrent bien ce personnage et s'opposent à la perception d'Anne Vercors qui semble prêt à donner ses derniers jours pour une cause plus grande que lui. De même, le relais des générations se fait dans un rapport de forces et de manière beaucoup brutale dans *Le Pain dur* que dans *L'Annonce faite à Marie* : Louis tire sur son père avec un pistolet chargé à blanc et Turelure meurt d'une crise cardiaque. Cependant, le fond du propos est similaire : le « vieux » est voué à disparaître.

Dans *Tête d'Or*, la première apparition du vieux Roi le catalogue immédiatement : il ne cesse de gémir, et se plaint de son mauvais estomac. Puis, il se décrit devant le jeune Cébès : « Moi aussi, j'ai été jeune et j'ai été un jeune homme aussi. / Et j'ai été un enfant petit, petit ! Et voici que j'ai septante-cinq années et je suis vieux et je suis à la fin de ma vie »³³⁸. La vieillesse draine la conscience de l'écoulement du temps et de l'approche de la mort. Pourtant, dans la suite de la pièce, cette acceptation apparente de son sort disparaît : lorsque Tête d'Or revient de la guerre en triomphateur et réclame le trône, le Roi s'y oppose : « O jeune homme, le

³³⁴ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 157.

³³⁵ Paul Claudel, *Partage de Midi*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 991.

³³⁶ *ibidem*, p. 1061.

³³⁷ Paul Claudel, *Le Pain dur*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 461.

³³⁸ Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 191.

vieillard est l'homme du temps présent »³³⁹, affirme-t-il. Logique peu convaincante que Tête d'Or ne manque pas de renverser : « Avare vieux homme qui veut garder ce dont il ne peut faire usage ! (...) Tu es l'homme du temps présent, mais voici qu'il est déjà passé (...) Retire-toi de devant moi, Vieillard ! »³⁴⁰. Puis il le tue. La vieillesse du Roi apparaît donc ici comme la justification de sa mort. Comme dans *Le Pain dur*, le jeune prend la place du vieux par la violence.

Ainsi, chez Claudel, la vieillesse fait prendre conscience aux personnages que leur temps a passé – et même s'ils ne l'acceptent pas complètement, les jeunes pleins d'ambition sont là pour le leur rappeler... En effet, la vieillesse est presque toujours mise en relation avec la jeunesse à laquelle elle sert finalement de faire-valoir. Ce thème permet donc de faire apparaître la question du relais des générations et fait ainsi exister pleinement la représentation linéaire du temps.

c. Duras : « j'ai vieilli, je le sais bien »

Chez Marguerite Duras, le thème de la vieillesse est très présent. Au début de son roman autobiographique *L'Amant*, la narratrice qui est le double de l'auteur raconte l'arrivée du vieillissement dans sa vie :

Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. À dix-huit ans j'ai vieilli. (...) Ce vieillissement a été brutal (...) Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture.³⁴¹

Ce rapport au vieillissement, fait de curiosité et d'acceptation, se retrouve dans les personnages féminins des pièces de Duras. Par exemple, dans *La Musica*, Anne-Marie Roche accepte de vieillir : « j'ai vieilli, je le sais bien »³⁴², affirme-t-elle ; elle accepte d'exposer son visage changé au regard de Michel Nollet. Elle veut « rattraper le temps perdu »³⁴³, mais elle ne rêve pas de rajeunir. Il est remarquable que la question semble ne se poser que pour elle et non pour lui dans

³³⁹ Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 241.

³⁴⁰ *ibidem*, pp. 241-242.

³⁴¹ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris : éditions de Minuit, 1984, p. 10.

³⁴² Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 151.

³⁴³ *ibidem*, p. 150.

La Musica. Dans *La Musica deuxième*, en revanche, on trouve une allusion à l'action du temps sur Michel Nollet : « Elle va découvrir que c'est un homme détruit »³⁴⁴, précise la didascalie, ce qui nous donne l'impression qu'il a moins bien résisté qu'Anne-Marie Roche. Finalement, le rapport de ces personnages à la séparation se retrouve dans le rapport au vieillissement : l'un le subit, l'autre l'accepte et l'intègre.

Dans *Savannah Bay*, la vieillesse est présentée comme l'identité même du personnage de Madeleine ; la didascalie décrit cette vieillesse comme « la splendeur de l'âge » et précise : « aucune comédienne jeune ne peut jouer le rôle de Madeleine dans *Savannah Bay* »³⁴⁵. Il y a ici, contrairement à ce qui se passe chez Schnitzler, une valorisation de la vieillesse. Celle-ci a des conséquences physiques sur la voix et l'ouïe de Madeleine, marquées toutes deux par l'effacement, l'amointrissement : aux dires de la jeune femme, sa voix est devenue « indécise, assourdie », et elle « ne comprend plus que très peu »³⁴⁶ de ce qu'on lui dit. La vieillesse est donc un élément constituant pour le personnage de Madeleine, qui la définit, et la distingue de l'autre personnage de la pièce, la « jeune » femme, qui a entre vingt et trente ans selon la didascalie initiale.

De même, dans *Eden Cinéma*, les deux personnages féminins (la mère et la fille) représentent les deux âges extrêmes de la féminité : le texte insiste sur la jeunesse de Suzanne, qui est au début de sa vie et découvre le regard des hommes : « elle est tellement jeune, c'est terrible »³⁴⁷, dit M. Jo. Alors que la mère est décrite comme « Vieille »³⁴⁸, à la fin de sa vie : « Je vais mourir, vous comprenez, monsieur, alors il faut que je sois tranquille sur le sort de la petite »³⁴⁹. Mais dans *Savannah Bay* comme dans *Eden Cinéma*, prendre de l'âge n'est jamais présenté comme une perte ou une source d'angoisse ; les personnages ne s'en plaignent jamais.

³⁴⁴ Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, Paris : Gallimard, 1985, p. 64.

³⁴⁵ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 8.

³⁴⁶ *ibidem*, p. 23.

³⁴⁷ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 69.

³⁴⁸ *ibidem*.

³⁴⁹ *ibidem*, p. 70.

Dans *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, il y a même une forme d'évacuation du problème, comme si le phénomène n'existait pas vraiment. Ainsi, Claire Lannes est celle que la vieillesse ne touche pas :

L'INTERROGATEUR : Elle ne souffrait pas de vieillir à votre avis ?

PIERRE : Pas du tout. C'était son meilleur côté. Ça reconfortait quelquefois.

L'INTERROGATEUR : Comment le saviez vous ?

PIERRE : Je le savais.³⁵⁰

Pierre affirmera également : « Longtemps elle a gardé un sourire très jeune »³⁵¹. Cette insistance sur la jeunesse de Claire revient comme un leitmotiv : « je ne vois pas qu'elle ait beaucoup changé depuis que je la connais. Comme si la folie l'avait conservée jeune »³⁵². Le visage de Claire refuse les marques du temps, comme s'il se situait dans un temps qui échappe à la loi naturelle de l'écoulement. Les propos de Pierre attribuent cette faculté à la « folie » : comme si le fait d'être en dehors des conventions la plaçait aussi en dehors des représentations conventionnelles du temps.

Le thème de la vieillesse permet donc de rendre sensible l'écoulement du temps en introduisant celui de la différence des générations : chez Duras, les vieilles femmes sont le contrepoint des jeunes. Mais l'intérêt du thème est aussi de montrer la liberté des femmes par rapport au vieillissement : il n'est pas subi, il est presque choisi. Il est de toutes façons le reflet de la perception intérieure du personnage : ainsi, chez Claire Lannes, il ne s'imprime pas. Comme le thème de la séparation dans *La Musica*, la vieillesse est l'occasion de rendre visible la capacité des personnages durassiens à *inventer* leur propre représentation du temps.

Chez Arthur Schnitzler, Paul Claudel et Marguerite Duras, le thème de la vieillesse permet bien d'ancrer les personnages dans une représentation linéaire du temps, car la prise de conscience de la vieillesse passe par la mesure de la différence avec la jeunesse. Cela peut être douloureux chez Schnitzler (Hofreiter dans *Terre étrangère*), totalement intégré chez Duras (Madeleine dans *Savannah Bay*), simplement constaté chez Claudel (Anne Vercors dans *L'Annonce faite à Marie*). Si, chez Claudel, le thème ne donne lieu à aucun rêve de dépassement de cette loi

³⁵⁰ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris : Gallimard, 1991, p. 38.

³⁵¹ *ibidem*, p. 44.

³⁵² *ibidem*, p. 59.

naturelle, chez Schnitzler et Duras il est l'occasion de l'expression d'une liberté des personnages par rapport à la représentation linéaire du temps : relativité du temps chez Schnitzler (George dans *Le Marionnettiste*), puissance de la perception intérieure chez Duras (Claire Lannes dans *Le Théâtre de l'Amante anglaise*).

Par ailleurs, on a vu que ce thème était forcément lié à un autre, dont il est l'antichambre : la mort. Ce thème est important pour comprendre la vision que les personnages se font de l'écoulement du temps, car la mort est, par excellence, ce qui concrétise la notion de seuil. Comment les personnages de Schnitzler, Duras et Claudel appréhendent-ils la mort ?

4) la mort

La mort est la fin de la vie : cette notion de « fin » draine naturellement l'idée d'un temps qui s'écoule, dans la mesure où elle suppose l'existence d'un avant et d'un après qui ne peuvent en aucun cas se confondre. D'ailleurs, la définition de la mort s'accompagne de la notion de temps : elle est le « terme de la vie humaine considéré dans le temps ». La mort est le corollaire le plus communément redouté de l'écoulement du temps, car elle incarne son irréversibilité même. Si le franchissement du seuil était déjà problématique pour les personnages de Schnitzler et Duras, et s'il pouvait mener à l'invention d'une nouvelle forme de représentation du temps chez Claudel, qu'en sera-t-il de la mort ?

a. Schnitzler : « cette réalité terrible, irréparable qu'est la mort »

Ce thème est quasiment omniprésent dans l'œuvre dramatique de Schnitzler comme dans le reste de son œuvre. Beaucoup de ses personnages se suicident, d'autres meurent de maladie, et on assiste même parfois à des meurtres. Plus d'une pièce s'ouvre une mort, ce qui est paradoxal car c'est une façon de placer au début un fait qui relève de la fin. Dans *Heures vives*, Hausdorfer vient de perdre la femme qu'il aime. Au début de *Terre étrangère*, on apprend qu'un jeune pianiste virtuose, Korsakov, s'est suicidé. À la fin du prologue du *Jeune Médard*, Agathe et le Prince François de Valois s'apprêtent à se suicider ensemble. Ce procédé permet à Schnitzler de questionner la réaction des personnages vivants face à la mort des autres. Si tous la perçoivent comme un fait inéluctable, imparable, qu'aucun au-delà ne vient transcender, on distingue cependant des nuances dans leur façon de faire leur deuil.

Heures vives, par exemple, est une pièce en un acte ; elle se compose en grande partie du dialogue qui oppose les personnages de Hausdorfer et de Heinrich, respectivement compagnon et fils d'une femme défunte. À travers eux, ce sont deux réactions différentes face à la mort d'autrui qui s'affrontent : Heinrich, écrivain, voit la création artistique comme un moyen de « métamorphoser » la douleur de la perte,

alors que Hausdorfer au contraire, ne voit rien qui puisse lui permettre de la dépasser :

HEINRICH : Monsieur Hausdorfer, ne sont-ils pas enviables, ceux qui parviennent à se réfugier dans leur travail ou dans l'exercice de leur art ? Ceux qui ont la faculté, sans doute miraculeuse, de métamorphoser leur douleur, plutôt que de la déverser en larmes stériles ?

HAUSDORFER : Métamorphoser ? Cela fait-il revenir les morts à la vie ?

HEINRICH : Pas plus que les larmes.³⁵³

Si Heinrich n'accorde aucune valeur de résurrection à son écriture, il la perçoit comme le seul moyen de rendre la vie supportable après le deuil ; il parvient ainsi, d'une certaine façon, à redonner du sens à l'écoulement du temps : « il me tarde d'être capable à nouveau d'écrire quelque chose de valable, comme avant. Nous devons nous résigner, face à l'inéluctable »³⁵⁴, ajoute-t-il. Hausdorfer, lui, ne dépasse pas l'événement qui le révolte : pour lui, rien ne remplacera les heures précieuses qu'il a passées avec la défunte : « qu'importe tout ce que tu peux écrire », dit-il à Heinrich, « par rapport à une heure, une de ces heures vives que ta mère a passées dans ce fauteuil à nous parler, ou à ne rien dire... Mais elle était là, là ! en vie ! En vie ! »³⁵⁵. Hausdorfer restera sur cette révolte, alors que Heinrich, à la fin de la pièce, pourra envisager l'avenir : « Au printemps, quand votre jardin sera à nouveau en fleurs, nous nous reparlerons »³⁵⁶. On voit bien la différence de posture entre les deux personnages : alors que l'un n'accepte pas la finitude, l'autre l'intègre. Il insère la mort de sa mère dans la ligne continue de sa vie, au point de pouvoir s'exprimer au futur.

Cette différence de réaction face à la mort, ici illustrée par la confrontation de deux points de vue, se retrouve dans *Terre étrangère* face à la mort de Korsakov. Ce jeune pianiste virtuose s'est suicidé, par amour pour Genia Hofreiter, une femme

³⁵³ Arthur Schnitzler, *Heures vives*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, pp. 16-17.

« HEINRICH Aber sagen Sie selbst, Herr Hausdorfer : sind die Leute nicht eigentlich beneidenswert, denen es so schnell gelingt, sich hinauszuretten - in ihren Beruf, in ihre Kunst ? Die vielleicht sogar die wunderbare Fähigkeit haben, ihren Schmerz in ihrer Weise zu gestalten, statt ihn in nutzlosen Tränen hinströmen zu lassen ?

HAUSDORFER Gestalten ? Weckt das die Toten wieder auf ?

HEINRICH So wenig als die Tränen. » Arthur Schnitzler, *Lebendige Stunde*, in *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, pp. 334-335.

³⁵⁴ *ibidem*, p. 17.

³⁵⁵ *ibidem*, p. 20.

³⁵⁶ *ibidem*.

mariée qui s'est refusée à lui. Genia affirme avoir facilement tourné la page de cet événement : « lorsqu'il m'arrive d'y penser – de temps à autre – tout cela m'apparaît étrangement lointain... Croyez-moi, très lointain... un deuil, une nostalgie, rien de plus »³⁵⁷, dit-elle à son ami Mauer, le médecin. Au contraire son époux Hofreiter ne parvient pas à accepter cette mort : « je ne cesse et ne cesse de me demander : pourquoi a-t-il fallu qu'il meure ? », allant même jusqu'à reprocher à sa femme la vertu qu'elle a opposée à l'amour de Korsakov : « Comprends, cette idée qu'une chose qui n'existe pas vraiment, une ombre, un fantôme, rien si on le compare à cette réalité terrible, irréparable qu'est la mort, que ta vertu ait précipité un homme dans la mort, cela me terrifie... »³⁵⁸. L'« irréparable » de Hofreiter rappelle l'« inéluctable » qu'emploie Heinrich dans *Heures vives* : quelle que soit la distance que le personnage parvient à prendre par rapport à la mort, celle-ci revêt toujours cet aspect de limite absolue.

On observe le même traitement dans *Le Jeune Médard*, pièce en cinq actes précédée d'un prologue. Celui-ci s'achève par la noyade volontaire d'Agathe, sœur de Médard, et du Prince de Valois : les parents du Prince, qui sont de la noblesse française, refusent son alliance avec Agathe et les deux amants préfèrent mourir que d'être séparés l'un de l'autre. Lorsque Médard et son ami Etzelt, qui est amoureux d'Agathe, se retrouvent face au cadavre de la jeune fille, leurs réactions sont différentes : l'un se révolte, l'autre se résigne.

ETZELT : (...) Agathe ne se réveillera plus. Il faut l'accepter.

MÉDARD : Accepte, puisque tu le peux ! Moi pas ! Car moi, Etzelt, moi, j'étais son frère... Toi, Etzelt, tu ne faisais que l'aimer. C'est si peu l'amour ! (...) Voilà pourquoi, devant ce cadavre dont les vers vont se repaître, ton affection elle-même se mue en frisson d'horreur. Voilà pourquoi, en cet instant, ton être le plus intime se détourne d'elle... et tu « comprends »...

³⁵⁷ Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 106.

« Und wenn ich - zuweilen daran denke, so ist das Ganze so merkwürdig blaß und fern... Ich versichere Sie - ganz fern ! », Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 292.

³⁵⁸ Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, pp. 115-116.

« Also ich frag'mich halt immer und immer wieder : warum hat er sterben müssen ? (...) Und, verstehst du, dieser Gedanke... daß irgend etwas, das doch in Wirklichkeit gar nicht ist - ein Schemen, ein Phantom, ein Nichts, weigstens einem so furchtbaren Ding gegenüber, einem so irreparabeln wie der Tod - daß deine Tugend - einer Menschen in den Tod getrieben hat, das ist mir einfach unheimlich », Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 305.

ETZELT : Se précipiter avec elle dans le néant, ou bien, tête haute, poursuivre sa route... il n'est pas d'autre réponse à l'irrévocable. Médard, prends conscience qu'ici, tout est fini, et va.

MÉDARD : Fini ? Etzelt, je reste. Ma place est ici. Car je le sais, ce qui est arrivé aujourd'hui, c'est un début, Etzelt... et non la fin.³⁵⁹

Quelle que soit leur réaction, la mort apparaît ici comme une fracture dans le temps, une limite, un point de non retour d'une brutalité inouïe qu'exprime ici le mot « irrévocable ». Dans tous les adjectifs qui la désignent, on retrouve un préfixe privatif (« inéluctable », « irréparable »). Rien ne peut contrecarrer le caractère définitif de la mort : Médard ne peut trouver aucune consolation dans l'espoir d'une survie de l'âme à laquelle il ne croit pas. On le voit dans sa description du cadavre de sa sœur : la mort est une réalité purement terrestre. Cela rappelle les propos de Françoise Derré, dans *L' Œuvre d'Arthur Schnitzler* : « au lieu de garantir le passage à une réalité supérieure, la mort constitue une conclusion, peut-être un achèvement (...) la certitude que rien n'existe au-delà de la tombe marque le comportement du héros schnitzlerien »³⁶⁰. C'est bien ce que nous constatons ici. Cependant, alors qu'Etzelt parvient à employer le participe passé : « fini », Médard s'y refuse. Si rien n'existe au-delà de la tombe pour Agathe, Médard peut cependant envisager une suite terrestre à cette mort : il trouve dans le désir de vengeance qui l'anime à la fin du prologue une forme de dépassement, puisqu'il affirme qu'il s'agit d'un « début » et non d'une « fin ». D'une certaine façon, il est le pendant négatif du Heinrich de *Heures vives*, qui pense pouvoir « métamorphoser » la douleur de sa perte en écrivant, c'est-à-dire par une création : Médard, lui, pense pouvoir dépasser sa peine en se vengeant, c'est-à-dire par la destruction. Cette destruction n'exclut d'ailleurs pas la sienne propre : s'il ne parvient pas à accepter la mort de sa sœur, en revanche, il envisage avec une désinvolture totale sa mort à lui lorsque, amoureux de la

³⁵⁹ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 48.

« ETZLET. Agathe wacht nicht wieder auf. Es muß hingenommen sein.

MEDARDUS. Nimm du es hin ! Du kannst es, ich nicht. Denn ich, ich, Etzelt, ich war ihr Bruder... Du, Etzelt, hast sie nur geliebt ! Wie wenig ist das ! (...) darum wandelt auch deine Zärtlichkeit sich vor diesem Leichnam, nach dem die Würmer hungrig sind, in Graun. Darum flieht dein tiefstes Wesen schon in diesem Augenblick fort von ihr - und du 'verstehst'...

ETZELT. Mitstürzen in die Vernichtung oder erhobenen Hauptes weitergehen - es gibt keine andre Antwort auf das Unabänderliche. Fühle, daß hier alles zu Ende ist, Medardus, und geh.

MEDARDUS. Zu Ende ? Etzelt, ih bleibe. Hier ist mein Platz. Denn ich weiß, was heut geschah, das ist ein Anfang, Ezelt, - kein Ende. », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 97.

³⁶⁰ Françoise Derré, *L' Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, p. 425.

Princesse de Valois, il se justifie aux yeux de son ami Etzelt : « la vie est très courte, Etzelt... la mienne surtout ne durera pas !... Et la princesse est belle, Etzelt, très belle, pourquoi ne pas s'offrir quelques nuits merveilleuses... »³⁶¹. En compensation de sa mort qu'il devine toute proche, il ne rêve pas d'un au-delà : la mort est une limite absolue. Mais il entend profiter de la vie qui lui reste à vivre.

Les propos de Médard sont représentatifs du rapport du jeune héros schnitzlérien à sa propre mort : quand ses jours sont comptés, il en a une conscience très nette et exprime une forme d'acceptation de ce terme. Cette idée se retrouve dans *L'Appel de la Vie* : Katharina, une belle jeune fille de dix-neuf ans, est condamnée par la maladie et ne l'ignore pas. Cette conscience la conduit à goûter intensément chaque heure qui lui reste : « Il est doux de prendre congé. Et ce n'est que quand on sait combien la vie est courte que chaque séparation a les senteurs d'un matin nouveau...(...) Chaque heure est longue. Nous vivons tant de vies ! »³⁶². Dans la même pièce, Max, jeune officier, s'apprête à mourir pour sa patrie ; il est certain de trouver la mort au prochain assaut. À son colonel qui lui demande si cela lui « fait de la peine », Max rétorque : « Je pense, mon colonel, qu'il est d'autant plus indispensable à un homme de vivre pleinement une heure quand celle-ci est tout ce qui lui reste à vivre »³⁶³. La mort est donc perçue comme une réalité terrestre, qu'il faut intégrer à sa vie terrestre : seule l'intensité des heures vécues ici-bas semble pouvoir compenser la conscience de la fin. Mais il est notable que seuls les personnages jeunes semblent dotés, chez Schnitzler, de cette capacité à affronter sereinement la mort : *L'Appel de la Vie* s'ouvre sur l'agonie du Capitaine Moser, âgé de soixante dix-neuf ans ; gravement malade, le vieil homme se sait condamné. Il exprime sa peur de la mort : « Je suis malade... Je suis vieux... et j'ai peur »³⁶⁴.

³⁶¹ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 105.

« das Leben ist sehr kurz, Etzelt... besonders für mich wird es nicht lang sein ! - Und sie ist schön, Etzelt, sehr schön, die Prinzessin, warum soll man nicht ein paar wunderbare Nächte haben... », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 157.

³⁶² Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, pp. 30-31.

« Abschiednehmen ist süß. Wenn man erst weiß, wie kurz das Leben ist, duftet jeder Abschied von einem neuen Morgen... (...) Jede Stunde ist lang. So viele Leben leben wir ! », Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 300.

³⁶³ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, p. 42.

„ Ich denke, Herr Oberst, es läßt sich zur Not auch in einer Stunde so viel erleben, daß einem zu erleben nichts mehr übrig bleibt“, Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 312.

³⁶⁴ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, p. 9.

Face à ce personnage, on s'accorde avec les propos de Françoise Derré dans son ouvrage sur *L'Œuvre d'Arthur Schnitzler* : « la mort est redoutable, son caractère inéluctable interdit toute apaisante familiarité avec elle, qui demeure un acte d'arbitraire inadmissible sans jamais apparaître comme une délivrance »³⁶⁵. Effectivement, dans le cas du Capitaine Moser, rien, pas même les plaisirs de la vie terrestre puisqu'il n'y accède plus, ne semble pouvoir consoler de la mort.

Si la mort apparaît bien comme une limite chez Schnitzler, que les personnages intègrent comme telle à leur représentation du temps et qui renforce leur conscience de son inéluctable écoulement, le caractère absolu de cette limite mérite cependant d'être nuancé. Par leur créativité ou par l'intensité de leurs derniers instants, les personnages de Schnitzler compensent la perte d'un être cher ou l'imminence de leur propre fin.

b. Duras : « Seul le temps peut adoucir cette douleur »

Chez Duras, la mort se manifeste de deux façons : la mort violente (meurtre, suicide) et la mort naturelle (vieillesse). Dans tous les cas, la présence de la mort, au lieu de marquer un seuil, va plutôt dire la difficulté des personnages à intégrer les seuils à leur représentation du temps.

La mort violente est souvent liée à la problématique de la séparation : elle intervient précisément dans les situations où les personnages n'acceptent pas de se séparer. On a vu que dans *Agatha*, l'impossibilité de la séparation peut conduire les personnages à envisager leur mort : « je vais mourir »³⁶⁶, dit le frère. C'est aussi le cas dans *La Musica* : au cours de leur dialogue, Anne-Marie Roche révélera à Michel Nollet qu'au moment de leur séparation, elle a fait une tentative de suicide : « *Allusion à une tentative de suicide. Il est stupéfait. (...) Elle a failli mourir, il l'apprend* »³⁶⁷. « Quand ? » - « Quand vous avez demandé le divorce »³⁶⁸. De même, il lui révélera que lorsqu'elle a commencé à le tromper, il a pensé à la tuer : « Sur le quai de la gare j'ai voulu vous tuer. J'avais acheté une arme, j'attendais que

„ Ich bin krank... ich bin alt... und ich hab'Angst“, Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 275.

³⁶⁵ Françoise Derré, *L'Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, p. 398.

³⁶⁶ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 41.

³⁶⁷ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 155.

³⁶⁸ *ibidem*, p. 156.

vous descendiez du train pour vous tuer »³⁶⁹. Dans tous ces exemples, la mort n'est pas le signe de l'écoulement du temps, mais plutôt celui de l'impossibilité des personnages à faire le deuil de l'autre, à intégrer à leur représentation du temps l'idée d'un « après » la rupture. Elle correspond de toutes façons à une difficulté, pour le personnage, de se contenir. C'est encore le cas dans *Savannah Bay*, où la mort surgit dans un moment de trop-plein de bonheur pour le personnage de la jeune fille dont Madeleine raconte l'histoire : cette jeune fille a aimé à la folie un homme dont elle a un enfant, et part se noyer dans les étangs juste après avoir accouché : « Trop de bonheur... peut-être que l'enfant, c'était trop de bonheur »³⁷⁰, dit Madeleine. Ce n'est donc pas en tant que terme délibérément choisi que le suicide fait sens chez Duras. Il intervient plutôt comme une explosion du personnage.

Le traitement des morts « non-violentes » montre là encore la difficulté de ses personnages à accepter l'idée du seuil temporel. La mort naturelle occupe une place centrale dans *Savannah Bay* et *Eden Cinéma*. Dans les deux cas, son caractère de limite a tendance à s'estomper. Elle apparaît plutôt comme un horizon d'attente vers lequel tend toute la pièce – comme s'il fallait du temps pour s'y préparer, pour apprivoiser l'idée de la mort.

Dans *Savannah Bay*, où Madeleine représente l'extrême vieillesse et donc, l'imminence de la mort, celle-ci est d'abord refusée, rejetée au rang des impossibilités : « Je ne mourrai pas »³⁷¹, dit-elle d'abord. Son positionnement est même un peu immature : « Si moi je mourais, tout le monde mourrait, alors... ça n'existe pas »³⁷², affirme-t-elle. Elle a de la mort la même vision qu'un enfant, qui croit qu'il est la condition d'existence du monde. Mais après cette première étape, les propos laissent entrevoir une acceptation : « je n'ai plus peur de la mort »³⁷³, puis une tentative d'anticipation, comme pour s'y accoutumer avant qu'elle se présente : « Un certain jour, un certain soir, je vous laisserai pour toujours (...) et ce sera fini »³⁷⁴, lui dit la jeune femme ; Madeleine manifeste alors une pleine conscience de

³⁶⁹ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 162.

³⁷⁰ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 60.

³⁷¹ *ibidem*, p. 22.

³⁷² *ibidem*.

³⁷³ *ibidem*, p. 23.

³⁷⁴ *ibidem*.

cette échéance : « Oui. C'est ça. On écouterà. La respiration aura cessé »³⁷⁵. Premier pas vers la mort aussitôt démenti par la didascalie qui suit : « *La peur traverse la scène* »³⁷⁶. Par cette succession d'avancées / reculées, la pièce apparaît finalement comme le difficile cheminement de Madeleine vers sa fin. On aura en effet l'impression constante que Madeleine est *en train de mourir*, car sa mémoire est présentée comme fragile, « défaillante »³⁷⁷. Dans la dernière didascalie de la pièce, « *la Jeune femme sort et ferme la porte derrière elle comme elle avait annoncé qu'elle le ferait un jour. Madeleine reste seule* »³⁷⁸, ce qui suggère que cette fin correspond aussi à celle du personnage. Dès lors, *Savannah Bay* peut apparaître comme la mise en scène d'une mort, mais une mort étirée, étalée dans le temps, ce qui estompe son caractère de limite absolue. Comme si l'écriture tentait de conjurer la mort par le temps. Cette hypothèse se trouve corroborée par la réflexion d'un autre personnage de *Savannah Bay* : celui de l'homme du café, qui apparaît à la fin de la pièce et qui a perdu sa femme (dont on peut penser qu'il s'agit de la jeune fille de la Pierre Blanche) : « C'est épouvantable, c'est incroyablement difficile à traverser. Seul le temps peut adoucir cette douleur »³⁷⁹, dit-il. Or, c'est bien ce que semble faire l'écriture de Duras dans cette pièce : prendre le temps de « traverser » le seuil, c'est-à-dire, prendre le temps du deuil.

Eden Cinéma étire la mort de la même façon. La pièce s'ouvre sur l'impression que la mère est déjà morte, car la didascalie initiale la présente « *sans expression, comme statufiée* »³⁸⁰. Durant la pièce, elle s'animera peu à peu – d'abord muette, spectatrice du récit de Suzanne et Joseph, elle participera à l'action à partir de la première scène jouée³⁸¹. Mais la question de sa mort ponctuera toute la pièce, comme un refrain : à propos de l'air de la valse de l'Eden, ce disque régulièrement rejoué, Suzanne dit que « c'était celui de sa mort »³⁸² (celle de la mère). Pourtant, c'est la fin de la pièce seulement qui l'entérinera, comme s'il avait fallu tout le temps du récit pour l'accepter : « *Voici. C'est fait. La mère est allongée, 'morte', devant le*

³⁷⁵ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 24.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 25.

³⁷⁷ *ibidem*, p. 31.

³⁷⁸ *ibidem*, p. 90.

³⁷⁹ *ibidem*, p. 87.

³⁸⁰ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 12.

³⁸¹ *ibidem*, p. 43.

³⁸² *ibidem*, p. 68.

public, les yeux ouverts »³⁸³. Comme dans *Savannah Bay*, la pièce est finalement encadrée par la mort d'un même personnage, ce qui nous donne dans les deux cas l'impression d'une mort étirée dans le temps au lieu d'être un seuil.

On retrouve d'ailleurs cette dilution du seuil à propos de l'autre mort qu'évoque *Savannah Bay* : celle de la jeune fille de la Pierre Blanche. En effet, même s'il s'agit d'une mort brutale, cette jeune fille semble déjà habitée par la mort avant de la trouver : « certains disent que la mort se présentait déjà dans ce rire léger, facile, qui inondait l'espace, l'envahissait comme de l'air »³⁸⁴, dit la Jeune Femme. Puis : « Elle aurait dit qu'elle retenait en elle depuis toujours comme un drôle de désir, celui de mourir »³⁸⁵. Ou encore : « sa grâce était celle-là même de la mort »³⁸⁶. Pour cette jeune fille, la vie est comme une annonce de la mort. Cela en donne une image assez paradoxale : au lieu d'être rejetée au-delà du seuil de la mort effective, c'est comme si elle débordait sur ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire la vie. Comme si la vie contenait cette mort.

Ainsi, chez Duras, la mort est mise à distance le plus possible. Elle est un seuil si difficile à traverser que l'écriture la transforme en couloir interminable - et lui fait perdre, du même coup, son caractère de seuil. Duras estompe et dilue les arêtes trop brutales. D'une manière générale, on peut dire que de même qu'ils acceptent difficilement la séparation, les personnages de Duras acceptent difficilement la mort.

c. Claudel : « quand l'homme meurt, est-ce que quelqu'un subsiste ? »

Chez Claudel, le thème de la mort est également très présent. Elle est d'abord, bien sûr, redoutable : « Qu'il est redoutable de finir d'être vivant ! »³⁸⁷, s'exclame Mesa dans *Partage de Midi*. Mais dès cette phrase, nous entendons déjà que la mort est pour Claudel une certaine expérience du temps : mourir, c'est « finir d'être vivant ». Cette idée va s'exprimer dans son œuvre par la présence de scènes entières consacrées à l'agonie et à la mort d'un personnage. Expérience du temps, la

³⁸³ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 151.

³⁸⁴ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 40.

³⁸⁵ *ibidem*, p. 46.

³⁸⁶ *ibidem*, p. 71.

³⁸⁷ Paul Claudel, *Partage de Midi*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 991.

mort s'y mue alors en expérience d'un certain état et une voie d'accès à une vie supérieure - ce qui lui fait perdre son aspect « redoutable ».

Dans *Tête d'Or*, la mort de Cébès fait l'objet d'une véritable mise en scène : au début de la deuxième partie, Cébès est « *malade couché sur un lit* »³⁸⁸. Il se sait condamné et le dit à Tête d'Or : « je mourrai avant la nuit prochaine et avant qu'il ne soit Midi »³⁸⁹. Ici, la mort est bien présentée comme un événement terrestre, en lien direct avec l'écoulement du temps. Cébès est prêt face à l'échéance : « je puis supporter cela, car j'ai le cœur ferme, et je regarderai ton visage, mon frère, dans l'heure de ma torture »³⁹⁰. Mais il ne veut pas mourir dans l'ignorance. Il veut savoir si Dieu existe : « penses-tu que celui que je dis existe ? »³⁹¹, et si l'âme survit après la mort : « quand l'homme meurt, est-ce que quelqu'un subsiste ? »³⁹². Face aux réponses contradictoires de Tête d'Or (il croit en Dieu, mais non en la survie de l'âme), Cébès se laisse d'abord aller à une profonde angoisse de la mort ; il la rejette de toutes ses forces : « Je veux me lever, marcher encore ! Oh ! je peux vivre ! »³⁹³ ; mais le sens de cette torture se fait jour peu après : dans la solitude profonde de son intériorité, où Tête d'Or ne peut lui être d'aucune aide, Cébès trouve le chemin d'un « orgueil intérieur », d'une « secrète flamme »³⁹⁴. Dès lors, il se sent libre et n'a plus peur de la mort : « toute peine est passé ! Le rets est rompu et je suis libre ! ». Il goûte « la joie qui est dans la dernière heure »³⁹⁵, et meurt peu après. Le sens de la mort de Cébès n'est donc pas seulement de marquer le terme de sa vie. Il est aussi de le faire accéder à une « liberté » et une « joie » qui lui ôtent toute peur de la mort.

On retrouve cette joie dans la mort de Tête d'Or. Elle fait aussi l'objet d'une longue mise en scène : elle occupe toute la fin de la troisième partie. Tête d'Or, mortellement blessé, vit d'abord sa mort dans sa chair et la décrit comme une réalité terrestre et physique : « c'est ici que je gis pour pourrir, pour perdre mon visage comme un voile, / Mâchant la lune avec des nœuds de vers ! »³⁹⁶. Quand le Porte-Étendard le questionne sur sa foi en la renaissance de l'homme après la mort, il

³⁸⁸ Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 188.

³⁸⁹ *ibidem*, p. 219.

³⁹⁰ *ibidem*.

³⁹¹ *ibidem*, p. 218.

³⁹² *ibidem*, p. 220.

³⁹³ *ibidem*, p. 223.

³⁹⁴ *ibidem*, p. 224.

³⁹⁵ *ibidem.*, p. 226.

³⁹⁶ *ibidem*, p. 285.

affiche un rejet désinvolte de cette éventualité : « Je ne crois plus aux fables des mères (...) Je me soucie peu de cet *Après / Qui* constitue toute la chanson »³⁹⁷. Pourtant, après son intervention auprès de la Princesse crucifiée à un arbre, qu'il libère avec ses dents, son discours change : « je vais naître une âme chevelue ! / J'espère ! j'espère ! j'aspire ! »³⁹⁸ ; ici la mort se transforme en vie, puisque Tête d'Or affirme qu'il va « naître une âme chevelue ». C'est comme si la mort contenait son principe opposé. Puis il s'exalte dans une ferveur nouvelle : « O Père, Viens ! ô Sourire, étends-toi sur moi ! (...) Mon sang par toutes ses plaies va à ta rencontre en triomphe ! »³⁹⁹. Sa mort revêt des allures d'apothéose. Cette fin rejoint le début de la pièce, dans la mesure où elle présente un personnage en marche, tourné vers l'avenir - ce qui était le cas déjà le cas pour Tête d'Or alors qu'il s'appelait encore Simon Agnel et venait d'enterrer sa femme. La mort est donc davantage une relance de vie qu'une fin.

De même, dans *L'Annonce faite à Marie*, la pièce se clôt sur l'agonie et la mort de Violaine : « Ses yeux, pauvre enfant ! elle n'a plus d'yeux ! Mais le cœur bat encore »⁴⁰⁰. Au cours de cette longue scène, où Violaine est allongée sur une table au milieu des siens, tout ce qui était obscur (le baiser au lépreux, la résurrection d'Aubaine) s'éclaire grâce aux paroles des uns et des autres. À la fin, Violaine meurt sereinement : « que c'est bon aussi / De mourir alors que c'est bien fini et que s'étend sur nous peu à peu / L'obscurcissement comme d'un ombrage très obscur »⁴⁰¹. Sa mort apparaît ainsi comme une étape de sa vie, qu'elle vit pleinement comme telle. En même temps, la présence de Dieu baigne toute la scène : il n'y est question que de miracle (Pierre de Craon a guéri de sa lèpre, Aubaine a été ressuscitée), et Violaine, après avoir exprimé le vœu que Pierre bâtisse une église avec le baiser qu'elle lui a donné, chante sa foi : « que la gloire de Dieu est immense ! »⁴⁰² ; enfin, sitôt après sa mort sonne l'Angélus. Comme celles de Tête d'Or et Cébès, la mort de Violaine est une forme d'apothéose et l'élève au-dessus d'elle-même. De plus, elle est transformée en vie sur cette terre dans la mesure où le

³⁹⁷ Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 285.

³⁹⁸ *ibidem*, p. 295.

³⁹⁹ *ibidem.*, pp. 295-296.

⁴⁰⁰ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 206.

⁴⁰¹ *ibidem*, p. 215.

⁴⁰² *ibidem*.

baiser qu'elle a donné à Pierre de Craon l'a guéri et lui a permis de bâtir une cathédrale (qui reproduit d'ailleurs le motif de l'élévation). On retrouve alors, lointainement, la perception de Heinrich dans *Heures vives* : quand la mort permet une création, elle est transcendée.

Dans la mise en scène de la mort, on entrevoit donc deux mouvements parallèles : d'un côté, elle est une réalité terrestre, qui marque le terme d'une vie ; les personnages la vivent dans leur chair. Quand ils sont en mesure de le conscientiser, ils assument ce moment et affrontent la mort en face. De l'autre, la mort est transcendée par la « joie », encore tâtonnante dans *Tête d'Or* mais plus clairement exprimée dans *L'Annonce faite à Marie*, où elle est explicitement reliée à l'existence de Dieu. La mort est vécue comme une fin sur cette terre mais aussi comme une élévation de l'être au-dessus de lui-même et un accès à une vie supérieure.

Par ailleurs, Claudel traite la mort comme il traite tous les autres seuils importants : elle entraîne une pulvérisation du temps. Dans *Partage de Midi*, la pièce se termine par la mort des deux amants. Dans la dernière scène, Ysé et Mesa s'adressent leurs dernières paroles en sachant qu'une bombe cachée sous le plancher de leur maison va bientôt exploser. La mort est une fin : Ysé évoque leur « temps qui bat, le temps ancien qui s'achève » mais elle est aussi la voie d'accès à une autre vie : « Nous ne savons point, Ysé, nous donner par mesure ! / Donnons-nous d'un seul coup ! / Et déjà je sens en moi / Toutes les vieilles puissances de mon être qui s'ébranlent pour un ordre nouveau »⁴⁰³, dit Mesa. La mort n'est qu'un passage vers un « ordre nouveau », où l'écoulement du temps n'a plus de sens : quand la bombe explosera, c'est « le temps même / Qui s'en va faire explosion »⁴⁰⁴. Selon André Vachon, les deux personnages sont à ce moment-là « dans une sorte d'état second qui ressemble à la transe extatique »⁴⁰⁵ : alors, le temps va retrouver sa vérité, c'est-à-dire qu'il va « éclater en éternité ».

La mort chez Claudel est donc présentée comme le *terme* de la vie terrestre ; par sa mise en scène souvent spectaculaire, elle inscrit les personnages dans une représentation linéaire du temps, dans la mesure où on les voit dans une conscience

⁴⁰³ Paul Claudel, *Partage de Midi*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 1062.

⁴⁰⁴ *ibidem*.

⁴⁰⁵ André Vachon, *Le Temps et l'Espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris : Seuil, 1965, p. 256.

très aiguïlée de leur fin. Mais elle est aussi une voie d'accès à la joie et à la vie éternelle. On quitte alors la représentation linéaire du temps.

D'une manière générale, c'est donc la mort en tant que conclusion qui est refusée par ces trois auteurs : chez Schnitzler, les personnages ont conscience que la mort est une fin inéluctable, mais ils se révoltent contre ce fait et ne parviennent à l'intégrer qu'en le contournant. Chez Duras, le traitement du thème montre un désir de « camoufler » le seuil en étirant le temps au maximum. Chez Claudel, la notion de conclusion est évacuée car la mort est davantage présentée comme une élévation du personnage et une pulvérisation du temps.

Conclusion

Les thèmes du souvenir, du changement, de la vieillesse et de la mort renvoient à une représentation linéaire du temps et montrent que les personnages de Schnitzler, Claudel et Duras ont conscience de son écoulement. Ils sont tributaires de cette irréversibilité du temps qu'ils n'ont pas choisie : à l'image des hommes, ils subissent le temps qui passe. « Le monde est mal organisé », dit Frédéric Hofreiter dans *Terre étrangère*⁴⁰⁶; « Que c'est amer d'avoir fini d'être jeune ! » dit De Ciz dans *Partage de Midi*⁴⁰⁷; « La fin est inévitable », dit Anne-Marie Roche dans *La Musica*⁴⁰⁸ : on retrouve l'aspect tragique que décrit bien Étienne Klein : « Cette irréversibilité [du temps] lui confère d'ailleurs un aspect tragique, au sens où elle n'est d'aucun façon compensable ou effaçable par la réversibilité de quelque mouvement que ce soit (...) Il y a quelque chose d'implacable, d'irréversible, dans le cours du temps. Rien ne l'arrête »⁴⁰⁹.

Mais rien, vraiment, ne peut-il « compenser » cette irréversibilité ? L'étude de l'expérience subjective du temps montre en effet que d'une manière générale, les personnages lui résistent : ils craignent la vieillesse, appréhendent les séparations, ou refusent la mort. Or, cette résistance les amène à trouver des parades à l'écoulement du temps. On comprend que chez Schnitzler, cette quête se cherche dans celle d'une intensité ; chez Duras, dans celle d'un étirement ; chez Claudel dans celle d'une vie éternelle. Face à l'inéluctabilité du temps qui passe, ils cherchent la voie d'une certaine liberté. Ils font jouer, comme les dramaturges dans la composition de leurs pièces, « l'accordéon du temps ».

⁴⁰⁶ Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 108.

« Es ist überhaupt dumm eingerichtet auf der Welt », Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 294.

⁴⁰⁷ Paul Claudel, *Partage de Midi*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 991.

⁴⁰⁸ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 155.

⁴⁰⁹ Étienne Klein, *Le Facteur temps ne sonne jamais deux fois*, Paris : Flammarion, 2007, pp. 128-129.

III – L’ACCORDÉON DU TEMPS

Certes, le temps existe en dehors de nous et nous impose son ordre irréversible. Pourtant, dans *Le Soulier de Satin*, l’Irrépressible compare le temps à un accordéon : « au théâtre nous manipulons le temps comme un accordéon, à notre plaisir, les heures durent et les jours sont escamotés »⁴¹⁰. Il exprime ici la liberté que peut prendre un dramaturge par rapport au temps : il peut en jouer, le manipuler à sa guise. Et en effet, pourquoi l’irréductibilité du temps réel devrait-elle dominer aussi le terrain de la fiction ? L’image de l’accordéon nous renvoie à la possibilité de d’étirer ou de comprimer le temps : celui-ci cesse d’être une ligne continue dont tous les instants se valent, où chacun d’eux est incompressible, pour devenir un objet souple ou un instrument dont on peut s’emparer. Comment Arthur Schnitzler, Paul Claudel et Marguerite Duras utilisent-ils cette liberté dans la composition de leurs pièces ?

De plus, si la forme dramatique peut être un terrain privilégié pour affirmer la liberté du sujet par rapport au temps, les personnages ne pourraient-ils pas, eux aussi, jouer de cet « accordéon » ? S’ils craignent les seuils, s’ils appréhendent la vieillesse et refusent la mort, ne peuvent-ils trouver une sorte de revanche sur le temps qui passe en lui opposant la toute-puissance de leur imagination ? « Le temps fuit. À moins qu’il ne s’écoule lentement »⁴¹¹, dit par exemple Hélène dans *Le Jeune Médard* : cette phrase dit à elle seule toute l’élasticité du temps ; il n’est pas fait d’instant identiques, mais se module en fonction du contenu dont il est investi. Après avoir repéré l’accordéon du temps dans la dramaturgie, il s’agira de voir comment il se manifeste dans la subjectivité des personnages eux-mêmes.

⁴¹⁰ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 732.

⁴¹¹ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p.76.

« So rast die Zeit. Oder so langsam geht sie hin », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 126.

1) liberté des dramaturges

Dans l'histoire du théâtre européen, la question de la liberté du dramaturge par rapport au temps est fondamentale. Rappelons que le XIX^{ème} siècle a vu éclore une nouvelle dramaturgie, en Allemagne et en Italie, puis en France où Victor Hugo, dans la Préface de *Cromwell* (1827), prône l'abandon de la règle de l'unité de temps et de lieu. Des brèches s'ouvrent dans le traitement du temps au théâtre : celui-ci devient peu à peu un terrain d'investigation et d'affirmation de la créativité des auteurs - tendance que ne fait qu'accentuer la romanisation du drame. Arthur Schnitzler et Paul Claudel, qui se situent à la frontière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècles, et Marguerite Duras, auteur du XX^{ème} siècle, arrivent donc après cette période de bouleversements. Les propos de Claudel dans *Le Soulier de Satin*, qui date de 1924, revendiquent clairement la possibilité de « manipuler le temps » selon le « plaisir » du dramaturge : il est devenu un jouet au service de la fantaisie de l'auteur. Comment Claudel, Schnitzler et Duras usent-ils de cette liberté de « jouer de l'accordéon du temps » ?

a. Schnitzler au tournant du siècle.

Schnitzler, né en 1862 et mort en 1931, occupe une place intermédiaire, frontalière dans l'histoire du théâtre. La forme à première vue assez traditionnelle de ses pièces le rattache davantage au XIX^{ème} siècle - mais lorsqu'on s'approche de plus près de leur dramaturgie, le traitement du temps s'y révèle assez riche et gros des libertés à venir. Peter Gay le définit ainsi :

Schnitzler était un homme du XIX^{ème} siècle dont la vie déborda largement sur le siècle suivant. Et comme le XIX^{ème} siècle était, en quelque sorte, gros de son successeur, il résume et annonce notre propre histoire. (...) Les passionnants bouleversements des arts, de la littérature et de la pensée que nous appelons modernisme et associons au XX^{ème} siècle étaient tous en gestation, et souvent largement engagés, bien avant 1914.⁴¹²

Schnitzler serait donc un homme du XIX^{ème} qui annonce le XX^{ème}. Cette remarque générale vaut en particulier dans son traitement dramaturgique du temps.

⁴¹² Peter Gay, *Une Culture bourgeoise, 1815-1914*, Paris : éditions Autrement, 2005, p. 8.

Dans ses pièces en un acte, la temporalité est à première vue assez classique. La durée de la fable correspond généralement à celle de la représentation. *Les Derniers Masques*, pièce issue du recueil *Heures vives* qui date de 1901-1902, se compose essentiellement de deux dialogues : Rademacher confie à son voisin d'hôpital, Florian, qu'il attend à son chevet son ancien ami Weihgast dont il veut se venger en lui révélant qu'il a été l'amant de sa femme. Weihgast arrive et la conversation entre les deux hommes évolue de telle façon que Rademacher renonce à sa révélation. L'action commence en fin d'après-midi : « Avez-vous remarqué la demoiselle qui m'a rendu visite, cet après-midi ? »⁴¹³, demande Florian à une infirmière au début de la pièce. Elle se termine le soir : « Allons bon ! Toujours pas couché ?! »⁴¹⁴, reproche le médecin à Florian à la fin de la pièce. La durée fictive est donc de quelques heures à peine, pour une représentation qui n'excédera pas une heure. On est dans un schéma assez proche d'une dramaturgie classique au sens du XVIIIème siècle. La plupart des pièces en un acte de Schnitzler présentent le même traitement du temps, avec une coïncidence relative de la durée de la fable avec celle de la représentation.

Cependant, certaines pièces font exception. La pièce en un acte intitulée *Heures vives* dans le recueil du même nom, par exemple, pourrait au premier abord sembler aussi classique : la fable s'étend sur une durée d'une nuit - on n'excède donc pas les vingt-quatre heures. La pièce commence alors que le soir tombe et se termine à l'aube. La didascalie initiale précise : « *Le soir commence à tomber* »⁴¹⁵, avant que ne démarre le dialogue entre Hausdorfer, qui vient de perdre sa femme, et son jardinier, Borromée. Ce dialogue expose la situation et présente aussi le personnage de Heinrich, écrivain, fils de la défunte et beau-fils de Hausdorfer. Heinrich entre peu

⁴¹³ Arthur Schnitzler, *Les Derniers Masques*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, p. 43.

« haben Sie das Fraülein gesehn, das mir heute nachmittag die Ehre ihres Besuchs erwiesen hat ? », Arthur Schnitzler, *Die letzten Masken*, in *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 360.

⁴¹⁴ Arthur Schnitzler, *Les Derniers Masques*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, p. 56.

« Na hören Sie, Sie schlafen noch immer nicht ! », Arthur Schnitzler, *Die letzten Masken*, in *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 375.

⁴¹⁵ Arthur Schnitzler, *Heures vives*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, p. 9.

« Der Abend ist nahe », Arthur Schnitzler, *Lebendige Stunden*, in *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 325.

après : « *Borromée sort. Heinrich vient à l'avant-scène. HAUSDORFER (se lève, fait un pas vers lui ; lui serrant la main).* Alors, tu es de retour ? »⁴¹⁶. À partir de là, s'instaure un long dialogue entre les deux hommes, qui est suivi pas à pas, commençant par des banalités : « Tu as pris le train le soir même ? »⁴¹⁷, et se développant progressivement. Peu à peu, la relation entre les deux hommes s'envenime, tandis que la nuit avance : « *Il fait de plus en plus sombre. On allume les réverbères de l'autre côté de la grille* »⁴¹⁸. Puis le dialogue vire au drame :

HAUSDORFER. Elle est morte pour toi, Heinrich, pour l'amour de toi, sache-le. Pour toi !

HEINRICH (*de plus en plus agité*). Pour moi... Pour moi ? Je ne vous comprends pas ! Pour moi... Qu'est-ce à dire ?⁴¹⁹.

Hausdorfer révèle à Heinrich que sa mère, gravement malade, s'est suicidée pour que l'écrivain puisse travailler librement à son œuvre. Le dialogue se clôt par le départ de Heinrich déterminé malgré tout à se remettre à écrire, tandis que le jour point :

Adieu, Monsieur Hausdorfer. Votre douleur vous donne le droit aujourd'hui de vous méprendre sur moi. Au printemps, quand votre jardin sera à nouveau en fleurs, nous nous reparlerons. Vous aussi, vous continuerez à vivre...

*Il sort en passant par la terrasse, d'où un large rayon de lumière éclaire le jardin. Rideau.*⁴²⁰

⁴¹⁶ Arthur Schnitzler, *Heures vives*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, p. 12.
„BORROMÄUS ab. HEINRICH nach vorn. HAUSDORFER steht jetzt erst auf, geht ihm einen Schritt entgegen. Händedruck Na, bist du wieder zurück ?“ Arthur Schnitzler, *Lebendige Stunden*, in *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 329.

⁴¹⁷ Arthur Schnitzler, *Heures vives*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, p. 12.
„Du bist also noch am selben Abend abgereist ?“ Arthur Schnitzler, *Lebendige Stunden*, in *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 329.

⁴¹⁸ Arthur Schnitzler, *Heures vives*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, p. 15.
« Es wird immer dunkler. Auf der Straße jenseits des Gitters werden Laternen angezündet », Arthur Schnitzler, *Lebendige Stunden*, in *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 333.

⁴¹⁹ Arthur Schnitzler, *Heures vives*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, p. 18.
„HAUSDORFER (...) gestorben ist sie deinetwegen, - deinetwegen, Heinrich, daß du's weißt - für dich !

HEINRICH immer erregter Für mich... für mich ? ... Ich verstehe Sie absolut nicht ! ... Für mich - was heißt das ?“ Arthur Schnitzler, *Lebendige Stunden*, in *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 336.

⁴²⁰ Arthur Schnitzler, *Heures vives*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, p. 20.
„Leben Sie wohl, Herr Hausdorfer. Ihr Schmerz gibt Ihnen heute noch das Recht, mich mißzuverstehen. Im Frühjahr, wenn Ihr Garten aufs neue blüht, sprechen wir uns wieder. Denn auch Sie leben weiter. Er geht über die Terrasse, aus der ein breiter Lichtstrahl von der Lampe in den Garten fällt. Der Vorhang fällt.“, Arthur Schnitzler, *Lebendige Stunden*, in *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 339.

Le « large rayon de lumière » signifie que le soleil se lève. Ce traitement du temps est étonnant, car la pièce fait s'enchaîner les deux dialogues, et suit chacun d'eux sans aucune ellipse. Logiquement, la durée fictive devrait donc coïncider exactement avec celle de la représentation, qui n'excéderait pas une heure. Or, les didascalies précisent bien que le dialogue dure toute la nuit : cette durée correspond en fait à un étirement artificiel du temps. Schnitzler accentue ainsi la charge dramatique de cette conversation : c'est « comme si » ils avaient parlé toute la nuit.

Parmi les pièces en un acte de Schnitzler, la dramaturgie de *La Femme au Poignard* manifeste au contraire une compression du temps, doublée d'un retour dans le passé. Cette pièce fait aussi partie du recueil *Heures vives*. Deux personnages contemporains de l'époque de l'auteur, Pauline et Léonard, se retrouvent au musée. Léonard fait la cour à Pauline, femme mariée à un dramaturge, mais celle-ci lui résiste et déclare vouloir partir le lendemain même pour toujours. Ils sont face à un tableau qui représente une « Femme au Poignard », daté de 1530 environ - c'est la date de mort du peintre. Cette figure peinte ressemble à s'y méprendre à Pauline, les deux personnages le remarquent : le tableau est en quelque sorte leur miroir. Tout-à-coup, on plonge dans l'histoire du tableau :

LÉONARD. Que vous arrive-t-il, Pauline ?

PAULINE. C'est moi... Ne me reconnaissez-vous pas ?

LÉONARD. Je vous le disais bien, la ressemblance est extraordinaire.

PAULINE. C'est moi, moi-même. Ne me reconnaissez-vous pas ? Et dans l'ombre, là, ce jeune homme... C'est vous...

LÉONARD. Moi, Pauline ? Mais qu'avez-vous ?

PAULINE. Ne vous souvenez-vous pas, Léonard ?

Elle le prend par la main ; ils s'asseyent lentement sur le divan, les yeux tournés vers le tableau.

LÉONARD. Si je me souviens... ?

PAULINE. Lionardo, ne te souviens-tu pas ?

Noir. Rapide changement de décor. Les cloches sonnent jusqu'à la fin du noir, se taisent subitement.

*L'atelier de Maître Remigio. L'aube. A gauche, une petite porte, à droite une lourde portière de couleur sombre (...)*⁴²¹.

⁴²¹ Arthur Schnitzler, *La Femme au Poignard*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, pp. 28-29.

« LEONHARD Pauline, was haben Sie denn ?

PAULINE Ich bin es - kennen Sie mich nicht ?

LEONHARD Ich sagt'es ja, die Ähnlichkeit ist außerordentlich.

À partir de ce moment, la pièce va raconter l'histoire de Lionardo, Paola et Remigio, doubles respectifs de Léonard, Pauline et son mari, pris dans une intrigue similaire plusieurs siècles plus tôt - à quelques différences près : Paola s'est donnée à Lionardo, et avoue tout à son mari, avant de tenter de tuer son amant. La dramaturgie repose donc sur un retour dans le passé, signifié par le glissement du nom « Léonard » à celui de « Lionardo ». À cela s'ajoute un procédé de compression du temps, car à la fin de la pièce, on retrouve la situation initiale : Léonard et Pauline ensemble au musée, face au tableau :

Changement de décor rapide. Soudain les cloches sonnent à nouveau, comme à la fin de la scène première. La petite salle de musée, comme au début.

PAULINE. Tu te souviens ... ?

LÉONARD. Mais où êtes-vous partie ?... Pauline !

PAULINE (*toujours comme en rêve*) Tout ce que nous avons vécu jadis, cela se reproduira-t-il... Lionardo ? Faut-il que cela se reproduise ?

LÉONARD. Pauline... Que vous arrive-t-il ?

PAULINE (*comme se réveillant*) Léonard ... ? (*Elle regarde autour d'elle*)

LÉONARD. Pendant un moment vous étiez comme perdue.⁴²²

Toute l'histoire qui vient d'être racontée, et dont la durée fictive s'étend sur plusieurs heures, se trouve ainsi ramassée dans un temps dramatique présenté comme

PAULINE Ich bin es, ich bin es selbst. Erkennen Sie mich nicht ? Und hier im Schatten - der tote Jüngling - Sie -

LEONHARD Ich, Pauline ? Was ist Ihnen ?

PAULINE Erinnern Sie sich nicht, Leonhard ? *Sie hält ihn bei der Hand ; beide setzen sich langsam auf den Diwan, den Blick dem Bild zugewendet.*

LEONHARD Erinnern... ?

PAULINE Lionardo, erinnerst du dich nicht ?

Plötzliche Verdunkelung der Bühne. Sehr rasche Verwandlung. Bis es wieder licht wird, tönen die Glocken weiter, dann hören sie plötzlich auf.

Das Atelier des Meisters Remigio. Morgengrauen. Links eine kleine Türe, rechts eine schwer geraffte dunkelrote Portiere. », Arthur Schnitzler, Die Frau mit dem Dolche, in Reigen - die Einakter, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, pp. 346-347.

⁴²² Arthur Schnitzler, *La Femme au Poignard*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, pp. 39-40.

« Rasche Verwandlung. - Plötzlich tönen die Glocken wieder, wie am Schlusse der ersten Szene. - Der kleine Saal wie im Anfang.

PAULINE. Erinnerst du dich - ?

LEONHARD Wo sind Sie ? - Pauline ?

PAULINE *noch wie im Traum* Kommt alles wieder, was wir einst erlebt... Lionardo - Muß es wiederkommen ?

LEONHARD Pauline... was ist Ihnen - ?

PAULINE *wie erwachend* Leonhard - ? *Sieht um sich.*

LEONHARD Sie waren einen Augenblick lang wie verloren. », Arthur Schnitzler, *Die Frau mit dem Dolche*, in *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 358.

très court - quelques minutes à peine -, puisqu'elle est encadrée par la sonnerie des cloches. L'histoire est réinterprétée a posteriori comme une rêverie de Pauline qui n'aura duré qu'un court moment - comme le précise d'ailleurs Léonard : « pendant un moment ». Après cet épisode de retour dans le passé, Pauline choisira finalement de se donner à Léonard.

Cet exemple montre bien la tension entre tradition et modernité qui caractérise le traitement du temps chez Schnitzler. La pièce date de 1901-1902, c'est-à-dire qu'elle se situe après la crise du drame que Peter Szondi, dans *Théorie du drame moderne*, situe aux alentours de 1860. Selon lui, le choix de la forme en un acte correspondrait à une tentation « conservatrice » de la part de Schnitzler :

Le fait qu'après 1880 des auteurs dramatiques comme Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Hofmannsthal, Wedekind, plus tard O'Neill, W.B. Yeats et bien d'autres se tournent vers la pièce en un acte ne montre pas seulement que, pour eux, la forme traditionnelle du drame était devenue problématique ; c'est souvent une tentative de sauver de la crise le style « dramatique », style de la tension vers le futur.⁴²³

Selon Szondi, le choix de la pièce en un acte place donc Schnitzler du côté de ceux qui préservent, qui « sauvent » le drame en tant qu'il est une « tension vers le futur ». Cependant, force est de constater que l'essentiel de la dramaturgie de *La Femme au Poignard* repose plutôt sur une tension vers le passé : le présent est complètement miné par la réminiscence, qui prend toute la place. Le jeu de retour en arrière, grâce à l'utilisation de la sonnerie des cloches et du noir, annonce déjà la liberté par rapport au temps que permettra le cinéma. Par ailleurs, l'effet de compression du temps est extrême, et inédit dans les pièces en un acte de Schnitzler : toute l'action est en fait contenue dans un temps fictif de quelques secondes.

Cependant, il est vrai que la fin de la pièce corrige quelque peu cet aspect novateur de la forme, dans la mesure où les deux personnages sont rendus au « temps réel » : ils se retrouvent dans l'actualité de leur présent et l'action se tend vers un futur proche dans lequel ils se projettent. À la suite de la réminiscence, Pauline choisira de céder aux instances de Léonard, comme si cette vision avait été finalement une prémonition. De plus, cette fin semble chercher une certaine vraisemblance dans la mesure où la compression du temps est finalement attribuée à

⁴²³ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* - Lausanne : L'Âge d'Homme, 1983, p. 77.

l'état particulier de Pauline, qui aurait été l'objet d'une sorte d'hallucination : or, c'est le propre de ce genre de manifestation onirique de faire sortir des rails de la temporalité réelle. La compression du temps n'est donc pas laissée « telle quelle », elle n'est pas une audace formelle de la part du dramaturge, mais trouve finalement une explication rationnelle. Toute la liberté que prend la dramaturgie par rapport au temps aura finalement été au service d'une action : la transformation du refus de Pauline en assentiment. On retrouve ainsi le principe de l'unité d'action.

Les pièces en un acte de Schnitzler mettent donc en évidence une double tentation du dramaturge dans son traitement du temps : une tentation « conservatrice », car la forme en un acte tend à sauvegarder l'action, et que le traitement du temps y est souvent sans surprise, avec une coïncidence relative de la durée de la fable avec celle de la représentation. Mais la forme en un acte permet aussi d'explorer des étirements, des compressions, des retours en arrière qui sont des « manipulations » du temps assez inattendues et déjà modernes.

Dans ses pièces en plusieurs actes, la liberté que prend Schnitzler dans le traitement du temps dramatique consiste essentiellement en l'usage de l'ellipse. Au lieu de suivre pas à pas toutes les étapes de l'histoire qu'il raconte, il raccourcit le temps en omettant certains épisodes. L'ellipse peut concerner un événement important, que le dramaturge préfère suggérer ou faire rapporter par un personnage. Cela lui permet de maintenir l'attention du spectateur concentrée sur le propos principal : l'ellipse est ainsi au service de l'unité d'action.

Par exemple, dans *Liebelei*, le passage de l'acte II à l'acte III élude le duel entre Fritz et son rival : à la fin de l'acte II, Fritz prend congé de Christine, sa maîtresse :

FRITZ. Adieu...

CHRISTINE. Au revoir ! - (*Théodore et Fritz sortent. Christine reste immobile, le cœur serré, puis elle va à la porte qui est restée ouverte ; à mi-voix :*) Fritz...

FRITZ. (*revient et la presse contre son cœur*). Adieu !...⁴²⁴

⁴²⁴ Arthur Schnitzler, *Liebelei*, Arles : Actes Sud ; Paris : Papiers, 1989, p. 50.

„-FRITZ : Leb'wohl...

- CHRISTINE : Auf Wiedersehn ! - *Theodor und Fritz gehen*.

- CHRISTINE : *bleibt beklommen stehen, dann geht sie bis zur Tür, die offen steht ; halblaut*. Fritz...

Au début de l'acte III, on retrouve Christine chez elle. Elle reçoit la visite de son père :

*Christine seule. Elle fait de l'ordre dans la chambre, range le nécessaire à couture, etc. Puis elle va à la fenêtre et regarde dehors. Au bout d'un instant entre Weiring que, tout d'abord, elle ne voit pas. Il semble profondément ému et regarde avec anxiété sa fille à la fenêtre.*⁴²⁵

Avec cette didascalie, Schnitzler dit tout : que Fritz est mort, que Christine n'en sait rien et que son père va le lui apprendre. Le spectateur restaure spontanément la chronologie des faits, et comprend que tout est consommé. L'ellipse permet ici de ne pas perdre de vue Christine, qui est le personnage principal de la pièce. De la même façon, alors qu'à la fin de l'acte IV de *Terre étrangère*, Frédéric Hofreiter s'apprête à se battre en duel contre Otto von Aigner, l'amant de sa femme, on comprend au début de l'acte V qu'Otto a été tué. Mais ces ellipses restent assez classiques, dans la mesure où elles évitent de montrer sur scène le moment du duel et de la mort d'un personnage, ce qui rappelle les règles de la bienséance.

Les ellipses peuvent également avoir pour fonction de mettre en valeur l'évolution d'un personnage : en faisant se succéder sur scène deux moments qui, dans la temporalité fictive de la pièce, sont séparés par plusieurs jours voire plusieurs mois, Schnitzler fait apparaître les changements de manière plus nette. Dans *Comédie des séductions*, l'ellipse permet de suivre le parcours psychique d'Aurélie, l'un des multiples personnages principaux. Dans l'acte I, on découvre la jeune femme au cours d'un bal masqué : elle a donné rendez-vous à trois hommes également amoureux d'elle pour leur annoncer lequel elle a élu. Sa première apparition la situe déjà du côté de l'étrange : « ARDUIN. Mais voici minuit qui sonne... - AURÉLIE. (*en robe sombre, dans leur dos*) Et voici Aurélie. Je vous salue, mes amis. »⁴²⁶. Dans l'acte II, Aurélie pose pour le peintre Guysar, dans son atelier.

- FRITZ : *kommt noch einmal zurück und drückt sie an sein Herz. Leb'wohl !...*“, Arthur Schnitzler, *Liebelei*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, pp. 46-47.

⁴²⁵ Arthur Schnitzler, *Liebelei*, Arles : Actes Sud ; Paris : Papiers, 1989, p. 54.

„CHRISTINE allein. *Sie macht Ordnung im Zimmer. Sie legt das Nähzeug zusammen usw. Dann geht sie zum Fenster und sieht hinaus. Nach einer Minute kommt Weiring herein, den sie anfangs nicht sieht. Er ist in tiefer Erregung, betrachtet angstvoll seine Tochter, die am Fenster steht*“, Arthur Schnitzler, *Liebelei*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, pp. 49-50.

⁴²⁶ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 30.

Le peintre est connu pour aimer les orgies et y convier ses modèles : le Prince Arduin met en garde Aurélie contre ce « bouge » où « les femmes se promènent telles que Dieu les a faites »⁴²⁷. Dans l'acte III, on retrouve Aurélie sur la côte danoise, profondément transformée, au bord de la folie : « *Au début de la scène, elle semble calme, réfléchie, grande dame ; seul son regard parfois se perd étrangement* »⁴²⁸. On suppose qu'il s'est passé quelque chose entre-temps, ce qu'Aurélie confirme peu après en se confiant à Falkenir, l'homme qu'elle aime :

Je ne me connaissais pas moi-même, auparavant. Il ne m'a pas laissée regarder le tableau avant qu'il ne fût achevé. Quand je l'ai vu pour la première fois, je l'ai giflé, et je voulais partir sur-le-champ (...) Il m'a juré qu'il détruirait ce tableau si je restais. Il a donné une fête ce soir-là. N'as-tu jamais entendu parler des fêtes de Guysar ?... Un ciel noir, stellé, au-dessus de moi, l'herbe flamboie, rouge et vert, dans la lueur des torches. Des femmes, des garçons, beaux et étranges, Dieu sait d'où ils sortent. Moi, j'erre entre lumières et ténèbres, seule poursuivie, je m'échappe des mains avides, à la recherche de Guysar. (...) Et c'est arrivé. Tout d'un coup, je n'étais plus moi-même. J'étais le tableau que Guysar avait peint de moi. Je sentais mes membres langoureux, ma gorge tremblante, mon regard languissant... Je savais alors que le tableau ne mentait pas.⁴²⁹

On comprend qu'elle a vécu une de ces nuits d'orgie et que cela a changé son image d'elle-même : « Lueur de torches, flûtes et violons, clapotis nocturne des vagues, une voix cajoleuse, l'odeur du lilas... et ton Aurélie glisse entre les bras d'un

« ARDUIN Es ist Mitternacht.

AURELIE *im dunklen Kleide steht hinter ihnen* Und hier ist Aurelie. Seid mir begrüßt, meine Freunde. » Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 409.

⁴²⁷ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 61.

« das Nest (...) Weiber laufen dort herum, wie Gott sie geschaffen », Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 440.

⁴²⁸ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 120.

« *Sie wirkt zu Beginn der Szene ruhig, überlegen, damenhaft, nur in ihrem Blick drückt sich zuweilen eine seltsame Verlorenheit aus* », Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 500.

⁴²⁹ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, pp. 137-138.

„ Ich selber kannte mich nicht vorher. Ehe das Bild vollendet war, ließ er's mich nicht sehen. Und als ich es zum erstenmal erblickte, schlug ich dem, der es gemalt, wie einem Lügner ins Gesicht und wollte davon. (...) Er schwor, das Bild zu vernichten, wenn ich bliebe. An diesem Abend gab er ein Fest. Hast du von Gysars Festen nie gehört ? - Ein schwarzer Sternenhimmel war über mir, Wiesen im Fackelschein flammten rot und grün. Frauen waren da und Jünglinge, schön und fremd, weiß Gott, woher sie kamen. Zwischen Licht und Finsternis irrte ich umher, allein, verfolgt ; gierigen Händen entwand ich mich und suchte Gysar. (...) Und da erlebt'ich's. - Ich war mit einemmal nicht mehr da. Ich war das Bild, das Gysar gemalt. Ich fühlte mich, fühlte meine hingeebenen Glieder, meine bebenden Brüste, meinen vergehenden Blick (...) und wußte nun : dieses Bild log nicht“, Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, pp. 518-519.

séducteur, d'un étranger qui sait profiter de l'instant »⁴³⁰. Profondément fragilisée par l'épisode, elle finira par se noyer dans la mer avec Falkenir. Entre l'acte II et l'acte III, la dramaturgie fait l'ellipse d'un événement important, dans un but fonctionnel : elle est au service de la fable car elle permet de mettre en lumière les états successifs du personnage. Elle a une fonction analytique plus que synthétique.

Chez Schnitzler, la dramaturgie manifeste donc une certaine liberté par rapport au temps : étirement, compression des heures et retour dans le passé dans les pièces en un acte, usage de l'ellipse dans les pièces en plusieurs actes. Mais cette élasticité du temps reste assez discrète et surtout, elle est au service d'autres enjeux que le temps lui-même. L'étirement permet d'intensifier la charge dramatique d'un dialogue, la compression de signifier une hallucination, l'ellipse de souligner l'évolution psychologique d'un personnage. Mais elle n'est pas exhibée comme le signe de la liberté du dramaturge par rapport au temps. Il en va tout autrement chez Claudel.

b. Claudel : « l'accordéon »

Chez Claudel les ellipses sont fréquentes et concernent des périodes de temps plus longues que chez Schnitzler. Citons pour mémoire celle de *L'Annonce faite à Marie* (1912), où le saut temporel qui intervient entre l'acte II et l'acte III est quantifié : sept années les séparent. Au début de l'acte III, Mara demande à un paysan de la forêt de Chevoche depuis combien de temps la lépreuse y séjourne : « Huit ans t'à l'heure »⁴³¹, répond l'homme. L'ellipse est au service de la fable : elle justifie la gravité de l'état de Violaine. Lorsque Mara retrouve sa sœur dans sa cabane, celle-ci lui dit : « je n'ai plus d'yeux, l'âme seule tient dans le corps péri »⁴³². Or, la dramaturgie a besoin que Violaine soit dans un tel état de délabrement corporel et de vie spirituelle pour illustrer son propos : c'est dans un corps à la fois

⁴³⁰ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 140.

„ Fackelschein, Flöten und Geigen, nächtliches Wellenrauschen, eine schmeichelnde Stimme, Duft von Flieder - und deine Aurelie gleitet in die Arme eines Verführers, eines Freundes, eines Fremden, der die Stunde zu nützen weiß.“, Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 521.

⁴³¹ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 187.

⁴³² *ibidem*, p. 190.

anéanti et animé par l'intensité de la foi que la résurrection d'Aubaine, la petite fille morte de Mara, peut s'opérer. Il faut donc que du temps ait passé entre l'acte II, où Violaine est encore en pleine santé, et l'acte III, où elle est sur le point de mourir. L'arrière-plan historique contribue à mettre en valeur cette ellipse : dans les actes I et II, la France n'a plus de roi, alors que dans l'acte III, Charles VII est sur la route de Reims pour s'y faire sacrer. Le parcours du roi est le miroir inversé de celui de Violaine.

L'ellipse est déjà une forme de liberté par rapport au temps réel : le dramaturge omet ce qui l'encombre pour éclairer l'essentiel. Mais Claudel redouble en quelque sorte cette liberté dans son traitement de l'arrière-plan historique, car il situe le sacre de Charles VII au moment des fêtes de Noël : il y a un anachronisme, car Charles VII s'est fait sacrer au mois de juillet 1429. L'arrière-plan historique est donc déformé pour les besoins de la fable. Le fait que Claudel se soit autorisé cette liberté montre que son écriture s'empare du temps réel pour le modeler à sa volonté.

Dans *Le Soulier de Satin*, que Claudel achève en 1924 - douze ans après *L'Annonce faite à Marie*, la liberté par rapport au temps réel trouve une forme plus aboutie et plus élaborée. Le dramaturge y adopte le principe hugolien du découpage en « journées » : en préférant ce terme à celui d' « actes », il s'inscrit dans l'héritage de Victor Hugo et affiche déjà son affranchissement vis-à-vis des règles classiques. Mais celui-ci va beaucoup plus loin : la temporalité fictive de la pièce s'étend en fait sur plusieurs années. Le jeu avec le temps y est sans cesse exhibé, dès la didascalie initiale :

La scène de ce drame est le monde et plus spécialement l'Espagne à la fin du XVIème, à moins que ce ne soit le commencement du XVIIème siècle. L'auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques, de même qu'à la distance voulue plusieurs lignes de montagnes séparées ne sont qu'un seul horizon.⁴³³

Cette didascalie dit bien la liberté du dramaturge : « l'auteur s'est permis ». Cette « permission » s'exerce de diverses manières : il s'autorise l'approximation à propos de la période concernée, et aussi la « compression » de différentes époques. L'idée est de créer une unité à partir d'éléments normalement séparés. Cette liberté sera ensuite formulée explicitement par le personnage de l'Irrépressible, que l'on

⁴³³ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 665.

peut voir comme une sorte de double du dramaturge et qui s'adresse au public au début de la deuxième journée :

Dona Prouhèze est arrivée ici dans le costume que vous avez vu, il y a quelques jours, le temps que vous voudrez, - car vous savez qu'au théâtre nous manipulons le temps comme un accordéon, à notre plaisir, les heures durent et les jours sont escamotés.⁴³⁴

Elle déborde même de l'espace scénique pour se transférer au spectateur puisque entre la première et la deuxième « journée », celui-ci est libre d'imaginer le temps « qu'il veut ». Par ailleurs, l'Irrépressible se présente comme un créateur, un sculpteur de temps, avec une dimension magique qu'amène le verbe « escamoter », et que nous retrouvons peu après : « Rien de plus facile que de faire marcher plusieurs temps à la fois dans toutes les directions »⁴³⁵. Le nom qu'il porte, l'Irrépressible, fonctionne comme un contrepoint de cette souplesse qu'il attribue au temps : « irrépressible » n'est pas très loin d'« incompressible ». Celui qui revendique cette liberté totale serait d'une certaine façon, la seule donnée réelle que l'auteur ne peut pas « compresser » : lui-même.

La suite de la pièce sera une illustration de cette liberté totale : entre la deuxième et la troisième journées, dix années se sont écoulées, ce qui correspond bien à un « escamotage » de la durée – c'est en fait une ellipse temporelle. On mesure cette ellipse lors de la scène IX de la troisième journée, où Dona Isabel révèle à Rodrigue l'existence d'une lettre qui lui est adressée : « Il y a une lettre à Rodrigue. / Et là-bas derrière nous de l'autre côté de la mer, / Il y a une femme qui attend depuis dix ans la réponse »⁴³⁶. De même, plusieurs années séparent la troisième de la quatrième journée : dans la scène II, Rodrigue apparaît « vieilli et grisonnant », avec « une jambe de bois »⁴³⁷.

Mais l'image de l'accordéon serait inopérante si cette compression du temps n'alternait pas avec un étirement : comme l'a annoncé l'Irrépressible, au théâtre, « les heures durent ». Dans *Le Soulier de Satin*, la pièce étire le temps lorsqu'elle fait se succéder sur scène deux moments que la temporalité fictive de la pièce présente comme simultanés. Cette succession, impossible dans la réalité, donne l'impression

⁴³⁴ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 732.

⁴³⁵ *ibidem*.

⁴³⁶ *ibidem*, p. 831.

⁴³⁷ *ibidem*, p. 867.

que le temps se déplie. On l'observe dans les scènes 8 et 9 de l'acte III : dans la scène 8, Prouhèze entend la voix de Rodrigue et lui répond :

Voix de Rodrigue, *au loin* - Prouhèze !

DONA PROUHÈZE - Rodrigue ! C'est moi ! Je suis là ! j'entends ! j'ai entendu !⁴³⁸

Dans la scène 9, qui se passe de l'autre côté du monde, Rodrigue entend la voix de Prouhèze à travers une atmosphère saturée de musique :

Cette voix que je croyais entendre tout à l'heure au fond de moi, derrière moi,
Elle n'est pas en arrière, c'est en avant qu'elle m'appelle (...)
Perce mon cœur avec cette voix inconnue, avec ce chant qui n'a jamais existé
(...)
Avec cette voix qui essaye de me faire entendre l'inconnu.⁴³⁹

Le spectateur voit donc l'un après l'autre deux moments qui n'en font qu'un. Ce dépliement du temps l'allonge et fait pendant à la compression du temps qui naît des ellipses. Mais dans *Le Soulier de Satin*, l'impression d'étirement naît surtout de l'extrême longueur de la pièce, qui dure onze heures lorsqu'elle est montée intégralement : c'est cette durée qui illustre le mieux le fait qu'au théâtre, « les heures durent », car elle est inhabituelle par rapport au temps d'une représentation classique. On peut donc dire que cette pièce comprime le temps dans sa dramaturgie, mais qu'elle l'allonge dans sa représentation.

Ce qui est nouveau dans *Le Soulier de Satin*, par rapport à *L'Annonce faite à Marie*, c'est que le dramaturge exhibe la liberté qu'il prend par rapport au temps : la comparaison avec « l'accordéon » montre que le temps est saisi comme un *instrument* – plus largement, comme un élément avec lequel le dramaturge peut jouer. En fait, le temps perd sa fonction de cadre qui contient l'action, pour devenir lui-même un élément de l'action : cela rattache l'œuvre au courant symboliste, où comme l'explique Michel Autrand, « le cadre est devenu pleinement une émanation de ce qu'il ne se contente plus de présenter mais qu'il signifie à sa manière, conformément à la volonté du dramaturge d'unir dans un élan poétique unique tous les éléments convoqués par lui : tout doit être signe, tous les signes sont vivants, le

⁴³⁸ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 812.

⁴³⁹ *ibidem*, p. 830.

temps et l'espace sont maintenant signes à part entière »⁴⁴⁰. Dès lors, le temps cesse d'être une ligne qui impose sa direction à l'œuvre pour devenir une composante parmi d'autres du matériel fictionnel de l'auteur, qui peut exercer sur lui sa maîtrise et sa volonté.

c. Duras : condensations et étirements

Duras use d'une liberté au moins égale dans sa dramaturgie. Elle fait jouer « l'accordéon du temps » dans le sens de la compression - qui va chez elle jusqu'à la condensation - et de l'étirement.

Comme chez Schnitzler et Claudel, la compression du temps peut intervenir grâce à l'ellipse temporelle : dans *Eden Cinéma* (1977) par exemple, il y a une ellipse entre le moment où Suzanne montre à sa mère le diamant que M. Jo lui a donné et la scène où Suzanne, Joseph et la mère mangent en silence ; ce qui n'est pas montré, c'est la scène où la mère bat sa fille, mais qui va être racontée en voix off. La didascalie nous informe :

Décalage du temps :

Ils sont là tous les trois. Suzanne et Joseph mangent. Pas la mère.

Silence. Puis, Suzanne, de nouveau, raconte ce qui s'est passé – et que nous n'avons pas vu.

VOIX DE SUZANNE

Quand elle était revenue de cacher la bague, elle s'était jetée sur moi et elle m'avait battue.

Elle criait.

Joseph était arrivé. D'abord il l'avait laissée me battre, et puis il l'avait prise dans ses bras, il l'avait embrassée.

Elle s'était calmée.

Musique.

Elle avait pleuré. On avait pleuré. Ensemble. Tous les trois.

Musique.

Et puis on avait ri.

Scène jouée :

Dialogue direct, décalé comme la chronologie : c'est celui qui a dû suivre les coups, les larmes, le rire.

LA MÈRE

Qu'est-ce que tu lui as dit ?

SUZANNE

Je lui ai expliqué. Pour lui une bague c'est rien.⁴⁴¹

⁴⁴⁰ Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris : Champion, 2006, p. 242.

⁴⁴¹ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, pp. 95-96.

Ici, le dispositif choisi (la voix off) permet de souligner l'existence d'une ellipse, de la mettre en relief. Les didascalies insistent sur la liberté de l'écriture théâtrale par rapport à l'écoulement du temps en parlant de « décalage ». Ici, on peut parler de condensation car Duras superpose trois scènes : celle que nous voyons et qui se passe en silence (le repas), celle qui est racontée par la voix off mais que nous ne voyons pas, et celle qui est jouée mais qui correspond à un moment qui précède le repas. Le spectateur doit alors se dédoubler : il suit à la fois l'action silencieuse qui se déroule sur scène, tout en intégrant les informations qui lui sont livrées par les voix off et directes et qui concernent des épisodes antérieurs. Il y a ici une volonté très nette de condensation, à la façon des rêves : une seule scène (celle du repas) contient en fait trois moments successifs de l'histoire racontée. Ce jeu de superposition rejoint ce que propose Claudel lorsqu'il parle de « faire marcher plusieurs temps à la fois » ; mais Duras va plus loin que Claudel, dans la mesure où elle met cela *en acte* : on voit effectivement plusieurs temps coexister sur scène.

La dramaturgie de Duras joue aussi de l'accordéon dans l'autre sens : elle peut étirer le temps à loisir, par la présence de la musique et par les « temps » très nombreux dont elle émaille ses dialogues. Dans la deuxième partie d'*Eden Cinéma*, par exemple, le dialogue où la Mère propose à Suzanne d'épouser un riche anglais pour sortir de la misère semble ne jamais devoir finir :

LA MÈRE

Carmen a trouvé quelqu'un.

Temps.

Il s'appelle Barner.

Il est représentant d'une usine de Calcutta.

Temps.

Importante.

Temps.

Il donnerait trente mille piastres.

Temps.

Tu partirais pour toujours.

Suzanne ne répond pas.

LA MÈRE, *distracte.*

Peut-être que Joseph est mort.

Pourquoi ne serait-il pas mort... Sous un tramway...

SUZANNE, *cri bas.*

Non.

LA MÈRE, *comme indifférente*.
Ah.
Temps.
Il reviendra, tu crois.
SUZANNE
Oui.
Silence. Musique. La mère reprend.
Il s'appelle Barner. Il est anglais.⁴⁴²

Ces « temps » presque systématiques obligent le dialogue à une lenteur exagérée. Ils pourraient correspondre à la gêne qu'éprouve la mère devant le discours qu'elle tient à sa fille. Mais leur caractère artificiel apparaît mieux lors de l'irruption de la musique, dont ni l'origine ni le contenu ne sont précisés : cette musique n'a pas une fonction réaliste, mais plutôt celle de ralentir encore le dialogue, voire même, de le faire reprendre au début, puisque après la musique la mère répète la même phrase : « Il s'appelle Barner ». Ainsi, les temps, la musique et la répétition de la phrase convergent pour donner l'impression d'un temps exagérément étiré.

Chez Duras, ces « temps » sont une caractéristique de l'écriture, qu'elle souligne avec insistance : dans *Savannah Bay*, par exemple, elle précise à propos d'un « *temps long* » : « *ne pas hésiter sur la longueur de ce temps* »⁴⁴³, comme si elle anticipait sur la crainte du metteur en scène ou des acteurs d'ennuyer le public. Il y a d'ailleurs un paradoxe dans ces « temps » : ils sont en apparence des éléments qui ralentissent le dialogue, qui vont donc dans le sens d'un étirement. Mais ils sont chargés de tant de contenu psychique qu'ils sont aussi des moments de compression : ils contiennent en fait les deux mouvements de l'accordéon, simultanément. Si, dans *Savannah Bay*, l'auteur insiste sur la longueur du « temps », c'est parce qu'il correspond à une expérience intérieure très riche : les deux femmes sont « *figées dans 'l'imaginaire' de la scène racontée* »⁴⁴⁴. Cette densité du « temps » pris dans le dialogue est très visible dans une didascalie de *Suzanna Andler* : « *Suzanna se tait le temps de reconstruire son univers. Puis elle rit doucement* »⁴⁴⁵. Ici, c'est le temps de l'élaboration psychique que le texte cherche à inscrire ; le fait qu'une opération aussi vaste que celle de « reconstruire son univers » se fasse dans un instant très court

⁴⁴² Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, pp. 111-112.

⁴⁴³ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 52.

⁴⁴⁴ *ibidem*, p. 52.

⁴⁴⁵ Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 72.

donne à celui-ci une grande densité. Simultanément, le tempo du dialogue se ralentit, car Suzanna se tait.

L'étirement du temps est donc une possibilité dramaturgique que Duras emploie de façon délibérée, très nette et très visible. Son utilisation des « temps » est subtile car ils renvoient aux deux mouvements de l'accordéon : ils étirent et compriment le temps tout ensemble. Duras se saisit du temps comme d'un matériau parmi d'autres et affirme par là sa liberté de dramaturge.

Pour conclure sur « l'accordéon du temps » dans la dramaturgie, on peut dire que celle-ci est le lieu d'une liberté possible par rapport au temps : alors que dans la réalité, nous sommes soumis à la nécessaire succession des secondes, des minutes, des heures, des jours et des années, la composition d'une pièce permet de raccourcir ou d'étirer le temps. L'ellipse, qui le raccourcit, peut avoir différentes fonctions : chez Schnitzler, elle a une fonction plutôt analytique car elle permet d'éclairer le parcours psychique d'un personnage. Chez Claudel, elle a une fonction synthétique : elle vaut en tant que telle, comme outil d'escamotage du temps. Chez Duras, la synthèse peut aller jusqu'à un point extrême qui est la condensation, en présentant simultanément sur scène des épisodes qui se sont succédés. La dramaturgie permet aussi d'étirer le temps, en présentant successivement des épisodes qui sont en fait simultanés, ou en allongeant artificiellement la durée d'un dialogue. Cette double liberté du dramaturge, compression et étirement, donne du temps une image « accordéonique » qui n'est déjà plus tout à fait linéaire.

Par ailleurs, on constate que cette liberté de distordre le temps devient de plus en plus consciente et de plus en plus choisie : chez Schnitzler, elle existe mais sans ostentation ; alors que chez Claudel et Duras elle est formulée clairement dans les didascalies, ce qui indique qu'elle fait partie du propos même de la pièce. Comme si, au fur et à mesure de l'évolution historique du théâtre, le jeu avec le temps occupait une place de plus en plus importante dans la dramaturgie. En sera-t-il de même chez les personnages ?

2) Liberté des personnages par rapport au temps

La créativité du dramaturge investit d'autant plus la psyché de ses personnages que celle-ci prend, à la fin du XIX^{ème} siècle, de plus en plus de place. Comment, par l'exercice de leur subjectivité, les personnages font-ils jouer « l'accordéon du temps » ? Affirment-ils ainsi une forme d'affranchissement vis-à-vis de son écoulement ?

a. Schnitzler : élasticité et intensité

Chez Schnitzler, la liberté des personnages par rapport au temps se manifeste de deux façons : par leur perception de l'élasticité du temps et par la recherche d'une intensification du présent. Ils revendiquent l'une et l'autre dans leurs propos de façon assez marquée : l'« accordéon » qui reste assez discret dans la dramaturgie occupe au contraire une place importante et visible dans les dialogues.

a. 1. « Le temps fuit. À moins qu'il ne s'écoule lentement »

Les personnages de Schnitzler ont une conscience très vive de l'élasticité du temps. Dans *Le Jeune Médard*, Hélène de Valois vient de perdre son frère François qui s'est donné la mort, mais cela ne l'empêche aucunement de jouer au volant avec Nérina, sa servante, ce qui fait réagir sa mère : « Et ce matin, on enterrait ton frère », dit-elle ; mais Hélène oppose à cette réalité des faits l'élasticité de sa perception du temps : « Oui, mère. Voilà cent ans qu'il est mort et enterré. Le temps fuit. À moins qu'il ne s'écoule lentement. Pour François aucune différence. Pourquoi pas pour nous aussi, mère »⁴⁴⁶. Ce qui est de l'ordre du fini est rejeté dans un passé très lointain, même si cette fin est récente. En affirmant que « voilà cent ans qu'il est mort et enterré », c'est la suprématie de sa perception subjective du temps sur la durée réelle

⁴⁴⁶ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 76.

« HERZOGIN ruhig. Und heute morgen begruben sie deinen Bruder.

HELENE. Ja, Mutter, und es ist als wär'er hundert Jahre lang tot und begraben. So rast die Zeit. Oder so langsam geht sie hin. Ihm ist es gewiß das gleiche, Mutter, warum nicht auch uns », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 126.

que le personnage proclame. On rejoint ici Françoise Derré : « la durée, pour l'écrivain (Schnitzler), ne s'identifie nullement avec la succession d'instant mathématiquement déterminés ; elle demeure une donnée par essence subjective et inséparable de l'individu en train de la vivre »⁴⁴⁷. Dans les propos d'Hélène, le temps apparaît sous une forme dilatée : quelques heures équivalent à un siècle. Cette perception se trouve en dernière instance justifiée par la prise en compte du « point de vue » du mort : pour lui, la représentation linéaire du temps n'a plus de sens, et Hélène ne fait que s'approprier cette disparition du sens.

On retrouve cette capacité à relativiser le temps dans *Comédie des séductions*. Pour Eligius Fenz, qui est chanteur d'opéra et professeur de chant, la soixantaine est le moment où « la vie commence »⁴⁴⁸. Ce détachement, rare chez Schnitzler, se retrouve dans toutes les paroles de Fenz concernant l'écoulement du temps : « Savez-vous ce que c'est que l'âge ? Rien qu'une intrigue que la jeunesse ourdit contre nous. C'est facile pour elle... L'aspect physique nous accuse. Il faut anéantir cette légende »⁴⁴⁹. L'âge est une « intrigue », une « légende » : Fenz ravale cette réalité au rang de la fiction, ce qui est une manière d'affirmer la toute puissance de sa subjectivité. Cette posture se décline dans la pièce à travers d'autres personnages, par exemple dans la scène entre Judith et Max, un pianiste qui l'a séduite : elle lui demande depuis quand sa relation avec Aurélie est finie, et il répond : « Oh, combien de temps cela peut-il faire ? (*Il regarde sa montre*) Depuis très longtemps ! dans dix minutes, ça fera un siècle »⁴⁵⁰. On retrouve la même désinvolture que chez le personnage d'Hélène dans *Le Jeune Médard* : ce qui est à peine fini est renvoyé à un passé très lointain. On a là encore l'impression d'un temps dilaté. Dans la scène entre Aurélie et le peintre Guysar qui a entamé son portrait,

⁴⁴⁷ Françoise Derré, *L'Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, p. 428.

⁴⁴⁸ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 37.

« das Leben fängt » Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 417.

⁴⁴⁹ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 37.

« Wissen Sie, Herr Baron, was das Alter ist ? Nichts als eine Intrige, die die Jugend gegen uns einfädelt. Nun ja, sie hat es leicht... Der äußere Schein spricht gegen uns. Man muß diese Legende zerstören. » Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, pp. 416-417.

⁴⁵⁰ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 76.

« Ja, wie lang'mag es her sein ? *Sieht auf die Uhr Lang*'. Es fehlen keine zehn Minuten auf ein Jahrhundert », *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 455.

celui-ci exprime au contraire une vision très condensée du temps : « Nous avons commencé l'un des derniers jours de mai. Ça fait donc bien deux semaines », dit Aurélie ; « Moi, j'aurais dit hier »⁴⁵¹, répond le peintre. Pour d'autres, le temps passe trop lentement : « Quatre heures vingt. Ah, que le temps s'écoule lentement ! (*soudain*) j'aimerais entendre de la musique, Capitaine, jouez-nous quelque chose »⁴⁵², s'exclame Julia, la femme de Westerhaus. Comme si la musique pouvait remplir le temps, et le faire passer plus vite – rôle que joue certainement la peinture pour Guysar.

Tous ces personnages adoptent une posture très affranchie vis-à-vis de la représentation linéaire du temps : dans leur perception, les mesures du temps n'ont plus de sens, puisqu'ils posent entre elles les équivalences qui les arrangent : une journée égale cent ans, dix minutes égalent un siècle, deux semaines égalent une journée, etc. Nous avons donc affaire, à chaque fois, à de micro-métamorphoses du temps. L'art semble en être la voie privilégiée : il est remarquable que presque tous ces personnages soient des artistes ou en appellent à l'art. Fenz est chanteur, Max est pianiste, Guysar est peintre, Judith réclame de la musique... Dans leurs paroles, on retrouve l'idée claudélienne que le temps est un « accordéon » qui se comprime ou s'étire selon le contenu dont il est investi. L'art serait cet accordéon par lequel le temps devient plus conforme au désir humain. Mais là où Claudel intègre l'accordéon à sa dramaturgie, Schnitzler le met entre les mains de ses personnages - comme si ceux-ci étaient chargés de faire voler en éclats une aliénante linéarité que le dramaturge n'a pas osé complètement évacuer de la construction de ses pièces. Les personnages sont les « métamorphoseurs » de temps que le dramaturge tend à être.

C'est bien cette idée de métamorphose qu'exprime aussi Françoise Derré : « Chez Schnitzler, le temps n'est plus partagé en passé, présent et futur, il se

⁴⁵¹ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 56.

« AURELIE An einem letzten Maitage haben wir begonnen, vor zwei Wochen also.

GYSAR Ich glaubte - gestern.“ Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 435.

⁴⁵² Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 71.

„ Vier Uhr zwanzig. Ach, wie langsam die Zeit vergeht. *Plötzlich* Ich möchte Musik hören. Herr Rittmeister, spielen Sie uns doch was vor.“ Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 450.

transforme souvent en un élément insaisissable et fluide, capable de s'allonger ou de se réduire démesurément selon l'humeur du personnage qui s'y réfère »⁴⁵³. En cela, Schnitzler rejoint Bergson, qui plaidera, dans *La Pensée et le Mouvant*, en faveur d'une perception souple et élastique du présent :

Qu'est-ce au juste que le présent ? (...) Notre conscience nous dit que, lorsque nous parlons de notre présent, c'est à un certain intervalle de durée que nous pensons. Quelle durée ? Impossible de la fixer exactement ; c'est quelque chose d'assez flottant. Mon présent, en ce moment, est la phrase que je suis occupé à prononcer. Mais il en est ainsi parce qu'il me plaît de limiter à ma phrase le champ de mon attention. Cette attention est chose qui peut s'allonger et se raccourcir (...) La distinction que nous faisons entre notre présent et notre passé est donc, sinon arbitraire, du moins relative à l'étendue du champ que peut embrasser notre attention à la vie. Le « présent » occupe juste autant de place que cet effort. (...) Dès lors, rien ne nous empêche de reporter aussi loin que possible, en arrière, la ligne de séparation entre notre présent et notre passé.⁴⁵⁴

C'est exactement ce que fait le peintre Guysar : pour lui, le portrait a commencé « hier », et non il y a deux semaines, car il englobe toute cette durée dans son présent. Autrement dit, son présent embrasse ces deux semaines. Françoise Derré souligne cette parenté entre Schnitzler et Bergson, tout en rappelant qu'à l'époque où Schnitzler écrit ses pièces - *Comédie des séductions* date de 1924 -, les théories de Bergson sur la durée étaient encore très neuves, voire en cours d'élaboration (*La Pensée et le Mouvant* date de 1934) : « en plus d'un endroit, l'œuvre de Schnitzler traduit la conviction que la durée vécue a peu à voir avec (...) le temps scientifiquement mesurable et distribué en unités exactement semblables entre elles. L'idée nous est devenue familière depuis Bergson, mais elle pouvait passer pour aberrante à une époque marquée par le positivisme et fortement imbue d'esprit scientifique. »⁴⁵⁵. Sous ses dehors classiques, Schnitzler était sans doute à l'avant-garde dans sa perception du temps.

⁴⁵³ Françoise Derré, *L'Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, p. 501.

⁴⁵⁴ Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris : PUF, 2009, pp. 168-169.

⁴⁵⁵ Françoise Derré, *L'Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, p. 501.

a. 2. « Tout se tait, le passé, l'avenir ! Seul compte le présent que j'entends dans la nuit »

« Tu veux savoir ton âge ? N'interroge pas les années que tu as vécues mais l'instant dont tu profites »⁴⁵⁶, écrit Schnitzler dans ses *Aphorismes*. Il évacue ainsi la mesure du temps, préférant s'attacher au contenu de l'instant présent. Son œuvre dramatique est l'illustration de cet aphorisme : l'intensité du présent y apparaît en effet comme un moyen de triompher du temps qui passe. Prenant toute la place, elle provoque l'oubli du passé et de l'avenir. Pour autant, l'écoulement du temps n'est jamais complètement évacué : les personnages agissent *contre* lui, mais pas *sans* lui.

Dans *Le Jeune Médard*, par exemple, ce motif est récurrent. Lorsque Médard s'accorde « quelques nuits merveilleuses »⁴⁵⁷ avec la Princesse Hélène de Valois, il se justifie ainsi aux yeux de son ami Etzelt : « Hier est aussi loin que le jour qui vit la création du monde, demain est aussi loin que la mort. Je coule donc des jours heureux. Cela ne saurait durer, Etzelt ! »⁴⁵⁸. Ici, l'intensité de ce que vit le personnage - son bonheur - le fait entrer dans un présent dilaté qui n'a plus de bornes, puisque hier et demain, ses limites habituelles, sont rejetées le plus loin possible. Cependant, Médard ne va pas jusqu'à évacuer la mort : la fin de sa réplique le montre. L'intensité du présent dilate le temps, mais ne le fait pas disparaître.

Dans l'acte III, la Princesse attend l'arrivée de Médard ; elle en est amoureuse. Dans un monologue, elle livre sa pensée : elle veut « savourer pleinement l'heure exquise qui vient »⁴⁵⁹, comme le lui a conseillé son ami le docteur Assalagny :

⁴⁵⁶ Arthur Schnitzler, *La Transparence impossible*, Marseille : Rivages, 1990, p. 99.

„Willst du wissen, wie alt du bist, so frage nicht die Jahre, die du gelebt hast, sondern den Augenblick, den du genießt“ (Kriegspatenschaft-Kalender. Wien : 1917), in *Verstreut Erschienenes*, in *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967, p. 173.

⁴⁵⁷ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 105.

« ein paar wunderbare Nächte », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 157.

⁴⁵⁸ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 169.

« Das Gestern ist so ferne wie der Tag, da die Welt erschaffen wurde, das Morgen ferne wie der Tod, - so ruh'ich in meinem Glück. Das kann nicht dauern, Etzelt ! -, Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 224.

⁴⁵⁹ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 159.

« die Schönheit der Stunde, die Ihnen eben bevorsteht, ganz zu empfinden. », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 213.

Ne ratons pas les instants de bonheur ! Médard ! ... Je ne veux penser qu'à lui... à lui seul... et ne penser rien d'autre que cette heure est à lui (...) Tout se tait, le passé, l'avenir ! Seul compte le présent que j'entends dans la nuit, j'entends son bruissement. Heure sublime, unique, arrachée au temps, tu es mienne.⁴⁶⁰

Ici, le présent se confond avec Médard lui-même : elle entend le « bruissement » du présent (« die Stunde rauscht »), comme si c'était les pas de son amant qui s'approche. Cette image permet de rendre concret le présent par essence fuyant et irréprésentable. Dans l'idée d'heure « arrachée au temps », on entend une volonté de revanche : Hélène veut posséder le temps au lieu de le subir. Face à Médard, elle réaffirme les mêmes désirs : « L'instant est à nous, Médard ! ... J'oublie ce qui fut... et ce qui sera ! Toi et moi... et cet instant, seul... J'ignore tout le reste... »⁴⁶¹. L'« instant » est brandi comme ce qui permet de faire disparaître le passé et l'avenir. Il s'agit d'échapper aux lois de l'écoulement du temps perçues comme frustrantes ou aliénantes, par l'exaltation de l'intensité du moment présent. Cette conception de la vie pourrait être épicurienne si elle n'allait pas de pair avec une certaine angoisse : chez Hélène, il s'agit de « s'arracher au temps », comme si c'était un étai ; chez Médard, c'est un sentiment d'urgence qui détermine son désir de profiter du présent, non une quête philosophique de la plénitude, qui reste absente du propos de ces deux personnages.

Dans *Liebelei*, on retrouve la même intensification du temps, lors d'une scène entre les deux amants Fritz et Christine. Fritz va se battre en duel le lendemain contre le mari d'une autre femme, mais Christine l'ignore. Réfugié chez elle, il se sent soudain très amoureux, alors qu'il l'a jusqu'ici plutôt négligée. Cet amour l'amène à goûter l'instant présent, dont il cherche à saisir le contenu :

⁴⁶⁰ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 160.

„Die Stunde des Glücks sei nicht versäumt ! Medardus ! ... Ich will nichts denken als ihn... nur ihn... und nichts, als daß diese Stunde ihm gehört... (...) Vergangenes und Künftiges schweigt ! Nur die Stunde klingt und rauscht durch die Nacht. Heilige Stunde, losgelöste, einsame in der Zeit, du bist mein“, Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 214.

⁴⁶¹ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 160.

„Die Stunde ist unser, Medardus ! - Ich vergesse was war - und was sein wird ! du und ich - und diese Stunde. - Ich weiß nichts andres...“, Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 215.

Viens là, près de moi (*elle est à côté de lui*). Il y a une chose dont nous sommes sûrs, toi et moi – en ce moment précis : tu m'aimes... (*comme elle va l'interrompre*) Non, ne parle pas d'éternité (*plutôt à lui-même*) Bien qu'il y ait des moments qui ont comme un parfum d'éternité - ... et ce sont les seuls que nous puissions comprendre, les seuls qui nous appartiennent...⁴⁶²

La quête d'intensité procède toujours du même désir : comprendre le temps, le posséder, s'en rendre maître. Comme pour Médard, l'exaltation de Fritz naît d'un sentiment d'urgence : son duel approche. Ce qu'il cherche à oublier, fondamentalement, c'est son angoisse de l'avenir, sa peur de la mort :

(*Il l'embrasse. Un temps. – Il se lève – S'exclame*) Oh, que c'est beau chez toi, que c'est beau ! ... (*Il est à la fenêtre*) On est si loin du monde au milieu de toutes ces maisons... Je suis enfin seul, seul avec toi... (*à voix basse*) et à l'abri...⁴⁶³

L'intensification du moment présent s'accompagne du motif de la suspension, à la fois dans l'espace et dans le temps : Fritz est loin du monde, près du ciel même car Christine vit sous les toits ; et il atteint une sorte d'état extatique exprimé par le « parfum d'éternité ». Christine répond sur le même ton : très amoureuse de Fritz, elle oublie l'avenir : « Ce que je deviendrai, c'est sans importance - j'aurai été heureuse une fois, je n'en demande pas plus ».⁴⁶⁴

Dans *Terre étrangère*, on retrouve un motif analogue : dans l'acte III, trois des protagonistes de la pièce (Hofreiter, Erna et Mauer) ont entrepris l'ascension du fameux « pic Aigner », un sommet convoité. Erna est amoureuse de Hofreiter et lorsqu'elle reparaît à l'hôtel, elle qualifie l'heure qu'elle a passée avec lui au sommet du pic comme « la plus belle » de sa vie, ajoutant : « Que la mort en même temps me

⁴⁶² Arthur Schnitzler, *Liebelei*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1989, p. 47.

„Komm daher, zu mir *sie ist bei ihm* Du weißt ja doch nur eins, wie ich - daß du mich in diesem Augenblicke liebst... *Wie sie reden will* Sprich nicht von Ewigkeit. *Mehr für sich* Es gibt ja vielleicht Augenblicke, die einen Duft von Ewigkeit um sich sprühen - ... Das ist die einzige, die wir verstehen können, die einzige, die uns gehört...“, Arthur Schnitzler, *Liebelei*, in *Meisterdramen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1971, p. 44.

⁴⁶³ Arthur Schnitzler, *Liebelei*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1989, p. 47.

„*Er küßt sie. - Pause. - Er steht auf. - Ausbrechend* O, wie schön ist es bei dir, wie schön ! ... *Er steht beim Fenster* So weltfern ist man da, mitten unten den vielen Häusern... so einsam komm'ich mir vor, so mit dir allein... *leise* so geborgen“, Arthur Schnitzler, *Liebelei*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 44.

⁴⁶⁴ Arthur Schnitzler, *Liebelei*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1989, p. 48.

„ Was dann aus mir wird - es ist ja ganz einerlei - ich bin doch einmal glücklich gewesen, mehr will ich ja vom Leben nicht“, Arthur Schnitzler, *Liebelei*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 45.

laisse aussi indifférente, non, je crois que cela n'arrive qu'une fois, comme un miracle... »⁴⁶⁵. On peut dire que cette heure est le « pic » de sa vie. Comme dans *Le Jeune Médard* et *Liebelei*, on retrouve l'idée que l'intensité d'une heure élue peut faire oublier l'écoulement du temps et son corollaire : la mort. Le fait qu'Erna parle d'un « miracle » nous rappelle le « parfum d'éternité » dont parlait Fritz : c'est comme si ces heures intenses pouvaient donner envie de croire en Dieu... D'ailleurs, cette jeune fille est présentée comme aimant être « le plus près possible du ciel » : « Elle habite tout en haut, sous le toit, le plus près possible du ciel... tout à fait elle, ça... »⁴⁶⁶, dit sa mère. Le fait que ce « miracle » ait eu lieu au sommet d'un pic peut aussi avoir des accents mystiques. Mais si de tels accents passent parfois discrètement dans le texte de Schnitzler, ils sont toujours tenus à distance : les personnages n'emploient jamais ces mots qu'en tant qu'images, que *comparants* utiles pour ce qu'ils éprouvent. L'expression n'est jamais prise au pied de la lettre.

Face à l'inéluctable linéarité du temps, les personnages de Schnitzler opposent la force de leur perception. Ils inventent deux qualités au temps : l'élasticité et l'intensité. L'une et l'autre sont les vecteurs d'une métamorphose du temps : par l'élasticité, les instants perdent leur équivalence absolue ; par l'intensité, ils font advenir un présent unique et vibrant, derrière lequel le passé et l'avenir s'estompent - sans pour autant disparaître complètement, car si vives que soient les heures élues, elles n'empêchent pas l'inévitable : la mort reste toujours une réalité implacable. Dans *Le Jeune Médard*, les « nuits merveilleuses » que le héros vit avec Hélène ne lui font pas oublier la mort : elles ne constituent que des suspensions temporaires du temps, qui « ne représentent qu'un répit »⁴⁶⁷, selon Françoise Derré. Médard trouvera d'ailleurs la mort à la fin de la pièce, comme Fritz dans *Liebelei*.

⁴⁶⁵ Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 130.
« Aber daß einem der Tod zu gleichen Zeit so vollkommen gleichgültig ist, das passiert einem gewiß nur bei solchen Gelegenheiten. Und das... das ist das Wundervolle !... », Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 327.

⁴⁶⁶ Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 120.
« sie wohnt nämlich in nächster Nähe des Himmels... immer hat sie solche Sachen ! », Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 311.

⁴⁶⁷ Françoise Derré, *L' Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, p. 306.

b. Claudel : « je ne sais ce que c'est qu'hier et que demain. C'est assez que d'aujourd'hui pour moi »

Chez Claudel où l'élasticité du temps est prise en charge par la dramaturgie, on retrouve beaucoup moins cette notion dans les paroles des personnages. C'est comme si, de Schnitzler à Claudel, un passage s'était opéré : les personnages de Schnitzler ont rêvé d'un « accordéon » du temps, la dramaturgie de Claudel lui a donné une forme. Par contre, on retrouve de l'un à l'autre l'intensité du présent, souvent déclenchée, comme chez Schnitzler, par la passion amoureuse.

Dans *Partage de Midi*, la rencontre d'Ysé et de Mesa apparaît comme un moment d'élection, qui fait oublier tout le reste : « et me voici à cette heure de midi où l'on voit tellement ce qui est tout près, si près / Que l'on ne voit plus rien d'autre. Vous voici donc ! / Ah, que le présent semble donc près et l'immédiat à notre main sur nous / Comme une chose qui a force de nécessité »⁴⁶⁸, dit Mesa. La rencontre d'Ysé lui permet donc de toucher le présent, de le rendre concret et palpable. La lumière de midi lui donne une vibration et une incandescence qui anéantissent tout ce qui n'est pas lui. Mesa ne voit plus rien d'autre, ce qui suppose que le passé, l'avenir sont oubliés. L'oubli du passé est d'autant plus important pour le personnage qu'il a été douloureux : il a « tellement supporté »⁴⁶⁹ le temps, dit-il à Ysé ; il a attendu longtemps en gardant tout son cœur : « il est dur d'attendre, / Et d'endurer, et d'attendre, et d'attendre toujours »⁴⁷⁰. Ce moment est donc une heure élue, par laquelle le personnage rompt avec un passé étiré et répétitif.

Dans *L'Annonce faite à Marie*, lors de son tête à tête avec son fiancé Jacques, on retrouve cette incandescence du présent et sa capacité à faire oublier le temps. Violaine exprime d'abord sa sensation très aiguë du moment présent : « Vous êtes là et cela me suffit. / Bonjour, Jacques ! / Ah, que cette heure est belle et je n'en demande point d'autre »⁴⁷¹ : c'est son être entier qui, comme Mesa dans *Partage de*

⁴⁶⁸ Paul Claudel, *Partage de Midi*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 1008.

⁴⁶⁹ *ibidem*, p. 1006.

⁴⁷⁰ *ibidem*, p. 1008.

⁴⁷¹ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 169.

Midi, se trouve engagé dans le présent. Mesa ne voit « plus rien d'autre », Violaine ne demande « point d'autre » heure : seul le présent existe. Cela peut nous rappeler Hélène dans *Le Jeune Médard*, avec l'esprit de revanche en moins ; chez Claudel, les personnages sont dans une plénitude, rien ne vient ternir leur jouissance de l'instant. La présence de l'autre est également marquée de plénitude ; elle est entière, totalement donnée : « Ah ! je vois tes yeux, mon bien-aimé ! est-ce qu'il y a rien en toi qui en ce moment ne m'aime et qui doute de moi ? »⁴⁷², demande Violaine à Jacques. Dans chacune de ces phrases, Violaine fait référence à l'instant présent par l'usage des déictiques : *cette* heure, *ce* moment. Son intensité est telle qu'elle évacue le passé et l'avenir. Elle contient l'entier du désir du personnage. Par ailleurs, dans *L'Annonce* comme dans *Partage de Midi*, il est midi et le soleil est à l'aplomb. Il met en valeur la force presque destructrice du présent, car sa lumière est telle qu'elle éblouit : « ce terrible soleil ici présent qui nous empêchait presque de nous voir le visage ! »⁴⁷³. Le présent atteint un niveau d'incandescence qui a d'autant plus de sens que le temps est compté pour la jeune fille, atteinte de la lèpre.

Dans *le Père humilié*, la scène où Orian et Pensée s'appêtent à se séparer reprend les mêmes motifs : seul le présent compte, et il leur fait oublier le passé. « Maintenant vous êtes là et c'est tout ce que je sais »⁴⁷⁴, dit Pensée ; les paroles d'Orian lui font écho : « Qu'importe le passé ? Je vois votre visage, je prends votre main dans la mienne, et si je vous demandais de vous embrasser, sans doute que vous me laisseriez faire. / Que demander de plus ? Se voir, se toucher, parler, entendre l'autre qui parle (...) Il paraît que cela suffit pour être présent l'un à l'autre »⁴⁷⁵. Ces phrases pourraient s'appliquer tout aussi bien aux scènes de *L'Annonce* et du *Partage de Midi* : partout, on retrouve le désir de saisir un présent dont l'intensité évacue tout le reste. De plus, *Le Père humilié* reprend de façon plus marquée le motif de l'aveuglement déjà aperçu dans *L'Annonce faite à Marie* : Pensée est aveugle. Cela favorise aussi son contact privilégié avec le présent, car cela la rend plus dépendante de l'autre : « Tant que je suis seule, je suis comme

⁴⁷² Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 172.

⁴⁷³ *ibidem*, p. 174.

⁴⁷⁴ Paul Claudel, *Le Père humilié*, in *Théâtre II*, Gallimard, Paris, 1965, p. 543.

⁴⁷⁵ *ibidem*, p. 546.

quelqu'un qui n'a point de corps (...) Seulement, si quelqu'un vient, / Me prend et me serre entre ses bras, / C'est alors seulement que j'existe dans un corps »⁴⁷⁶, explique-t-elle. Dès lors, le dialogue qu'elle a avec Orian dans cette scène est ce qui la fait exister : « toi à mesure que tu parles, j'existe, une même chose répondante entre ces deux personnes »⁴⁷⁷ : sa cécité renforce l'importance du présent, car elle n'existe pas en-dehors de lui, elle ne peut advenir que par lui.

Le personnage de Louis Laine, dans *L'Échange*, pousse à l'extrême l'intensité du rapport au présent : pour lui, seul le présent compte, à n'importe quel moment de sa vie : « Je ne sais ce que c'est qu'hier et que demain. C'est assez que d'aujourd'hui pour moi »⁴⁷⁸. Il est tout entier consacré à la jouissance de l'instant. Cette adhérence au présent est reliée à son côté chinois : « peut-être que j'ai été un mendiant en Chine »⁴⁷⁹, dit-il. Or, le rapport au temps des Chinois est caractérisé, selon Claudel, par cette spontanéité, et ce désir de profiter pleinement de chaque instant. Claudel a passé quinze ans de sa vie en Chine comme Consul, de 1895 à 1909, écrit-il dans *Contacts et Circonstances*⁴⁸⁰. Il a aimé la Chine, et particulièrement son rapport au temps, sa « spontanéité »⁴⁸¹. Le Chinois, selon lui, c'est celui qui vit le présent de manière intense, comme s'il était au théâtre :

Le Chinois, c'est comme un acteur auteur qui serait toujours en scène, qui ne joue pas seulement la pièce, qui la fait à mesure, et qui prend à tout ce qu'il fait un intérêt que l'on peut bien appeler dévorant (...) La seconde présente, le moment immédiat, mais il ne faut pas les laisser perdre comme ça ! La seconde présente, le moment immédiat, c'est quelque chose d'ineffable !⁴⁸²

Dans les scènes entre Mesa et Ysé, Violaine et Jacques, Orian et Pensée, et dans les paroles de Louis Laine, nous retrouvons cette conception d'un présent très précieux, qu'il faut goûter et saisir pleinement. Les personnages sont comme absorbés par lui, consumés par leur face à face ; ils font corps avec lui. Et le présent dévore tout, y compris le passé et l'avenir.

⁴⁷⁶ Paul Claudel, *Le Père humilié*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 541.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 545.

⁴⁷⁸ Paul Claudel, *L'Échange*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 661.

⁴⁷⁹ *ibidem*, p. 668.

⁴⁸⁰ Paul Claudel, *Contacts et Circonstances*, in *Œuvres en Prose*, Paris : Gallimard, 1965, p. 1020.

⁴⁸¹ *ibidem*, p. 1023.

⁴⁸² Paul Claudel, *Contacts et Circonstances*, in *Œuvres en Prose*, Paris : Gallimard, 1965, p. 1029. Voir aussi Gilbert Gadoffre, *Claudel et l'univers chinois*, Paris : Gallimard, 1968.

c. Duras : des personnages relayés par la dramaturgie

Chez Duras, la dramaturgie semble avoir si bien intégré « l'accordéon du temps » que les propos des personnages ne l'évoquent presque pas. C'est comme si le désir de distordre le temps, de le modeler, de le plier à la subjectivité humaine, passait entièrement dans la forme même du texte, rendant presque inutile son expression dans les dialogues. Lorsqu'elle y est présente, elle trouve aussitôt une forme de prolongement dans la dramaturgie ou dans l'écriture.

Dans *Le Square*, par exemple, composé exclusivement du dialogue entre une jeune fille et d'un homme dans un square, on retrouve l'idée que la perception du temps dépend de l'expérience subjective :

JEUNE FILLE : Le temps paraît plus court quand on bavarde.

HOMME : Puis très lent tout à coup, après. Oui, mademoiselle.

JEUNE FILLE : C'est vrai, monsieur, c'est comme un autre temps. Mais cela fait du bien de parler.

HOMME : Cela fait du bien, oui, mademoiselle, c'est après que c'est un peu ennuyeux, après qu'on a parlé. Le temps devient trop lent. Peut-être ne devrait-on jamais parler.

JEUNE FILLE : Peut-être.

HOMME : À cause précisément de cette lenteur, après, c'est ce que je veux dire, mademoiselle.⁴⁸³

Le temps change en fonction de ce que les personnages vivent : parler « fait passer le temps ». On retrouve bien l'image de l'accordéon : quand le temps est rempli, il passe plus vite : il se raccourcit ; quand il ne l'est plus, il se ralentit : il s'étire. La densité du temps est perçue comme positive : la conversation « fait du bien ». Le désir fondamental semble finalement d'échapper à la lenteur du temps. Dans *Le Square*, le bavardage fait même oublier l'heure : « Mon heure habituelle est déjà dépassée »⁴⁸⁴, dit la jeune fille - ce qui suppose un rapport au temps habituellement très structuré, très « carré » - à l'image du square qui a une forme carrée par définition. La conversation des deux protagonistes apparaît comme ce qui, précisément, a permis de sortir de ce carré si strict, puisque elle est le terrain de l'élasticité du temps, de l'avènement d' « un autre temps ».

⁴⁸³ Marguerite Duras, *Le Square*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 128.

⁴⁸⁴ *ibidem*, p. 130.

Or, la dramaturgie relaie les personnages : dans cette pièce où ceux-ci disent que « cela fait du bien de parler », Duras ne mentionne presque aucun « temps » dans les didascalies - qui sont d'ailleurs rares. La pièce était au départ un roman : cela explique cette absence. De plus, elle cantonne l'action à la parole : dans *Le Square*, la seule manifestation de vie est dans les mots - et, ponctuellement, dans les pleurs de l'enfant qui geint du fond du square. Mais finalement, cette absence de didascalies et d'action sert le propos : elle permet de rendre audible et palpable la densité du présent, en donnant toute la place à ce « bavardage » qui fait passer le temps. Cette dramaturgie saturée de dialogue épouse ce que vivent les personnages.

C'est aussi le cas dans *Le Théâtre de l'Amante anglaise*. Lorsque l'interrogateur demande à Claire Lannes comment passait le temps, lorsqu'elle restait des heures entières immobiles sur son banc, elle répond : « À cent à l'heure, comme un torrent »⁴⁸⁵. On retrouve ici la métaphore de l'écoulement à travers l'image du torrent. Or ce « torrent » informe aussi la dramaturgie elle-même : dans cette pièce, il n'y a presque aucune pause, le dialogue est quasiment ininterrompu. Une tirade de Claire Lannes semble même s'immerger totalement dans ce torrent du temps. Lorsque l'interrogateur lui demande les pensées qu'elle avait sur le banc, elle répond :

la nourriture, la politique, l'eau, sur l'eau, les lacs froids, les fonds des lacs, les lacs du fond des lacs, sur l'eau qui boit, qui prend, qui se ferme, sur cette chose-là, l'eau, beaucoup, sur les bêtes qui se traînent sans répit, sans mains, sur ce qui va et vient, beaucoup aussi, sur la pensée de Cahors quand j'y pense, et quand je n'y pense pas, sur la télévision qui se mélange avec le reste, une histoire montée sur une autre montée sur une autre montée sur une autre, sur le grouillement, beaucoup, grouillement sur grouillement, résultat : grouillement et caetera, sur le mélange et la séparation, beaucoup beaucoup, le grouillement séparé et non, vous voyez, détaché grain par grain mais collé aussi, sur le grouillement multiplication et division (...) ⁴⁸⁶

Nous avons déjà souligné l'absence de point dans cette réplique et la respiration particulière qu'elle impose, nous demandant si, à travers cette continuité ininterrompue, l'écriture cherchait un certain rapport au temps. Or, comment ne pas rapprocher cette phrase de l'énoncé précédent de Claire ? Ne semble-t-elle pas

⁴⁸⁵ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris : Gallimard, 1991, p. 95.

⁴⁸⁶ *ibidem*, p. 89.

couler « à cent à l'heure, comme un torrent » ? Impression encore renforcée par le désordre qui règne dans la syntaxe, comme si la parole brassait les mots, les laissait s'entrechoquer au gré de leur surgissement, attentive à capter toutes les images qui se présentent à la pensée. La phrase se coule littéralement dans le « torrent » précédemment évoqué. Tout se passe donc comme si l'écriture épousait le rapport au temps du personnage.

Au sein d'une œuvre théâtrale, cette retranscription du flux continu, désordonné et informe de la pensée, est d'ailleurs assez déconcertante. Dans cette parole qui semble avoir renoncé à toute tentative de compréhension et de construction du 'moi', il faut certainement lire la porosité de l'œuvre dramatique de Duras vis-à-vis du roman, et des tentatives qui s'y manifestent, notamment depuis Édouard Dujardin et son roman *Les Lauriers sont coupés* (1887), de saisir la pensée « antérieurement à toute organisation logique »⁴⁸⁷, comme le rappelle Joseph Danan dans *Le Théâtre de la pensée*. En effet, cette réplique de Claire semble donner une forme au monologue intérieur du personnage. Or, « le monologue intérieur, dans sa forme moderne, est une invention du roman »⁴⁸⁸ qui s'est peu à peu déplacée vers le théâtre, « lieu privilégié de cette mise au dehors de la pensée »⁴⁸⁹. L'histoire du *Théâtre de l'Amante anglaise*⁴⁹⁰ pourrait être une illustration de ce passage, de cette circulation d'un genre à l'autre, de cette contamination d'un genre par l'autre. À l'origine de cette pièce, il y a en effet un premier texte théâtral, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, de facture assez conventionnelle, que Duras transforme en roman, *L'Amante anglaise*. Ce roman, Claude Régy - qui avait déjà mis en scène *Les Viaducs* - s'en saisit et le monte au théâtre, dans une version abrégée... et Duras republiera finalement le texte sous le titre *Le Théâtre de l'Amante anglaise*. On aboutit ainsi à un texte de théâtre qui, en passant par l'étape du roman, a trouvé sa forme : un dialogue entre l'interrogateur et les deux époux Lannes, qui relève davantage d'un protocole visant à mettre au jour la vérité de Claire que d'un véritable dialogue. Le « détour » par le roman a finalement permis au texte de théâtre de s'approprier cette parole déliée et tumultueuse, proche de l'état naissant

⁴⁸⁷ Joseph Danan, *Le Théâtre de la pensée*, Rouen : éditions médianes, 1995, p. 41.

⁴⁸⁸ *ibidem*, p. 25.

⁴⁸⁹ *ibidem*, p. 26.

⁴⁹⁰ Voir Sabine Quiriconi : « Marguerite Duras : Théâtre », in *Marguerite Duras*, Cahier de l'Herne, Paris : éditions de l'Herne, 2005, pp. 169-175.

de la pensée, qui adhère le plus possible au monologue intérieur. Redevenu théâtre, le texte garde les possibilités qui se sont ouvertes à lui lorsqu'il était roman. Il peut désormais intégrer le rapport au temps du personnage, lui donner une forme concrète et lisible : laisser entendre le « torrent » qui coule « à cent à l'heure » dans sa tête.

L'exemple du *Théâtre de l'Amante anglaise* montre comment la circulation d'un genre à l'autre a été dans le sens d'une plus grande souplesse de la dramaturgie, libre dorénavant de se laisser informer - au sens plein - par la réalité psychique du personnage, y compris par son rapport au temps. Le choix de Duras de nommer son texte « Théâtre de l'Amante anglaise » est, à cet égard, particulièrement parlant : il revendique la possibilité, pour le texte théâtral, d'absorber le roman-souche, de l'intégrer - ce qui rejoint le vœu déjà formulé par... Corneille qui, au XVII^{ème} siècle, déplorait la moindre liberté du théâtre par rapport au roman. Duras, par sa circulation frondeuse entre les genres - favorisée par le regard de Claude Régy, qui a su voir les possibilités scéniques du roman - donne au théâtre tous les droits.

Finalement, on observe une sorte de jeu compensatoire entre la dramaturgie et les personnages dans la recherche d'une liberté par rapport au temps : certaines dramaturgies, celles de Claudel et Duras, revendiquent de manipuler le temps à leur guise et mettent au premier plan le jeu auquel elles se livrent avec lui. Là où la dramaturgie est moins audacieuse ou plus discrète dans son jeu avec le temps, comme c'est le cas chez Schnitzler, ce sont les personnages qui prennent le relais, affirmant haut et fort la toute puissance de leur subjectivité par rapport au temps. On peut dire que les personnages de Schnitzler rêvent de « l'accordéon » auquel les dramaturgies de Claudel et Duras donnent une forme.

Dans tous les cas, les œuvres questionnent la représentation linéaire du temps : face à son inéluctable écoulement, dramaturgies et personnages lui inventent deux qualités : l'élasticité et l'intensité. Passés par le filtre de la subjectivité humaine, les instants n'ont pas tous la même valeur, ni la même qualité. L'expérience du temps en est donc une métamorphose : la linéarité qui voue l'être à l'éparpillement, à l'ennui et à la mort s'estompe pour laisser place à un dessin du temps recomposé par l'imagination. Les jours sont escamotés, les heures durent... et certaines heures élues peuvent même faire disparaître le passé et l'avenir derrière un présent unique et vibrant dans lequel l'être se rassemble.

Ces heures élues, ces « heures vives » en côtoient d'autres : les heures décisives, celles par lesquelles les personnages ont la sensation d'accéder à une vérité si profonde qu'elle contient la totalité de leur vie. Face à de telle heures, la représentation linéaire du temps est-elle encore opérante ?

3) les heures décisives : une expérience du temps qui transcende son écoulement

Certaines heures sont en effet présentées comme décisives, en ce sens qu'elles déterminent toute la vision du monde du personnage. L'expérience de ces heures les fait changer de manière profonde, irréversible ; ils sont littéralement métamorphosés par elles. Quelles conséquences cette métamorphose a-t-elle sur la représentation du temps ? Nous allons voir que la métamorphose des personnages devient celle du temps lui-même - en ce sens qu'il quitte complètement la représentation commode de la ligne pour aller vers d'autres formes, que nous définirons.

a. Schnitzler

L'existence de ces heures décisives est particulièrement lisible chez Schnitzler, par exemple dans *Comédie des séductions* : Judith passe une nuit à veiller Westerhaus, l'homme qu'elle aime, après que celui-ci s'est tiré une balle dans la tête pour échapper à une arrestation. Dans une scène avec Max, devenu son amant et qui s'étonne de la voir parler en femme d'expérience qui connaît « toutes les laideurs et toutes les misères de l'amour »⁴⁹¹, elle lui confie avoir vécu tout ce qu'elle avait à vivre cette nuit-là. Le fait de veiller cet homme lui a ouvert les yeux :

Dans le crépuscule silencieux d'une chambre mortuaire j'ai su, comme d'autres filles lors de leur première nuit. Cette nuit-là j'ai vécu tout ce qu'il me sera donné de vivre. Toutes les merveilles, toutes les horreurs de l'existence, tout, y compris ma propre mort. Et tout ce qui m'arrivera ne sera jamais que le rêve d'une existence qui, en fait, est déjà derrière moi.⁴⁹²

⁴⁹¹ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 102.

« eine Frau, die längst von allem Häßlichen und von allem Elend der Liebe weiß », Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 481.

⁴⁹² Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 103.

« in der Stille und Einsamkeit einer Totenkammer wurde ich wissend, wie andere Mädchen in ihrer ersten Liebesnacht. Alles habe ich in dieser Nacht durchlebt, was mir jemals begegnen kann. Alle Wunder, alles Grauen des Daseins - ich glaube - meinen eigenen Tod habe ich in dieser Nacht schon erlebt ! Und alles, was noch kommt, wird nur wie ein Traum sein von einem Dasein, das eigentlich schon hinter mir liegt », Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 482.

L'expérience d'un moment émotionnellement très dense semble amener un bouleversement des repères temporels : Judith a épuisé toute son existence en une nuit. Elle exprime ainsi l'idée d'une condensation du temps qui rend caduque la représentation linéaire. Comment celle-ci pourrait-elle continuer d'être opérante alors que le personnage, à l'en croire, a déjà vécu sa propre mort ?

On retrouve exactement le même processus pour le personnage de Marie, dans *l'Appel de la Vie* : après avoir tué son père en lui administrant du poison, elle assiste par hasard, cachée derrière un rideau, à une scène entre Max, l'officier qu'elle aime, et Irène, sa maîtresse ; la scène se termine par le meurtre d'Irène. On est donc dans une configuration proche de *Comédie des séductions*, où le personnage est confronté et à la pulsion sexuelle et à la pulsion de mort (à la fois chez elle et chez les autres). Dans ce moment très riche émotionnellement, elle a la sensation d'accéder à une profonde connaissance d'elle-même et des autres, de découvrir le dessous des cartes :

j'ai découvert en cette nuit ce que d'autres femmes ne découvrent pas au bout de mille jours et mille nuits. J'ai vu comment les femmes trompent, charment, comment elles sont honnêtes aussi et meurent ; et comment les hommes tremblent, jouent, raillent et tuent. Et ce que j'ai vu n'était qu'un pauvre prélude à mon destin.⁴⁹³

On a bien, ici, l'idée d'une condensation du temps puisque ce qu'elle découvre en une nuit équivaut au savoir de mille nuits. De plus, cet accès au savoir l'amène à dépasser les lois de l'écoulement du temps : elle connaît déjà ce qui l'attend, son « destin ». Comme Judith, c'est donc l'entier de sa vie qu'elle embrasse en un moment.

Dans ces deux exemples, le point commun est aussi l'idée de la révélation : ce qui jusqu'alors était secret, caché, devient su. L'expérience décrite par les deux femmes peut s'apparenter à la révélation d'un mystère, au sens religieux du terme : en effet, ce qu'elles vivent cette nuit-là est pris comme un centre qui éclaire tout le reste de leur vie. Ce qui accentue l'idée de mystère est le fait qu'elles n'expliquent

⁴⁹³ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes sud-Papiers, 1999, p. 63.

« Doch hab'ich in dieser einen Nacht erfahren, was andre Frauen nicht in Tausend Tagen und Nächten. Ich habe gesehn, wie Frauen betrügen, locken, ehrlich sind und sterben, habe gesehn, wie Männer zittern, spielen, höhnen und töten. Und was ich sah, war nur ein armes Vorspiel zu meinem Schicksal », Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 336.

pas précisément le contenu de leur expérience. Dans le cas de Judith, les propos restent même étonnamment opaques : pourquoi toutes les merveilles et toutes les horreurs de l'existence lui sont-elles apparues précisément cette nuit-là ? Et de quelles merveilles, de quelles horreurs parle-t-elle exactement ? Le cœur de son savoir reste obscur ; mais il semble l'éclairer, en revanche, de manière sûre. Cela peut nous rappeler la définition du mystère par André Vachon : « Au sens chrétien, un mystère est une réalité qui n'est pas directement intelligible en elle-même, mais qui, selon le mot de Blondel, est susceptible d'être prise comme centre d'intelligibilité et par suite, devient un foyer de lumière qui éclaire tout le reste »⁴⁹⁴. C'est bien ce qui semble se produire pour Judith comme pour Marie : d'un seul coup, elles comprennent tout. La révélation devient alors une forme de transcendance de l'écoulement du temps. Cela les rapproche d'une autre personnage schnitzlérien : Cécile, dans *Interlude*, a la sensation de s'être révélée à elle-même depuis qu'elle a senti du désir pour d'autres hommes que son mari : « Je ne suis déjà plus celle que j'étais, Amédée, ou alors j'ai toujours été la même sans le savoir. Une enveloppe s'est déchirée, oui, c'est ça ! (...) Le monde m'apparaît plein d'aventures, le ciel s'est embrasé et je me vois debout, les bras ouverts, qui attends... »⁴⁹⁵. Là aussi, on retrouve l'idée d'une révélation, à travers l'image de l'enveloppe qui se déchire. Le personnage s'est trouvé lui-même, est entré en contact avec une vérité qui, au fond, n'a jamais cessé d'exister : en un instant, Cécile accède à la totalité de son être.

b. Claudel

Chez Claudel, dramaturge chrétien, on retrouve tout naturellement le motif de la révélation. Dans *L'Annonce faite à Marie*, par exemple, le moment où Violaine va révéler à Jacques son secret est un moment si dense qu'il va pulvériser la représentation linéaire du temps : « une communication si profonde / Que la vie, ni l'enfer, ni le ciel même ne la feront plus cesser, ni ne feront cesser à jamais ce /

⁴⁹⁴ André Vachon, *Le Temps et l'Espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris : Seuil, 1965, p. 139.

⁴⁹⁵ Arthur Schnitzler, *Interlude*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1991, p. 47.

« Ich bin schon heute nicht mehr, die ich war, Amadeus... Oder vielleicht war ich immer dieselbe und habe es nur nicht gewußt ; und es ist jetzt etwas von mir abgefallen das mich früher umhüllt hat... Ja, so muß es sein ! (...) Die Erde scheint mir voll Abenteuer, der Himmel wie von Flammen strahlend, und mir ist, als säh'ich mich selbst, wie ich mit ausgebreiteten Armen dastehe und warte. », Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 157.

Moment où je vous l'ai révélé »⁴⁹⁶. En promettant son secret à Jacques, elle lui promet aussi l'accès à l'éternité, comme l'explique André Vachon : « c'est l'instant où toute sa vie se ramasse dans un atome de temps qui a valeur d'éternité »⁴⁹⁷. Ces propos mettent en valeur l'idée de concentration : à ce moment-là, tout se concentre autour d'un point de basculement qui est la révélation du secret. La révélation apparaît alors comme une sorte de nouveau centre de la vie de Violaine, un centre qui l'éclaire entièrement et recompose toute la représentation du temps. L'incandescence de ce moment est à l'image du « terrible soleil » qu'évoque Violaine : « ce terrible soleil ici présent qui nous empêchait presque de nous voir le visage ! »⁴⁹⁸. Le soleil est à l'aplomb : il est donc midi. Cela correspond au moment où Violaine est au midi de sa vie.

On retrouve ce phénomène de concentration dans *Partage de Midi* : la rencontre d'Ysé apparaît comme le centre autour duquel l'ensemble de la vie de Mesa va désormais rayonner. Cette thématique du centre est lisible dans l'heure de midi même, puisque étymologiquement, midi est le milieu du jour. Les propos de Mesa soulignent cet aspect : « Midi au ciel. Midi au centre de notre vie. / Et nous voilà ensemble, autour de ce même âge de notre moment, au milieu de l'horizon complet, libres, déballés ;/ Décollés de la terre, regardant derrière et devant »⁴⁹⁹. Les personnages sont au centre de l'espace puisqu'ils sont « au milieu de l'horizon complet » : ils sont en pleine mer, ce qui favorise ce type d'impression, l'espace autour apparaissant comme un tout étale dont le bateau figure le centre. Ils sont aussi au centre du temps, puisqu'ils « regardent derrière et devant » ; impression que renforce la réplique d'Ysé : « Derrière de l'eau et devant nous de l'eau encore »⁵⁰⁰, que Claudel rend plus explicite encore dans la nouvelle version : « Derrière nous, cet énorme passé derrière nous qui nous pousse en avant avec une puissance irrésistible ! et devant nous cet énorme avenir qui nous aspire avec une puissance irrésistible »⁵⁰¹. La répétition des mêmes termes : « l'énorme » passé et « l'énorme » avenir renforce la valeur de centre du présent qui est comme pris en tenaille entre les deux autres

⁴⁹⁶ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p.174.

⁴⁹⁷ André Vachon, *Le Temps et l'Espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris : Seuil, 1965, p. 351.

⁴⁹⁸ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 174.

⁴⁹⁹ Paul Claudel, *Partage de Midi*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 991.

⁵⁰⁰ *ibidem*.

⁵⁰¹ Paul Claudel, *Partage de Midi*, nouvelle version, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1967, p. 1071.

composantes. Les personnages se situent donc dans un entre-deux, une zone frontière dont ils sentent la pointe aiguisée : ils sont « au centre de leur vie ». Mesa touchant Ysé touche le point le plus brûlant de sa vie : « et me voici à cette heure de midi où l'on voit tellement ce qui est tout près, si près / Que l'on ne voit plus rien d'autre. Vous voici donc ! / Ah, que le présent semble donc près et l'immédiat à notre main sur nous / Comme une chose qui a force de nécessité »⁵⁰². Cela recompose la représentation du temps : le moment vécu, au lieu d'être pris dans un écoulement, prend une place centrale. Il agit comme une source de lumière tellement éclairante qu'elle éblouit. Le fait que cette rencontre ait lieu à midi est une façon de dire qu'elle est le midi de la vie de Mesa, elle en est le milieu, le centre.

c. Duras

Chez Duras, on retrouve ces instants décisifs : en un éclair, toute une vie se joue. Ces points de basculement peuvent prendre un sens tragique ou dynamique : quand ils l'atteignent, les personnages sont anéantis ou au contraire, adviennent à eux-mêmes.

Dans *Agatha*, un instant peut signifier la mort : « Mais ces quelques secondes... si court qu'ait été ce temps, si petite, cette différence entre hier et aujourd'hui dans votre sentiment pour moi, si insignifiante qu'elle pouvait apparaître, vous savez bien qu'il s'agit de la fin tout entière... »⁵⁰³, dit le frère. Il y a un contraste entre l'infinité de l'instant vécu et l'infini de ce qu'il contient : quelques secondes signifient la fin « tout entière ». C'est comme si le frère trouvait la mort à l'intérieur de la vie même.

Dans *Le Square*, l'instant décisif est perçu au contraire comme vecteur de vie. L'homme a vécu une expérience décisive le jour où il est entré par hasard dans un jardin zoologique : « Dès que je suis entré dans ce jardin, je suis devenu un homme comblé par la vie »⁵⁰⁴. Cette expérience décisive est présentée comme une certaine expérience du temps : « Comme si j'avais grandi brusquement et que je

⁵⁰² Paul Claudel, *Partage de Midi*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 1008.

⁵⁰³ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 18.

⁵⁰⁴ Marguerite Duras, *Le Square*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 80.

devenais enfin à la hauteur des événements de ma propre vie »⁵⁰⁵. Ce moment est donc une rupture radicale qui correspond à une condensation du temps : il serait passé directement de l'état d'enfance à l'état d'homme. De plus, quelque chose s'est installé en lui de manière durable : cette sensation d'être « comblé » est présentée comme un état essentiel, comme sa nature inaltérable. C'est comme s'il s'était rencontré lui-même, qu'il était devenu lui-même. Le passage du seuil (ici, l'entrée du jardin) correspond à une transformation à la fois très rapide et très profonde, à partir de laquelle il trouve une stabilité. C'est à une expérience analogue qu'aspire la jeune fille : elle attend de se marier, et présente ce moment comme une expérience décisive : « J'attends de me marier. Et dès que je le serai, c'en sera fini pour moi de cet état (...) Je veux dire qu'il laissera aussi peu de traces dans ma vie que si je ne l'avais jamais traversé »⁵⁰⁶. Là encore, on a une recomposition de la représentation linéaire du temps, puisque le personnage envisage cette expérience comme ce qui anéantirait tout simplement son passé. Elle reviendrait donc à une seconde naissance, celle par laquelle le personnage naît à lui-même. Son présent est d'ailleurs présenté comme du vide : « Pour moi, aujourd'hui ce n'est rien, un désert »⁵⁰⁷. Par le mariage, elle veut ouvrir une porte « pour toujours »⁵⁰⁸, comme si l'événement pouvait la faire entrer dans un autre rapport au temps où elle atteindrait une forme de permanence : son identité. Dans l'expérience vécue par l'homme comme dans celle dont rêve la jeune fille, on est dans une recomposition de la représentation du temps, qui évacue l'aspect linéaire : un événement précis peut anéantir le passé en un instant, et peut de plus, faire accéder à un temps étale, où la notion de changement est évacuée.

L'expérience de la révélation est donc une profonde remise en cause de la représentation linéaire du temps, puisqu'elle rend caduc le découpage conventionnel passé / présent / avenir. Par elle, le temps quitte son caractère successif pour prendre une forme condensée : les personnages ont la sensation d'accéder à une totalité (ils

⁵⁰⁵ Marguerite Duras, *Le Square*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 80.

⁵⁰⁶ *ibidem*, pp. 58-59.

⁵⁰⁷ *ibidem*, p. 75.

⁵⁰⁸ *ibidem*, p. 124.

savent tout, comprennent tout) en un temps très court. Par ailleurs, la révélation est aussi l'expérience d'une seconde naissance : en découvrant qui il est, le personnage naît à lui-même. C'est une façon de s'affranchir de l'écoulement linéaire du temps, car cela implique que le personnage choisit, d'une certaine façon, à quel moment sa vie commence. De plus, le rapport au temps auquel il accède à partir de cette expérience décisive semble évacuer l'aspect linéaire du temps : dans tous les exemples étudiés, les personnages entrent en contact avec leur identité (chez Schnitzler et Duras) ou avec leur centre (chez Claudel), c'est-à-dire, avec quelque chose de stable, qui échappera à la transformation – ils atteignent, sinon l'éternité, du moins le permanent.

Conclusion

Le temps est un accordéon chez Schnitzler, Claudel et Duras : il peut s'étirer, ou se comprimer en fonction du désir du dramaturge. Cette élasticité est le plus souvent au service de la fable, mais elle vaut aussi pour elle-même, comme signe du jeu auquel le dramaturge se livre avec le temps : ils jouent de l'accordéon pour le plaisir d'en jouer, gratuitement. Ou peut-être, pour le plaisir d'échapper à la stricte linéarité du temps de la réalité.

On retrouve cette élasticité au niveau des personnages. À côté de l'expérience du temps réel, qui se manifeste sous la forme d'un écoulement linéaire et que le personnage subit, on trouve une expérience subjective du temps, par laquelle le personnage se saisit de cette abstraction pour l'intégrer à sa perception du monde. Dans ce processus d'intériorisation, le personnage modèle aussi le temps en fonction de son désir. Ce désir est caractérisé par le refus des seuils, de la vieillesse et de la mort. C'est pourquoi la forme que prend le temps dans cette perception subjective est beaucoup plus élastique que ne l'est le temps réel. D'une certaine façon, on pourrait dire que le temps, sous l'action du désir du personnage, se déforme. Les heures cessent d'être des mesures figées du temps : certaines se raccourcissent, d'autres se dilatent, d'autres encore s'intensifient au point de faire « tout oublier », le passé, l'avenir.

Certaines heures vont plus loin encore, car elles font complètement exploser la représentation linéaire du temps : il s'agit des heures décisives, au cours desquelles les personnages vivent des expériences psychiques fulgurantes qui s'apparentent presque à la révélation d'un mystère – au sens religieux du terme. La condensation de temps qui accompagne cette expérience est d'une nature telle qu'elle anéantit la linéarité du temps, car le personnage a alors l'impression de saisir le sens de sa vie dans son intégralité. Le temps quitte sa forme linéaire pour épouser une forme concentrique, dont la spirale pourrait fournir un comparant acceptable. En effet, l'heure vécue est à la fois un point de concentration et un noyau à partir duquel rayonne l'ensemble de la vie du personnage.

De plus, ces expériences de révélation sont souvent une découverte de l'identité. Or, qui dit identité dit aussi permanence, répétition du même. C'est cette permanence que nous allons retrouver sous une autre forme dans le temps répété.

IV - LE TEMPS RÉPÉTÉ

La représentation linéaire implique un découpage du temps en trois composantes : passé / présent / avenir, qui se succèdent dans le temps. Avec la répétition, qui se caractérise par le retour ou la redite du même, cette succession se trouve remise en cause. Elle fait apparaître une représentation en boucle, circulaire, qui va au rebours de l'écoulement linéaire. On peut donc dire que quand la répétition se manifeste, le temps change de forme : la répétition est une métamorphose du temps. Où et comment se manifeste-t-elle dans les œuvres de Schnitzler, Claudel et Duras ?

Il s'agira d'abord de repérer la répétition dans la perception du temps des personnages eux-mêmes. À la fin de *La Musica*, Michel Nollet parle de « la fin et du commencement mêlés »⁵⁰⁹, comme si la fin de son histoire avec Anne-Marie Roche n'était finalement qu'une redite de son début. Cela implique que le présent peut réactualiser le passé et c'est aussi, pour le personnage, une façon d'échapper à l'inéluctabilité de l'écoulement du temps qui draine avec lui la séparation. C'est d'abord par le repérage de cette porosité du présent que la répétition du temps peut être mise en lumière.

La répétition est aussi un fait repérable dans la composition même des pièces : quand une même intrigue est reproduite plusieurs fois, comme dans *La Ronde* de Schnitzler, le ressort dramaturgique essentiel est la répétition. Celle-ci peut aussi concerner la structure des personnages, qui peuvent être conçus comme des « figures du même » ou des figures doubles, comme cela arrive chez Claudel. Enfin cela peut concerner l'écriture : chez Duras par exemple, les sons, les mots et les phrases ont tendance à être redits, ressassés. En quoi toutes ces répétitions d'ordre structurel et formel permettent-elles de s'affranchir de l'écoulement linéaire du temps ? On se demandera si, en tant que « redite du même », la répétition est un moyen d'échapper aux corollaires naturels du temps qui passe - le changement, la vieillesse, la mort - ou si, en drainant la fixité, l'immobilité et la stérilité, elle n'incarnerait pas, paradoxalement, une certaine forme de mort.

⁵⁰⁹ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 170.

1) porosité du présent

La redite du même suppose que le présent des personnages peut être investi des mêmes caractéristiques ou des mêmes contenus que le passé ou l'avenir. Il s'agit de savoir où et comment, dans les oeuvres de Claudel, Schnitzler et Duras, le présent se trouve dans cette situation.

a. le présent répète le passé

Chez Schnitzler et Duras, la répétition du temps se manifeste lorsque le passé est réactualisé dans le présent par la force du souvenir. Cela est fréquent chez ces auteurs pour lesquels le passé a du poids. Dans leur ressassement, les personnages dessinent une représentation circulaire du temps qui va à l'encontre de son écoulement.

Ce motif est absent dans l'œuvre de Claudel, ce qui ne doit pas nous étonner de la part d'un auteur pour lequel au contraire, le passé est léger : les personnages claudéliens sont tendus vers l'avenir, tandis que ceux de Schnitzler et Duras sont hantés par le passé.

a. 1. le souvenir réel

Chez Schnitzler et Duras, le passé a un tel poids que l'on peut dire qu'il est très « présent ». Cela a une incidence sur la représentation du temps : le passé est si « présent » qu'il peut aller jusqu'à le remplacer.

Chez Schnitzler le passé peut faire irruption par l'intermédiaire des objets : les contempler peut suffire à le réactualiser. C'est le cas, par exemple, dans *Le Chemin solitaire*. Félix, le fils de Gabrielle Wegrat qui vient de mourir, demande à voir le portrait que Julian Fichtner a peint d'elle, vingt-trois ans auparavant. Le tableau fait revivre la défunte : « vous comprenez pourquoi j'avais besoin de voir ce tableau. Il me semblait qu'il me parlerait, comme ma mère l'aurait fait si j'avais pu la revoir (...) Il devient de plus en plus vivant (...) Maintenant il ne me cache plus

rien »⁵¹⁰. La contemplation de ce tableau fait peu à peu surgir une vérité enfouie : celle de sa naissance. En le regardant, Félix comprend que le peintre a aimé sa mère et qu'il est son véritable père. Par l'intermédiaire d'un objet, le passé fait donc irruption dans le présent.

Le souvenir peut jouer le même rôle. Dans la même pièce, l'évocation de Gabrielle par son mari revivifie ses souvenirs de manière si intense que cela annule l'écoulement du temps :

À ce moment, je vis Gabrielle, elle arrivait à pied du village, sur le petit chemin bordé d'acacias (...) Aussitôt elle fut au centre de mes rêves, de mes projets, le monde m'apparut à nouveau à travers les limites de ce cadre (...) D'où resurgissent-elles, toutes ces couleurs ? Je croyais cela oublié mais, maintenant qu'elle est morte, tout est à nouveau exposé en pleine lumière, vibrant à en faire peur...⁵¹¹

La métaphore du tableau crée l'impression d'une disparition de l'écoulement du temps, car c'est comme si le souvenir surgissait identique à lui-même, conservé, sans porter la trace de l'éloignement temporel. La « vibration », qualité habituellement appliquée au présent chez Schnitzler, est ici appliquée au passé. Cela renforce la vitalité de ce souvenir qui est d'ailleurs soulignée par l'effet qu'elle produit sur le personnage : cela lui fait peur. Pour un peu, on pourrait croire que sa femme va surgir sous ses yeux comme une revenante. La force du souvenir efface donc les frontières entre passé et présent : ces deux composantes, au lieu d'être distinctes, se superposent.

Cette réactualisation du souvenir est un thème fréquent à la fin du XIX^{ème} siècle et rattache Schnitzler à des dramaturges comme Ibsen (1828-1906), Tchekhov (1860-1904) ou Strindberg (1849-1912). Que l'on songe à l'analyse de Peter Szondi à propos du traitement du temps chez ces trois auteurs :

⁵¹⁰ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, pp. 42-43.

« Sie werden es nun verstehen, warum ich eine so starke Sehnsucht hatte, dieses Bild zu sehen. - Mir ist wirklich, als könnte es weiter zu mir reden, wie es meine Mutter selbst getan hätte, - wenn ich sie noch einmal hätte fragen dürfen ! (...) Es wird lebendigen von Sekunde zu Sekunde (...) Ich glaube wirklich, es verschweigt mir nichts mehr“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, pp. 221-222.

⁵¹¹ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 53.

« Und da kam Gabriele heraufgeschritten, auf dem schmalen Weg zwischen den Akazien (...) Und alle meine Zukunftsträume schwebten nur mehr um sie, und die ganze Welt war wieder wie in einen Rahmen gefaßt (...) Alles war doch schon so gut wie vergessen, und nun, seit sie tot ist, schimmert es wieder so lebendig, daß man erschrecken könnte...“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 232.

Chez Ibsen, c'est le passé qui domine à la place du présent (...) Dans les drames de Tchekhov, la vie active du présent cède la place à la vie rêvée dans le souvenir et l'utopie (...) Dans les oeuvres de Strindberg, les relations interhumaines sont soit annulées, soit perçues par la lentille subjective d'un moi central. Cette intériorité fait perdre au temps « réel » du présent sa suprématie : passé et présent se fondent l'un dans l'autre, le présent extérieur évoque le passé remémoré.⁵¹²

Cette description trouve dans les extraits du *Chemin solitaire*, qui date de 1904, un évident écho. Schnitzler est-il simplement imprégné de « l'air du temps » ? Certainement, mais si l'on poursuit la lecture de l'œuvre, on s'aperçoit que ce jeu de confusion entre passé et présent va plus loin qu'une « domination » du présent par le passé, ou qu'une « évocation » du passé par le présent. À la fin de la pièce, lors du dialogue entre Johanna et Von Sala, l'interchangeabilité du passé et du présent est énoncée comme un fait :

JOHANNA : Je veux être émue un jour par moi même. Emue, bouleversée, parce que j'aurai tout connu. Cela doit t'arriver, lorsque tu repenses à ta vie – n'est-ce pas ?

SALA : Parfois. Mais justement, il n'y a plus, dans ces moments-là, ni présent, ni passé. Le passé est de nouveau là, présent. Et le présent disparaît au loin dans le passé.⁵¹³

L'idée, qui prend ici des allures de théorie, est illustrée par la réplique suivante : Von Sala y évoque, au présent, une foule de souvenirs qui s'enchaînent, sans cohérence apparente : « Je suis enfant, je vais sur mon poney à travers champs. Mon père me suit, il m'appelle (...) Je suis un jeune lieutenant en manœuvres ; debout au sommet de la colline j'informe mon colonel (...) Je suis étendu, seul, au fond d'un canot qui dérive, l'air d'été est bleu et sombre, des mots sublimes me viennent à l'esprit (...) »⁵¹⁴. Ici, le personnage voyage dans le temps sans autre logique que celle

⁵¹² Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1983, p. 64.

⁵¹³ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 60.

« JOHANNA Ich will später einmal vor mir selbst erschauern müssen. So tief erschauern, wie man es nur kann, wenn einem nichts fremd geblieben ist. So wie es dir geschehen muß, wenn du auf dein Leben zurückblickst. Nicht wahr ?

SALA Manchmal wohl. Aber gerade in solchen Augenblicken des Schauerns liegt eigentlich nichts hinter mir zurück, - alles ist wieder gegenwärtig. Und das Gegenwärtige ist vergangen“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen* Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 240.

⁵¹⁴ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 60.

« Ich bin ein Kind und reite auf dem Ponny übers Feld. Mein Vater ist hinter mir her und ruft (...) Und ich bin ein junger Leutnant auf Manöver und steh' auf einem Hügel und melde meinem Obersten (...) Und ich liege einsam im treibenden Kahn und schau' in die dunkelblaue Sommerluft, und unbegreiflich schöne Worte reihen sich mir aneinander (...)“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 241.

de ses associations d'idées ; il s'est mis « la main devant les yeux », ce qui crée une sorte d'écran sur lequel sa fantasmagorie se projette. Cela semble le libérer totalement du temps réel : le fantasme l'emporte sur la réalité, et « le passé est de nouveau là, présent ». Le souvenir apparaît finalement comme un véritable *agent* de métamorphose du temps - au sens chimique du terme : le souvenir opère. Le temps quitte alors sa linéarité pour prendre une forme répétitive.

On retrouve cette force du souvenir et sa tendance à envahir le présent dans certaines œuvres de Duras, comme *La Musica*. Dès le début, on a un effet de brouillage des repères temporels car les deux protagonistes, qui se connaissent pourtant très bien puisqu'ils ont été mariés, se vouvoient : cela nous donne l'impression d'une première rencontre, comme s'ils jouaient leur histoire. La suite de la pièce va renforcer cette impression, car plus la pièce avance et plus leur ancienne relation se réactualise : « ELLE , *presque comme ' avant' : Mais vous savez, vous êtes curieux. Pourquoi ne ferait-on pas des choses pareilles ?* »⁵¹⁵. Puis : « *Il ne répond pas. Désir revenu. Il se lève, comme décidé à en rester là.* »⁵¹⁶. Le passé finit même par prendre la place du présent : à la fin, les temps sont fondus, confondus.

LUI : Que se passe-t-il ?

ELLE : Quand ?

LUI : Maintenant. Le commencement ou la fin ?

ELLE : Qui sait ?⁵¹⁷

Les personnages ne savent plus où ils en sont sur la ligne de leur histoire : cette fin pourrait tout aussi bien être un début. Cela crée une sensation de confusion : « Je ne comprends pas ce qui se passe (*Un temps*) La fin et le commencement mêlés »⁵¹⁸, la même que celle du lecteur au début de la pièce, qui pouvait avoir l'impression d'assister à une première rencontre. Dans *la Musica deuxième*, la dramaturge rend plus explicite cette répétition du passé dans le présent : à la fin de la pièce, le personnage de Michel Nollet évoque la « mémoire totale » du désir : « Du désir il y a ou un oubli total, ou une mémoire totale... aucune ombre. »⁵¹⁹. Quand on se souvient du désir, il ressurgit tel quel, inchangé. Cela explique que leur dialogue

⁵¹⁵ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 160.

⁵¹⁶ *ibidem*, p. 161.

⁵¹⁷ *ibidem*, pp. 170-171.

⁵¹⁸ *ibidem*, p. 170.

⁵¹⁹ Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, Paris : Gallimard, 1985, p. 83.

puisse rejouer à ce point leur ancienne histoire. On assiste alors à une mise en boucle du temps. Celui-ci quitte sa forme linéaire pour prendre une forme circulaire : il s'agit bien d'une métamorphose.

Le fait même de composer une deuxième version de *La Musica*, appelée qui plus est *La Musica deuxième*, nous renvoie au motif de la répétition. Duras explique pourquoi elle a eu besoin de réécrire sa pièce :

Cette fois-ci ils ne se quittent pas au milieu de la nuit, ils parlent aussi dans la deuxième moitié de cette nuit, celle tournée vers le jour (...) avec le jour, inéluctable, la fin de l'histoire surviendra. C'est avant ce lever du jour les derniers instants de leurs dernières heures. Est-ce toujours terrible ? Toujours. (...) Vingt ans que j'entends les voix brisées de ce deuxième acte, défaites par la fatigue et la nuit blanche. Et qu'ils se tiennent toujours dans cette jeunesse du premier amour, effrayés.⁵²⁰

La dramaturge est finalement prise dans le même processus que ses personnages : de même qu'ils sont « collés » à leur passé, de même que la jeunesse de leur premier amour se refuse à mourir, de même, Duras est habitée par cette histoire, qui ne la lâche pas, qui traverse le temps. Dramaturge et personnages deviennent ainsi les signes de la porosité du présent vis-à-vis du passé : celui-ci peut perdurer, intact, pendant des années, sans porter la trace de l'écoulement du temps. Là encore, le temps prend une forme circulaire. La force du souvenir est l'agent de sa métamorphose. Et pourtant, cette histoire est celle d'une fin : « avec le jour, inéluctable, la fin de l'histoire surviendra ». C'est alors comme si la répétition était une façon de fuir la fin, de l'occulter.

Dans *Agatha*, reparaît le même phénomène. Les personnages, qui se sont aimés au cours d'un été une quinzaine d'années auparavant, sont confrontés à la force de leur souvenir lors de leurs retrouvailles : celui-ci, d'abord lointain, parcellaire, va peu à peu remonter à la surface pour envahir le présent. La connexion entre les deux temps se lit dans l'utilisation du présent de l'indicatif pour décrire le souvenir : « LUI (*les yeux fermés*) – Je te vois. Tu es toute petite. D'abord. Et puis ensuite tu es grande »⁵²¹. Comme chez Schnitzler, le sens visuel joue un rôle actif dans cette résurgence : le souvenir prend la forme d'un tableau. Mais Duras y ajoute la sensation

⁵²⁰ Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, Paris : Gallimard, 1985, p. 97.

⁵²¹ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 20.

physique : à la fin de la pièce, Agatha s'étonne de la chaleur qu'il fait alors que c'est l'hiver : « ELLE (*presque désinvolte*) – C'est curieux, ce temps qu'il fait tout à coup... cette tiédeur... tout à coup... il ferait presque beau... presque chaud (*temps*) comme un retour de l'été... »⁵²². Or, ce qu'évoquent les personnages, c'est un épisode estival de leur vie. On peut alors penser que son évocation en déclenche l'irruption : le souvenir est si fort qu'il environne les personnages, qu'il transforme leurs sensations, comme s'il prenait la place du présent. La jeune fille souligne cette force du souvenir : « Oui, c'était un été admirable. Le souvenir en est plus fort que nous qui le portons... c'était un été plus fort que nous »⁵²³. Là encore, passé et présent se rejoignent, court-circuitant l'écoulement du temps que la pièce ne cesse, pourtant, de souligner. La mise en boucle du temps peut alors apparaître comme une façon d'esquiver une linéarité perçue comme douloureuse dans la mesure où elle achemine les personnages vers la séparation.

a. 2. le souvenir imaginaire

Le souvenir peut également être imaginaire ou fantasmé : c'est le cas dans *Le Chemin solitaire*, de Schnitzler, où Johanna se décrit comme une revenante. Elle affirme : « Moi, voyez-vous, je ne peux pas m'imaginer que je suis au monde pour la première fois. Parfois, des souvenirs m'assaillent, toutes sortes de souvenirs »⁵²⁴. Ces propos laissent supposer que Johanna croit en une forme de réincarnation. Les souvenirs qui l'assaillent ne sont pas les siens, mais ceux des personnes qu'elle a été dans d'autres vies. Elle en précise le contenu : « J'imagine que vous ne danseriez pas devant d'autres », lui dit Von Sala ; elle répond : « Pourquoi pas ? Je l'ai fait jadis... et vous étiez là. Oh, il y a bien longtemps. En Grèce, sur une île. Autour de moi, des hommes ; vous, au milieu d'eux ; j'étais une esclave lydienne (...) »⁵²⁵. En

⁵²² Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 43.

⁵²³ *ibidem*, p. 67.

⁵²⁴ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 11.

« Sehen Sie, - ich für meinem Teil kann mir alles andere eher vorstellen als dies, daß ich nun zum ersten Male auf der Welt sein sollte. Und es gibt Augenblicke, in denen ich mich ganz deutlich an allerlei erinnere“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 188.

⁵²⁵ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 11.

« So werden Sie vor andern Menschen wahrscheinlich doch nie tanzen. / Warum ? ... Ich hab'wohl schon. Und Sie haben mir auch damals zugesehen Es ist freilich lange her. - Es war auf einer

imaginant qu'elle a vécu d'autres vies, elle fait surgir une représentation circulaire du temps, dans laquelle le seuil que représente la mort est évacué. Ce genre de construction fantasmagorique est rare chez Schnitzler.

La porosité de ce personnage face aux souvenirs, ici imaginaires, peut nous rappeler Anne-Marie Roche, dans *La Musica deuxième* : elle aussi imagine qu'elle a eu d'autres vies avant sa vie présente : « Si j'allais comme ça dans les bars d'hôtel, ce n'était pas pour vous déplaire, c'était une chose inventée par moi seule, qui me plaisait, vous entendez, qui me plaisait tellement que parfois il me semblait déjà avoir fréquenté ces lieux dans d'autres vies, des cavernes du bord de mer, des salons vides du cinéma du Nord »⁵²⁶. Les cavernes évoquent le temps très lointain de la préhistoire : comme Johanna, Anne-Marie Roche traverse le temps. Dans *Suzanna Andler*, on retrouve cette présence du passé, sur un mode plus intrusif : les deux personnages principaux (une femme mariée et son amant) sont en visite dans une maison du bord de mer, que Suzanna songe à louer pour l'été. Ils se sentent comme menacés par un passé inconnu, dont la présence palpable les environne : « Suzanna, mensonge : Il a dû se passer quelque chose ici il y a quelques années. Trois ans peut-être. Il me semble (*Temps*) La femme a essayé de se tuer (*Arrêt*) Ou bien... on a essayé de la tuer, je ne sais plus ».⁵²⁷ On touche ici aux frontières du surnaturel : c'est comme si la maison était hantée. Michel semble adhérer à cette fantasmagorie, dans des propos qui brouillent encore plus les repères temporels :

Michel, *temps* : Tu n'as pas pensé... qu'autre chose... une autre histoire, plus, plus lointaine... intervenait ? Mais sans qu'on le sache ? Sans qu'on la voie ? (...) et que chaque nuit... à un moment donné... après... tu vois Suzanna, après..., elle entre dans la chambre et nous... nous sommes assassinés... tu comprends Suzanna ce que je veux dire, je suis sûr que tu comprends Suzanna...⁵²⁸

C'est bien à une superposition des temps que nous assistons ici, puisque Michel parle d'abord d'une histoire « lointaine », puis met en scène sa propre mort et celle de Suzanna dans ce souvenir, ce qui laisserait penser qu'il s'agit plutôt d'une

griechischen Insel. Viele Männer standen im Kreise um mich her - Sie waren unter ihnen - und ich war eine Sklavin aus Lydien“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, pp. 188-189.

⁵²⁶ Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, Paris : Gallimard, 1985, p. 79.

⁵²⁷ Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1968, p. 75.

⁵²⁸ *ibidem*.

anticipation sur l'avenir. On assiste alors à une confusion des époques que l'on pourrait interpréter comme le signe d'une redite inévitable de l'histoire : le couple Michel / Suzanna est interchangeable avec d'autres couples, leur histoire répète d'autres histoires. Là encore, on retrouve le motif de la répétition. Le temps quitte sa forme linéaire pour prendre une forme circulaire, où le passé et l'avenir se manifestent dans le présent.

b. Le présent répète l'avenir

Dans la représentation linéaire du temps, l'avenir succède au présent. Aussi, quand l'avenir se manifeste dans le présent, peut-on parler de métamorphose du temps puisque c'est comme si le sens de l'écoulement s'inversait. Le présent apparaît alors comme une répétition de l'avenir.

Dans l'exemple de *Suzanna Andler*, la vision des personnages peut en effet ressembler autant à une prémonition qu'à un souvenir. On retrouve ce motif dans *Le Chemin solitaire*, toujours au travers du personnage de Johanna : elle affirme avoir su que sa mère était malade avant qu'elle ne le devienne en réalité, de même qu'elle a su que « la petite Lilli Von Sala allait mourir – avant quiconque, avant même qu'elle ne tombe malade »⁵²⁹. Le personnage de Johanna a un rapport très fort à la fantasmagorie, et c'est ce qui lui donne cette aptitude à voyager dans le temps. C'est aussi ce qui la rend étrange. Avec elle, surgit un rapport au temps sortant des cadres habituels : l'avenir envahit le présent.

Dans *Au Perroquet vert*, le présent apparaît aussi comme une répétition de l'avenir. Là encore, la fantasmagorie joue un rôle majeur. Dans cette pièce qui se passe à Paris le jour de la prise de la Bastille, les personnages principaux sont des acteurs qui jouent chaque soir, dans un restaurant dirigé par Prosper, le rôle de faux brigands pour un public d'aristocrates. L'intrigue repose donc sur une mise en abyme, où la fiction théâtrale reflète la réalité, car dans leurs improvisations, les

⁵²⁹ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 9.

« Als die kleine Lilli von Sala sterben mußte, hab'ich es gewußt, - bevor die andern ahnten, daß sie krank würde“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 186.

comédiens mettent en scène les nobles qui les écoutent. Le meilleur acteur de la troupe, Henri, surgit dans le restaurant et régale le public d'une histoire si bien contée que tout le monde se demande s'il s'agit de la vérité ou d'une fiction :

PROSPER. Henri, Henri, d'où viens-tu ?

HENRI. J'ai tué quelqu'un (...) L'amant de ma femme (*Prosper le dévisage ; manifestement il a l'impression que cela pourrait être vrai. Henri levant les yeux*) oui, oui, je l'ai fait.⁵³⁰

Henri raconte alors comment il a tué le Duc de Cadignan. Mais il s'avère que le Duc est effectivement l'amant de sa femme, ce que Henri ignore. Prosper, trompé par cette comédie trop bien jouée, se laisse aller à le lui dire, au moment où il apprend que la Bastille est libérée. C'est alors que le Duc apparaît : Henri le poignarde, faisant ainsi se rejoindre définitivement réalité et fiction. Par son imagination, le personnage a finalement déployé devant nous le tableau qui, quelques instant plus tard, deviendra réalité. Son jeu d'acteur apparaît alors comme une répétition, non la répétition d'un spectacle mais celle d'une réalité à venir.

Dans *Liebelei*, un simple tableau va jouer le rôle de prémonition de l'avenir : dans l'acte II, Fritz rend visite à sa maîtresse Christine pour la dernière fois. Alors qu'ils regardent ensemble deux tableaux, intitulés « l'Adieu » et « Le Retour », Christine évoque celui qui est dans la chambre de son père et qui est « bien mieux » : il représente une jeune fille qui regarde par la fenêtre et s'appelle « Abandonnée »⁵³¹. Or, cette image préfigure précisément son sort à venir : au début de l'acte III, on retrouvera Christine assise cousant près de la fenêtre, attendant vainement Fritz qui est mort pour une autre...

Dans ces trois exemples, on assiste à une confusion des composantes du temps normalement séparées que sont le présent et l'avenir. Par la force de leur imagination ou même inconsciemment, les personnages voient l'avenir avant qu'ils ne se produise. Le temps quitte alors sa linéarité pour prendre une forme circulaire : le présent est une répétition de l'avenir.

⁵³⁰ Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, p. 39.

« WIRT Henri, Henri, woher kommst du ?

HENRI Ich hab' einen umgebracht (...) Den Liebhaber meiner Frau.

Der Wirt sieht ihn an, hat in diesem Augenblick offenbar die Empfindung, es könnte wahr sein.

HENRI *schaut auf Nun, ja, ich hab'es getan*“, Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 151.

⁵³¹ Arthur Schnitzler, *Liebelei*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1989, p. 56.

Dans l'œuvre de Schnitzler et Duras se manifeste donc une « redite du même » : des images du passé et de l'avenir peuvent surgir dans le présent, sous la forme de tableaux vivants. Le sens visuel, ainsi que l'imagination des personnages, jouent un rôle prépondérant dans ce voyage. L'effet de mise en boucle qui en découle est une forme de disparition de la linéarité du temps. De plus, la notion de prémonition fait surgir une représentation plus irrationnelle du temps : le fait que les personnages puissent prévoir l'avenir nous fait sortir totalement des cadres habituels. On assiste donc bien, par cette porosité du présent face au passé et à l'avenir, à une métamorphose du temps.

2) La répétition à l'œuvre dans l'écriture

La répétition étant la redite du même, elle peut aussi se manifester dans la composition des œuvres, dans celle des personnages, dans la phrase ou les mots. Comment les dramaturges utilisent-ils la répétition, et dans quel but ? En quoi peut-elle amener une métamorphose du temps ?

a. Schnitzler : la répétition comme ressort dramaturgique

Chez Schnitzler, la composition de la pièce peut contenir un principe de répétition qui dessine une certaine représentation du temps. La mise en abyme d'une situation, par exemple, peut exprimer la porosité du présent vis-à-vis du passé. Dans *La Femme au Poignard*, Pauline est face à un tableau qui représente une femme qui lui ressemble. Elle plonge dans l'histoire du tableau, et on retrouve alors une situation analogue à la sienne quelques siècles auparavant. La pièce met en place un jeu de miroir entre les époques : dans le présent des personnages, Léonard cherche à arracher Pauline à un mari dramaturge qui se sert d'elle comme source d'inspiration, le désignant comme « celui pour qui vous et votre destinée sont simplement un prétexte à montrer son esprit, ou son génie »⁵³²; Lionardo, au XVIème siècle, cherche à convaincre Paola qu'il est le seul à l'aimer et que son mari peintre l'utilise de la même façon :

Il ne voit pas en vous
Ce que vous êtes, et moi je vois bien plus :
L'accomplissement de toute beauté, que moi
Je devinais, rayonne dans votre corps,
Vos yeux reflètent le sens de toute la vie.
Pour lui, l'essence de votre être n'est
Qu'un aiguillon de sa peinture, prétexte
Son doux baiser empourprant votre âme
Qui rend ressemblant votre portrait !⁵³³

⁵³² Arthur Schnitzler, *La Femme au Poignard*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, p. 25.

« Den, für den Sie und Ihr ganzes Schicksal nichts anderes zu bedeuten hat, als eine Gelegenheit, seinen Witz oder meinethalben sein Genie zu zeigen », Arthur Schnitzler, *Die Frau mit dem Dolche*, in *Reigen - Die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 343/

⁵³³ Arthur Schnitzler, *La Femme au Poignard*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, p. 30.

« Denn er erkennt in Euch

À la fin de la pièce, Pauline se réveillant de sa rêverie semble prête à reproduire ce qu'elle a vu, c'est-à-dire à céder finalement à l'amour de Léonard, auquel elle se refusait tout d'abord : « Tout ce que nous avons vécu jadis, cela se reproduira-t-il... Lionardo ? Faut-il que cela se reproduise ? »⁵³⁴, se demande-t-elle. Puis, aux dernières instances de Léonard, elle répond : « Ce soir ? Ce soir ? (*Peu à peu son visage exprime la conviction qu'elle est soumise à une fatalité à laquelle elle ne saurait échapper. Elle tend la main à Léonard, le regarde droit dans les yeux. Avec l'expression non d'amour, mais d'une ferme résolution.*) Je viendrai »⁵³⁵. Cette dernière réplique semble confirmer l'idée que « tout ce qu'ils ont vécu jadis » doit se reproduire : le présent est voué à répéter le passé, ce qui revient à annuler l'impression du temps qui passe. La pièce illustre l'éternel retour du même.

Dans *La Ronde*, la composition est encore plus clairement basée sur la répétition. Celle-ci prend la forme d'une reprise d'intrigue. Le titre l'évoque d'emblée : la « ronde » est en fait celle à laquelle se livrent les personnages de la pièce. C'est en effet la même intrigue qui s'y décline en dix scènes : un homme et une femme dialoguent, font l'amour et se séparent. La répétition n'évacue pas la linéarité car d'une scène à l'autre, on retrouve l'un des deux personnages de la scène précédente, ce qui assure la sensation d'une continuité. Mais l'enjeu de la rencontre

Kaum, was Ihr seid, ich aber mehr als Euch :
Erfüllung jeder Schönheit, die ich ahnte,
Durchflimmert Euern Leib, aus Euerm Aug'
Erglänzt mir alles Lebens Sinn zurück.

Ihm ist Euer tiefstes Wesen nichts als Anlaß
Und Stachel seiner Knst, verrättrisch lockt
Aufs Antlitz Euch sein Kuß der Seele Glut

Zur Fördrung eines Bildes, das Euch gleicht. », Arthur Schnitzler, *Die Frau mit dem Dolche*, in *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, pp. 348-349.

⁵³⁴ Arthur Schnitzler, *La Femme au Poignard*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, p. 39.

« Kommt alles wieder, was wir einst erlebt... Lionardo - Muß es wiederkommen ? » Arthur Schnitzler, *Die Frau mit dem Dolche*, in *Reigen - Die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 358.

⁵³⁵ Arthur Schnitzler, *La Femme au Poignard*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, p. 40.

« Heut abend... ? Heut abend - ? *In ihren Zügen druckt sich allmählich die Überzeugung aus, daß ein Schicksal über ihr ist, dem sie nicht entrinnen kann. Sie reicht Leonhard die Hand, sieht ihm ernst und fest ins Auge und sagt, nicht mit dem Ausdruck der Liebe, sondern der Entschlossenheit Ich komme.* », Arthur Schnitzler, *Die Frau mit dem Dolche*, in *Reigen - Die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 358.

reste toujours identique : par quels chemins les deux protagonistes vont-ils passer avant de s'étreindre ? Pour souligner cette répétition, le moment où ils passent à l'acte est toujours figuré par une ligne pointillée. On a alors la sensation d'une redite de la même histoire, au-delà des différences de configuration et de milieu social. À la fin, on retrouve le personnage de la prostituée qui avait inauguré la pièce : cette jonction entre la fin et le début, qui peut nous rappeler les propos de Michel Nollé dans *La Musica*, donne une impression de mise en boucle du temps. La linéarité amenée par la continuité d'une scène à l'autre disparaît alors au profit d'une clôture : on a la sensation de revenir à la case départ. Dans tous les aspects de sa composition, *La Ronde* semble nous raconter que le temps est un éternel retour du même, comme *La Femme au Poignard*. Cette « ronde » évoquée par le titre ne renvoie pas seulement au ballet auquel se livrent les personnages : elle correspond aussi à une représentation circulaire du temps.

b. Claudel : une répétition qui s'incarne dans les personnages

Il est notable que chez Claudel, ce recours à la répétition n'apparaît pas dans la dramaturgie. La mise en abyme et la mise en boucle des situations ne trouvent aucune grâce aux yeux d'un dramaturge pour lequel la tension vers l'avenir prime avant tout. Cependant, la répétition n'est pas exclue de son œuvre : elle apparaît à travers le motif de la transmission générationnelle, et pour certains personnages, elle fait partie de leur structure même - au point que l'on pourra parler de « figures de la répétition ».

b. 1. la transmission générationnelle

Le fait que les traits physiques ou vocaux se reproduisent d'un individu à l'autre, de génération en génération, est une forme de répétition qui permet de triompher de l'écoulement du temps, car elle permet de prolonger l'être au-delà de sa mort.

Dans *L'Otage*, ce motif est très présent : lorsque Georges retrouve sa cousine Sygne de Coûfontaine, il la voit comme une répétition de toute leur lignée :

« Ah ! de la tête aux pieds vous êtes Coûfontaine, et l'on peut causer avec vous, et il n'y a pas un trait de vous et manière d'être que je ne comprenne (...) Et vous n'avez qu'à tourner la tête, et il y a autant d'images de nous-mêmes en vous que de portraits jadis dans cette galerie du château »⁵³⁶. Elle est plus que le miroir d'êtres qui appartiennent au passé, elle est la somme de ce passé. De la même façon, le fils de Georges est la répétition de son père : « le chevalier avec son petit fouet, il a déjà vos traits, Coûfontaine, et ce tour picard, et cet air de commandement et de considération »⁵³⁷, dit Sygne en regardant son portrait, sans savoir que l'enfant est mort. Or pour un noble, la naissance d'un fils est ce qui lui permet de mourir tranquille, car la transmission du nom et du sang pallie à tout. La répétition de soi en l'autre fait regarder la mort comme un fait secondaire : ce qui est grave, c'est de mourir sans descendance, non de mourir. La descendance permet de dépasser la mort. C'est exactement cette idée qu'exprimera Georges lorsque Sygne, à la fin de la pièce, accouchera d'un fils qui perpétuera la lignée : « Nous ne finissons pas, en cet enfant »⁵³⁸. Le lien physique, génétique, des vivants avec les ancêtres, permet donc de triompher de l'écoulement du temps.

D'ailleurs, *L'Otage* est la première pièce d'une trilogie : l'existence des pièces suivantes, *Le Pain dur* et *Le Père humilié*, est en soi une confirmation des paroles de Georges. Dans ces œuvres, Claudel met en scène l'histoire de Sichel, belle-fille de Sygne, puis de Pensée, fille de Sichel. Or, les caractéristiques de ces trois femmes les rassemblent : elles sont finalement la déclinaison d'une même femme, d'une souche commune – lisible dans la similitude des noms : Sichel commence par la même syllabe que Sygne. Elles sont toutes trois mises en lien avec la musique, l'univers auditif : Sygne a une voix aux accents étranges ; Sichel est pianiste ; Pensée, aveugle, se guide aux sons seuls. En reliant ainsi ces femmes au-delà du temps qui passe, Claudel met en relief la transmission générationnelle qui donne au temps un aspect cyclique, circulaire.

Dans *L'Annonce faite à Marie*, on retrouve cette idée que le parent se reproduit dans son enfant : à l'acte III, lorsque Mara vient rendre visite à Violaine dans sa cabane, celle-ci est aveugle. En entendant la voix de sa sœur, elle la

⁵³⁶ Paul Claudel, *L'Otage*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 234.

⁵³⁷ *ibidem*, p. 223.

⁵³⁸ *ibidem*, p. 286.

confond d'abord avec celle de leur mère : « O voix depuis longtemps inentendue ! Est-ce vous, ma mère ? ». Quand Mara s'est présentée, elle s'exclame : « Que ta voix est devenue semblable à celle de maman ! »⁵³⁹. Mara lui apprend alors la mort de leur mère. La proximité de la voix entre la mère et la fille, inédite selon Violaine, donne alors l'impression que Mara a comme pris le relais de sa mère, comme si quelque chose de la défunte se réinvestissait en elle. Il y a donc, là encore, le motif de la répétition – une répétition qui naît du mimétisme et qui est une façon de dépasser la mort, d'en estomper au moins les effets. Plus loin dans la scène, on retrouvera cette attention à la ressemblance qui unit parents et enfants, à propos d'Aubaine, la fille de Jacques et de Mara : « À qui ressemblait-elle ? - À lui, Violaine. Elle n'est pas seulement de moi, elle est de lui aussi. Ses yeux seulement sont les miens »⁵⁴⁰. La formulation, qui établit une véritable identité de traits, souligne ce jeu de miroir entre générations.

b. 2. les figures de la répétition

Certains personnages incarnent la répétition et en cela, ils sont une négation pure et simple de l'écoulement du temps.

Dans *l'Otage*, par exemple, Sygne est plus qu'un miroir de ses ancêtres, plus qu'une somme du passé. Elle est une figure de la répétition, elle est la répétition faite femme. Lors de la première scène, Georges la décrit comme celle qui est identique à elle-même, il la « reconnaît » : « je vous retrouve la même, Sygne ! »⁵⁴¹. Dans toutes ses paroles, Sygne se place effectivement du côté de la répétition, du refaire : « Et je n'ai point d'esprit pour imaginer quelque chose de mieux, mais ce que j'ai connu de bon, j'ai tâché de le refaire et de le réparer »⁵⁴², dit-elle à propos du travail de restauration qu'elle a entrepris dans le domaine familial ruiné et saccagé. Elle est dans la redite du passé : « toute chose enfin reprise et rajustée (...) la vaisselle même et les livres à nos armes, chacun racheté pièce à pièce (...) »⁵⁴³. La récurrence du préfixe « re » manifeste cette caractéristique du personnage. Elle

⁵³⁹ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 189.

⁵⁴⁰ *ibidem*, p. 195.

⁵⁴¹ Paul Claudel, *L'Otage*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 221.

⁵⁴² *ibidem*, p. 230.

⁵⁴³ *ibidem*, p. 231.

devient ainsi une sorte de négation même de l'écoulement du temps, car elle est celle qui redonne au domaine sa figure première. Par sa seule présence, le temps devient circulaire : Sygne est un agent de la métamorphose du temps.

La répétition peut aussi s'incarner dans des figures doubles, à travers le motif de la gémellité. Celle-ci est susceptible d'amener l'impression d'un temps annulé, dans la mesure où elle dote les personnages d'une sorte de don d'ubiquité. L'idée va même plus loin : dans *Le Père humilié*, la gémellité devient une façon de conjurer la mort. La pièce met en scène Pensée de Coûfontaine, fille de Sichel et petite-fille de Sygne, une jeune fille aveugle aimée de deux frères jumeaux : Orso et Orian. Les prénoms des deux jeunes gens, qui commencent par la même syllabe, soulignent l'étroitesse de leur lien. De plus, ces deux noms évoquent chacun à leur façon les constellations : Orso fait penser à la Grande Ourse, Orian est très proche d'Orion. Pensée choisira Orian ; mais lorsqu'il meurt, c'est Orso qui se présente à elle et il se fait d'abord passer pour son frère. Une fois la vérité découverte, Orso se maintient pourtant dans ce rôle de substitut du défunt, proposant à Pensée un mariage de raison qui permettra à l'enfant qu'elle porte d'avoir un nom :

ORSO. - Il n'est pas possible que l'enfant d'Orian
Naisse sans nom, et que sa femme avec son enfant ait cette tache publique.
PENSÉE. - Ce que son sang n'a pu effacer, je suis là pour le supporter.
ORSO. - Il ne s'agit pas seulement de vous,
Mais de lui et de cet enfant qui le continue. Il faut sauver le nom de l'insulte,
comme on sauve le drapeau.
PENSÉE. - Je ferai ce que vous voudrez.
ORSO. - La suprême volonté d'Orian, sa dernière parole près de la mort
Est que vous m'épousiez.⁵⁴⁴

Dans cette configuration, la répétition est doublement présente : l'enfant continue le père, et le frère remplace le frère. Cette double répétition permet d'atténuer les effets de la mort. Elle est donc, en soi, une façon de triompher de l'écoulement du temps, de prendre le dessus sur les seuils irréversibles qu'il draine.

Chez Claudel, des personnages peuvent donc incarner la répétition. Celle-ci apparaît à travers le thème de la ressemblance physique ou vocale, de la gémellité, ou par le rapport au temps caractéristique d'un personnage (refaire chez Sygne). À

⁵⁴⁴ Paul Claudel, *Le Père humilié*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, pp. 566-567.

chaque fois, la répétition de soi en l'autre et de l'autre en soi va à l'encontre de l'écoulement linéaire du temps, car elle permet de dépasser les seuils – la mort notamment – et d'atteindre une forme de permanence. Elle va à l'encontre du changeant, du contingent, du périssable : elle est une métamorphose du temps.

c. Duras : une répétition qui investit tous les niveaux : dramaturgie, personnages, phrases et mots

c. 1. refrains et redites

Comme chez Schnitzler, il y a chez Duras des effets de reprise. Mais plus qu'une mise en boucle du temps, ils sont plutôt un frein à son écoulement : chez Duras, la répétition génère essentiellement un effet de ressassement et de ralentissement.

La répétition passe par exemple par la présence d'un refrain. Dans *Eden Cinéma*, la valse dite « de l'Eden » revient régulièrement dans la pièce. Elle est présentée d'emblée comme celle de l'histoire de la mère : « *Musique. Ils attendent que s'écoule le temps de la musique. Cette musique c'est aussi l'histoire de la mère* »⁵⁴⁵. Lorsque la musique revient, cette répétition est présentée comme un ressassement : « *cette valse, encore, qui vient de l'Eden* »⁵⁴⁶. La didascalie suivante précise à nouveau la même chose, comme si la dramaturge craignait que ce soit oublié, ou de ne pas avoir été entendue : « *le disque que met Suzanne c'est la musique de la pièce, la Valse de l'Eden Cinéma – comme s'ils tournaient en rond dans ce lieu* »⁵⁴⁷. On comprend alors que la mise en boucle du disque, qu'épouse l'écriture même, est précisément celle des personnages : la dramaturge utilise la répétition pour dire à quel point ses personnages font du sur-place, qu'ils n'avancent pas. Le fait qu'il s'agisse d'une valse accentue l'impression de ronde, de clôture. En même temps, cette musique est associée à la mort de la mère : « *cet air, c'était celui de sa mort* »⁵⁴⁸, dit la voix de Suzanne : rejouer le même air régulièrement peut donc

⁵⁴⁵ Marguerite Duras, *Eden Cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, pp. 12-13.

⁵⁴⁶ *ibidem*, p. 16.

⁵⁴⁷ *ibidem*, p. 36.

⁵⁴⁸ *ibidem*, p. 68.

être aussi une façon d'embaumer la mère, de suspendre le temps, de différer l'entérinement de sa mort. En tous cas, ce refrain lancinant draine une représentation circulaire du temps qui s'oppose à la représentation linéaire.

Dans *Suzanna Andler*, la composition de la pièce laisse aussi apparaître une répétition : il ne s'agit pas d'un refrain mais d'une reprise à l'identique d'un même fragment de scène, d'un acte à l'autre. Le début de l'acte IV reprend en effet la fin de l'acte III, à partir du moment où Michel Cayre entre dans la pièce et surprend la conversation téléphonique de Suzanna avec son mari Jean : « *La fin de la scène qui précède se répète mot pour mot* »⁵⁴⁹. Le sens de cette répétition n'est pas explicité. Le dialogue entre Suzanna et Jean est alors composé de paroles très anecdotiques, banales, qui contrastent avec la gravité de celles qui ont précédé (Suzanna a dit vouloir se tuer). La répétition a sans doute un enjeu plus important que la seule mise en valeur de cette banalité : elle fait sens en elle-même, par le jeu avec le temps qu'elle introduit. En effet, elle crée une sensation de retenue dans l'écoulement du temps, comme si quelque chose le bridait, l'empêchait d'avancer. Or, cet effet-retard est précisément la caractéristique de nombreuses répliques des personnages : les didascalies mentionnent par exemple un « *débit lent, comme lassé* »⁵⁵⁰, ou encore des « *temps* », « *silence* », « *retard* » ou « *avec retard* » :

JEAN. Tu veux que je vienne ?

SUZANNA. Non (*Temps*) C'est fini (*Temps*) ça a duré une seconde (*Temps*) Tu comprends.

JEAN, *retard* : Oui.

*Silence.*⁵⁵¹

La répétition de la fin de l'acte III au début de l'acte IV pourrait donc participer du rapport général des personnages au temps dans la pièce : c'est comme si la dramaturgie se mettait à l'unisson de la lenteur des personnages, de leur réticence à progresser, à avancer. Ici, la répétition ne dessine pas une représentation circulaire, mais contredit cependant la linéarité du temps en ce sens qu'elle s'oppose à la sensation d'un écoulement linéaire. Le flux du temps est comme arrêté ou freiné par des barrages internes.

⁵⁴⁹ Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1968, p. 60.

⁵⁵⁰ *ibidem*, p. 48.

⁵⁵¹ *ibidem*, p. 56.

La composition des pièces rend donc visible le motif de la répétition. Celle-ci porte un sens : elle est le reflet du rapport au temps des protagonistes : statisme dans *Eden Cinéma*, retard ou lenteur dans *Suzanna Andler*. Un rapport difficile, contraint, où le temps ne s'écoule pas librement. La répétition s'oppose alors à la représentation linéaire. Elle permet d'étirer le temps et de retarder la fin – c'est-à-dire la mort. Dans cette tentative de torsion ou de détournement de la ligne du temps, elle en devient une métamorphose.

c. 2. figures de la répétition

Comme Claudel, Duras décline le thème de la ressemblance physique, par exemple dans *Agatha* où les deux protagonistes, frère et sœur, se ressemblent comme des jumeaux aux yeux de leur mère : « Elle disait : "ils ont la même fragilité, des yeux, de la peau, la même blancheur" »⁵⁵², dit Agatha. Cette identité les scelle, les soude à jamais : « Mon enfant, ne te sépare jamais de lui, ce frère que je te donne (...) Vous avez la chance de vivre un amour inaltérable et vous aurez un jour celle d'en mourir »⁵⁵³, dit la mère : le fait d'être si proches rend leur amour « inaltérable ». S'altérer, cela veut bien dire, étymologiquement, devenir autre : de même qu'Agatha et son frère n'accèdent pas à l'altérité, de même, leur rapport au temps exclut cette altérité, cette altération. C'est comme si l'absence de distinction physique se répandait sur l'ensemble de la représentation du temps, y faisant disparaître tout ce qui pourrait s'apparenter à un seuil, à une séparation. Le temps est envisagé ici comme un tout étale, non soumis au changement : affranchi des effets de l'écoulement. Dans cette représentation inédite du temps, la mort elle-même est présentée de façon inédite, puisqu'elle est ici une « chance », chose rare chez Duras. La répétition de soi en l'autre est une façon de s'affranchir de l'écoulement du temps – ou de le sublimer.

Dans *Savannah Bay*, les personnages de Madeleine et de la Jeune Femme peuvent également apparaître comme des doubles : elles ont un lien de parenté (la Jeune Femme serait la petite-fille de Madeleine) et surtout, la plus âgée qui va

⁵⁵² Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 35.

⁵⁵³ *ibidem*, p. 66.

mourir transmet une histoire à la plus jeune. Cette histoire est celle d'une jeune fille, qui serait la fille de Madeleine et la mère de la Jeune Femme :

JEUNE FEMME – Redis-moi l'histoire.

MADELEINE (*calme*) – Encore.

JEUNE FEMME – Oui.

MADELEINE – Tous les jours tu veux cette histoire.⁵⁵⁴

Cette transmission de l'histoire noue entre elles un lien particulier : à force de l'entendre, la Jeune Femme s'en est imprégnée, elle la sait par cœur. Aussi sa parole peut-elle prendre la place de celle de Madeleine, dans un jeu de relais qui fait d'elle une narratrice à part entière : « *Madeleine parle de la légende, relayée par la Jeune Femme* »⁵⁵⁵. C'est elle, par exemple, qui raconte l'épisode de la Pierre Blanche :

Ils s'étaient connus là. Il l'avait vue allongée, souriante, régulièrement recouverte par les eaux de la houle... et puis il l'avait vue se jeter dans la mer et s'éloigner... (*temps*). Elle a troué la mer de son corps et elle a disparu dans le trou d'eau. La mer s'est refermée. A perte de vue on n'a plus rien vu que la surface nue de la mer, elle était devenue introuvable, inventée. Alors tout à coup il s'est dressé sur la pierre blanche. Il a appelé. Un cri. Pas le nom. Un cri (*temps*) Et à ce cri, elle est revenue.⁵⁵⁶

Il y a donc une interversion des rôles : alors que la Jeune Femme a demandé à Madeleine de lui redire l'histoire, c'est elle qui s'en charge : elle « *redit les récits de Madeleine* »⁵⁵⁷, selon la didascalie. Cette interchangeabilité des deux personnages souligne la relation mimétique qui s'établit entre elles, et qui est une façon d'assurer une pérennité à l'histoire, au-delà de la mort annoncée de Madeleine. Le début de la pièce met d'emblée en place ce mimétisme : on entend une chanson de Piaf, « les mots d'amour », et la Jeune Femme demande à Madeleine de la répéter : « je vais la chanter et vous, vous répéterez les paroles »⁵⁵⁸. Ce qu'elles font : le refrain et tous les couplets sont inscrits deux fois dans le texte. La voix même de la chanteuse est interchangeable avec celle de Madeleine : « dans la voix... cette force-là je l'ai déjà entendue... », dit Madeleine. « C'est ta force. C'est ta voix. C'est la même »⁵⁵⁹, répond la jeune femme. La voix de Madeleine perpétue ainsi celle de la chanteuse

⁵⁵⁴ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 29.

⁵⁵⁵ *ibidem*, p. 32.

⁵⁵⁶ *ibidem*, p. 33.

⁵⁵⁷ *ibidem*, p. 32.

⁵⁵⁸ *ibidem*, p. 12.

⁵⁵⁹ *ibidem*, p. 68.

morte. Dans toute la pièce, la répétition de soi en l'autre apparaît donc comme une façon de conjurer la mort : par elle, le temps échappe à l'inéluctabilité de son écoulement.

Le personnage de Madeleine peut apparaître en soi comme une figure de la répétition, car elle est comédienne : « Pendant des mois, il m'est arrivé de mourir chaque soir au théâtre »⁵⁶⁰, dit-elle. Elle souligne ainsi ce qui fait l'essence même de la vie de l'acteur : refaire. De plus, Madeleine affirme n'avoir finalement raconté qu'une seule et même histoire, à travers tous les rôles qu'elle a joués : « pendant ces années-là et les années qui ont suivi j'étais tous les soirs sur les scènes de théâtre (*Temps*) On aurait pu croire que je jouais différentes choses, mais en fait, je ne jouais que ça, à travers tout je jouais l'histoire de la Pierre Blanche »⁵⁶¹. Elle évoque ainsi une sorte de récit unique, fondateur, qu'elle re-joue à travers tous les autres : là encore, on retrouve le motif de la répétition.

c. 3. répétition des phrases et des mots

L'écriture des phrases et des mots peut aussi prendre la répétition pour principe. Dans *Savannah Bay*, *Agatha* et *Eden Cinéma*, où la répétition est déjà présente dans la dramaturgie et les personnages, elle trouve une sorte de prolongement et d'approfondissement dans l'écriture elle-même : c'est comme si l'écriture prenait le relais de ce désir de freiner l'écoulement du temps, de refuser la mort.

Ainsi, dans *Savannah Bay*, la reprise de mots d'une réplique à l'autre, souligne le jeu de miroir entre Madeleine et la Jeune Femme : « C'est bien ça ? – Oui, c'est bien ça »⁵⁶², ou « Vous êtes effrayante - Effrayante... »⁵⁶³, ou encore : « Les mots n'ont plus le temps de venir – Non, plus le temps »⁵⁶⁴. Il arrive également qu'un personnage reprenne les mêmes mots plusieurs fois dans la même réplique : « C'est vous que j'aime le plus au monde. (*Temps*) Plus que tout. (*Temps*) Plus que tout ce que j'ai vu. (*Temps*) Plus que tout ce que j'ai lu. (*Temps*) Plus que

⁵⁶⁰ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 69.

⁵⁶¹ *ibidem*, p. 36.

⁵⁶² *ibidem*, p. 13.

⁵⁶³ *ibidem*, p. 23.

⁵⁶⁴ *ibidem*, p. 26.

tout ce que j'ai. (*Temps*) Plus que tout »⁵⁶⁵. On a ici la sensation d'une écriture qui tout à la fois se répète et se referme sur elle-même, la dernière phrase de la série reprenant mot pour mot la première. Cela rapproche la phrase de la musique. Ces répétitions peuvent aussi se manifester au sein d'une même phrase : par exemple, les paroles de la chanson, que les deux femmes reprennent l'une après l'autre, ont tendance à être elles-mêmes très répétitives : « Car j'n'ai jamais aimé / Jamais aimé comme ça »⁵⁶⁶ ou « mon amour, mon amour »⁵⁶⁷. On a alors une sorte de mise en abyme de la répétition. Enfin, elles se manifestent aussi au sein du mot, comme dans « Savannah », qui répète trois fois le son /a/. Dans toutes les manifestations du langage verbal, on reconnaît donc ce principe de la répétition. Celui-ci contribue à souligner la gémellité des personnages, mais aussi à donner la sensation d'une circularité ou d'une mise en abyme de la parole. Quoiqu'il en soit, la répétition nous fait entrer dans un texte vertigineux, où la linéarité a tendance à s'estomper. Le texte semble alors adhérer à la résistance des personnages face à l'écoulement du temps, qui draine avec lui l'approche de la fin (la mort de Madeleine).

Le même phénomène est perceptible dans *Agatha*. Là encore, l'enjeu de la pièce se situe dans l'acceptation d'une fin : la fin du lien entre le frère et la sœur. On entend d'emblée, dans le nom choisi, la même récurrence du son /a/ que dans « Savannah ». Le texte joue sur les mêmes procédés, comme la reprise de construction d'une réplique à l'autre :

ELLE - Que ferions-nous sans cette douleur ?... sans cette séparation... cette douleur...

LUI - Que ferions-nous sans air... sans lumière...

ELLE – Que ferions-nous de l'air... de la lumière... sans ce savoir-là, d'y être ensemble soumis.⁵⁶⁸

Cette reprise accentue la proximité des personnages mais produit aussi un certain statisme de l'écriture. On trouve aussi des reprises de mots au sein d'une même réplique : « LUI. - Vous aviez toujours parlé de ce voyage. Toujours. Vous avez toujours dit qu'un jour ou l'autre l'un de nous deux devrait partir »⁵⁶⁹. « ELLE. – Toi, tu ne serais jamais parti... je le savais... jamais... tu ne m'aurais jamais

⁵⁶⁵ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 20.

⁵⁶⁶ *ibidem*, p. 15.

⁵⁶⁷ *ibidem*, p. 17.

⁵⁶⁸ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 39.

⁵⁶⁹ *ibidem*, p. 8.

quittée. / LUI (*bas*). – Jamais. Je n’aurais jamais pu. Je ne pourrai jamais. »⁵⁷⁰. Les mots répétés sont précisément des adverbes qui tendent à nier l’écoulement du temps : « toujours », « jamais » impliquent un temps étale, infini. Ainsi, c’est comme si le texte accompagnait les personnages dans cette tentative de freiner la progression du temps. On peut alors entendre dans toutes ces répétitions à l’œuvre dans l’écriture comme un désir de travailler la douleur, de la malaxer, de la tourner et retourner encore jusqu’à ce qu’elle devienne digeste, acceptable – en somme, le texte raconterait alors la difficile maturation de la séparation.

Dans *Eden Cinéma*, qui décline les mêmes problématiques, c’est-à-dire la difficulté de la séparation entre trois êtres qui forment une sorte de corps indivis (la mère, Suzanne et Joseph), l’écriture fait également jouer ce ressort de la répétition :

SUZANNE, *rêveuse* : Elle doit être un peu folle (*temps*) On doit être un peu fous.

JOSEPH, *montre la mère* : Elle, oui. / Elle, elle est complètement folle.

(...) *Les enfants répètent* :

JOSEPH et SUZANNE : ... complètement folle... complètement... (*plusieurs redites*) »⁵⁷¹

La reprise du même mot pour désigner la mère contribue à souligner l’identité du frère et de la sœur. Il y a entre eux un effet de miroirs se reflétant à l’infini, illustré par les redites qui suivent. Entre la mère et son fils, il y a le même lien fusionnel : « Joseph avait dit aussi : ça ou rien. Joseph répétait ce que disait la mère »⁵⁷². Tous ces personnages vivent dans un état d’indivision. La répétition des mêmes mots est une façon d’afficher ce mimétisme, de le proclamer – et de refuser du même coup toute forme d’altérité, comme par exemple M. Jo. La répétition est un rempart contre l’invasion extérieure : elle agit *contre* quelque chose. C’est pourquoi elle donne, là encore, une sensation de clôture qui rappelle le fait que la valse de l’Eden revienne plusieurs fois : c’est, chaque fois, le même encerclement protecteur des personnages. La répétition des mots accompagne donc la circularité de la représentation du temps dans le texte, qui est une façon d’échapper à l’écoulement du temps, à tous les changements et toutes les séparations qu’il draine inévitablement.

⁵⁷⁰ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 35.

⁵⁷¹ Marguerite Duras, *Eden Cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 55.

⁵⁷² *ibidem*, p. 58.

La répétition peut donc être à l'œuvre à plusieurs niveaux de l'écriture : dans la composition des pièces, dans le dessin des personnages, dans la construction des répliques, des phrases ou des mots. Chez Marguerite Duras, elle investit tous ces niveaux, alors que Schnitzler la place plutôt dans sa dramaturgie, et Claudel, dans ses personnages. Elle apparaît toujours comme un moyen de résister aux phénomènes les plus difficiles à accepter dans l'écoulement du temps : la séparation et la mort. En effet, elle souligne la parenté entre personnages, ce qui est une façon de dépasser la mort. Elle peut créer une sensation de retenue ou d'étirement du temps, ou bien une circularité qui estompe ou fait disparaître la représentation linéaire. Elle encercle et protège les personnages face aux assauts du temps. Mais cette répétition ne peut-elle générer aussi une sensation d'étouffement ? N'est-elle pas, somme toute, la négation même de la vie, par essence changeante et mouvante ?

3) Risques et dépassement de la répétition

Dans la répétition, il y a la notion de redite du même. Cela peut aussi avoir une connotation négative. Celle-ci est-elle présente dans les pièces ? Comment les dramaturges la dépassent-ils ?

a. connotation négative de la répétition

La redite amène aussi une représentation statique du temps qu'une pièce comme *Eden cinéma* met bien en valeur : le retour de la valse est présenté comme le signe que « *les personnages tournent en rond* »⁵⁷³. Plus loin, il est même question d'un « *air rabâché* »⁵⁷⁴. Or, le rabâchage est le fait de redire sans cesse et de manière lassante la même chose ; il est proche du radotage qui est franchement négatif. De plus, le motif de la répétition nous renvoie à la clôture des personnages sur eux-mêmes, à leur refus de l'altérité. Dans *Savannah Bay* et *Agatha*, la répétition très fréquente des mots de l'un des personnages par l'autre peut créer une sensation

⁵⁷³ Marguerite Duras, *Eden Cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 36.

⁵⁷⁴ *ibidem*, p. 67.

de statisme ou de piétinement. Tous ces éléments donnent à la répétition une connotation plutôt négative.

Dans *l'Otage*, le fait que Sygne incarne la répétition n'est pas non plus toujours valorisé. Elle est celle qui conserve la mémoire de sa famille, celle qui est Coûfontaine en tous points. Mais au lieu de devenir la possibilité d'une continuité, cette répétition est au contraire associée à la stérilité : parce qu'elle est « la même » que Georges, ils ne peuvent s'unir pour perpétuer le nom : « Nous sommes trop semblables ; rien de nouveau ne peut sortir de nous »⁵⁷⁵. L'identité des personnages (qui sont cousins) devient synonyme d'arrêt de la vie : elle interdit la possibilité d'une descendance. De plus, la répétition qu'incarne Sygne est proche de la fixité : elle est « celle qui reste et qui est toujours là »⁵⁷⁶, ce qui est aussi une négation du principe de vie. En effet, à travers d'autres personnages comme Georges et Turelure, Claudel introduit des éléments qui s'inscrivent en faux par rapport à ce goût de la stabilité. Georges réfléchissant sur son rapport au temps constate que la stabilité est aussi la mort :

Et je me souviens de ce que disent les moines indiens, que toute cette vie
mauvaise
Est une vaine apparence, et qu'elle ne reste avec nous que parce que nous
bougeons avec elle,
Et qu'il suffirait seulement de nous asseoir et de demeurer
Pour qu'elle passe de nous.⁵⁷⁷

Or, Sygne est bien celle qui s'assoit et qui demeure : elle vit dans l'antique demeure familiale de l'Arbre Dormant restaurée pièce à pièce, et revendique sans cesse une position statique : « Moi, je reste encore »⁵⁷⁸. Le nom même du domaine, « l'Arbre Dormant », nous renvoie à cet aspect immuable : l'arbre est ce qui ne bouge pas de sa place, encore plus s'il est « dormant » ! Cette fixité – voire cette inertie - de Sygne l'oppose surtout à Turelure, adepte de la Révolution, et chantre du changement : « Vous vous croyez fort et fin, parce que vous prenez le vent et le courant./ Mais celui-là seul est solide qui s'appuie sur les choses permanentes », lui dit-elle. « Et quoi de plus permanent que le changement même ? »⁵⁷⁹, rétorque

⁵⁷⁵ Paul Claudel, *L'Otage*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 233.

⁵⁷⁶ *ibidem*, p. 234.

⁵⁷⁷ *ibidem*, p. 235.

⁵⁷⁸ *ibidem*, p. 227.

⁵⁷⁹ *ibidem*, p. 256.

Turelure. Ce personnage est précisément celui qui épouse les remous et les incohérences de l'histoire : après avoir adhéré à l'idéal révolutionnaire, qu'il voit comme un espoir de renaissance, il reniera ses positions pour complaire à Louis XVIII, qui le fera Comte alors qu'il est né serf. Son rapport au temps est donc l'exact opposé de celui de Sygne, ce que montrent bien les éléments auxquels chacun d'eux est associé (le vent pour Turelure, l'arbre pour Sygne). Turelure incarne l'instabilité, la versatilité, le mouvant face à Sygne qui incarne la répétition, la fixité et le permanent. Ces caractéristiques peuvent faire d'elle un personnage un peu éloigné du vivant. D'ailleurs, elle dit elle-même n'avoir aucune imagination : « Et je n'ai point d'esprit pour imaginer quelque chose de mieux »⁵⁸⁰, c'est ce qui explique son rapport privilégié avec la répétition : elle refait ce qui a déjà existé. Or, peut-on penser que cette absence d'imagination soit du goût de Claudel ? Finalement, la répétition, étroitement associée à la stérilité (du corps et de l'imagination) et à la fixité (donc à l'absence de vie) prend aussi dans *l'Otage* une connotation légèrement négative.

La lecture du *Protée* de Claudel confirme cette impression : certes, Protée a le don de changer de forme à volonté, ainsi que celui de prédire l'avenir. En prenant ce dieu marin de la mythologie grecque pour personnage principal, on aurait pu s'attendre à ce que Claudel l'associe au mouvant et au changeant. Or, c'est précisément le contraire qui se passe. L'emploi du temps de Protée est caractérisé par la régularité et la routine : « Tous les jours à midi il vient ici pour donner à manger à son troupeau »⁵⁸¹, dit la nymphe Brindosier à Ménélas à qui elle a demandé son aide pour échapper à Protée. Surtout, il se métamorphose en fonction d'un ordre « invariable » : « Ne te laisse pas étonner, c'est l'ordre invariable. Il n'a aucune imagination. Rappelle-toi bien (*elle compte sur ses doigts*) Un lion d'abord, puis un dragon, puis du feu, puis de l'eau, puis un arbre fruitier »⁵⁸². Il y a donc une certaine fixité dans ce Dieu pourtant censé représenter une extrême souplesse de forme : l'ordre est invariable, ce qui s'oppose à la variabilité de la forme. Cette fixité est là encore reliée à l'absence d'imagination, ce qui nous rappelle le personnage de Sygne. Ici, la répétition a une connotation franchement négative.

⁵⁸⁰ Paul Claudel, *L'Otage*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 230.

⁵⁸¹ Paul Claudel, *Protée*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 322.

⁵⁸² *ibidem*, p. 321.

Ainsi, chez Duras comme chez Claudel, la répétition peut être associée à l'absence de mouvement, à une forme d'inertie ou d'enfermement. Elle semble surtout aller de pair avec une absence de créativité. Dès lors, elle devient une métamorphose assez décevante du temps : au lieu d'être un affranchissement, elle est une forme d'aliénation. Au lieu d'éloigner les personnages de la mort, elle les en rapproche. Comment les dramaturges parviennent-ils à dépasser ce danger mortifère qui se rattache à la répétition ?

b. dépassement de la répétition

Pour que la répétition soit dépassée, il faut qu'elle débouche à terme sur autre chose qu'elle-même. Il faut qu'elle devienne le terrain favorable à l'apparition d'une autre forme de temps. C'est ce qui se passe chez Duras.

Dans *Eden cinéma*, par exemple, le « rabâchage » de la valse de l'Eden – que la dramaturge met en valeur du fait qu'elle aussi, « rabâche » dans les didascalies - va finalement générer un événement : la fusion du frère et de la sœur qui dansent ensemble au son de la musique.

*Joseph met un disque déjà entendu dans la pièce : la Valse de l'Eden. L'air rabâché devient plus net, plus parfait. Mr Jo pleure toujours. Et le miracle se produit. Joseph et Suzanne dansent ensemble. La mère les regarde émerveillée. Le caporal les regarde aussi. La danse devient comme une donnée de la parenté, ils dansent à deux comme un seul corps.*⁵⁸³

Par les mots qui désignent cette osmose entre le frère et la sœur, un « miracle » qui « émerveille » la mère, on touche au domaine du merveilleux : le rabâchage est alors transcendé par une sorte d'élévation de tous les personnages. Le temps, au lieu de se redire, se suspend. Mais c'est à force de revenir inlassablement que cette valse a pu produire un tel miracle : la répétition, en amenant la perfection, devient le vecteur d'une suspension. On quitte alors la représentation circulaire du temps pour entrer dans une représentation verticale.

Soulignons que cette répétition transmuée en miracle est une répétition dynamique, qui « travaille ». Si chaque retour de la valse crée globalement un effet

⁵⁸³ Marguerite Duras, *Eden Cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 67.

de répétition, chacun d'eux présente cependant une micro-variation par rapport au précédent. La répétition n'est pas absolue, elle correspond plutôt à la description faite par Gilles Deleuze : dans l'engendrement d'un motif de décoration, par exemple, « la régularité et la symétrie de l'ensemble ne sont conquises qu'à travers des décrochements successifs, des irrégularités et des dissymétries successives qui constituent le véritable travail de la répétition, *la répétition au travail*. Ce ne sont pas des 'exemplaires identiques' qui sont juxtaposés les uns à côté des autres, bloc par bloc, mais des éléments différents de chaque exemplaire qui sont combinés entre eux, des éléments mis en correspondance, accrochés les uns aux autres sans être *tout d'abord* ressemblants »⁵⁸⁴, explique Arnaud Bouaniche. Or, si l'on regarde de près chaque didascalie mentionnant la reprise de la valse, on constate que Duras a pris soin d'y introduire de petites différences : « *cette valse, encore, qui vient de l'Eden* », puis « *le disque que met Suzanne c'est la musique de la pièce, la Valse de l'Eden Cinéma* », et enfin « *Joseph met un disque déjà entendu dans la pièce : la Valse de l'Eden* »⁵⁸⁵. Certes, lors du spectacle, ces micro-différences sont vouées à disparaître, puisque la Valse sera toujours la même. Mais le soin qu'apporte la dramaturge à distinguer chacune des formulations montre qu'il s'agit pour elle d'une répétition dynamique, d'une « répétition au travail » pour reprendre l'expression de Deleuze. Et l'événement de la fusion du frère et de la sœur apparaît bien comme un accomplissement « Et le miracle se produit », note la didascalie. S'il s'était agi d'une forme morte, passive, de la répétition, l'événement n'aurait sans doute pas eu lieu.

Dans *Savannah Bay*, la chanson de Piaf répétée plusieurs fois, au début de la pièce, peut aussi donner la sensation d'un rabâchage : « JEUNE FEMME : C'est fou c'que j'peux t'aimer. C'que j'peux t'aimer des fois. Des fois j'voudrais crier... MADELEINE : C'est fou c'que j'peux t'aimer. C'que j'peux t'aimer des fois. Des fois j'voudrais crier... »⁵⁸⁶. Puis toute la chanson sera reprise de la même façon. Mais cette répétition produit à terme, comme dans *Eden cinéma*, un événement brutal : ici, l'irruption d'une mémoire enfouie. Dès le début, la lenteur avec laquelle la Jeune Femme chante peut attirer l'attention : « *la Jeune Femme commence à*

⁵⁸⁴ Arnaud Bouaniche, *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris : Pocket, 2006, pp. 106-107.

⁵⁸⁵ Marguerite Duras, *Eden Cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 16, p. 36, p. 74.

⁵⁸⁶ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, pp. 14-15.

chanter la chanson de façon ralentie tout en prononçant les paroles de façon très intelligible »⁵⁸⁷. Plus le texte avance et plus le ralentissement s'accroît : « *ralentissement du chant* »⁵⁸⁸ puis « *très lentement* »⁵⁸⁹ et enfin : « *la jeune femme psalmodie le chant à une très grande lenteur* »⁵⁹⁰. La répétition se double alors d'un étirement du temps : c'est comme si la Jeune Femme cherchait à laisser un espace libre, vide pour le surgissement d'autre chose. Là encore, il s'agit d'un travail de la répétition, car la lenteur de plus en plus accentuée crée des micro-variations au sein de la redite du même. Les paroles de la chanson produisent d'ailleurs différents effets sur Madeleine : elle est « *de plus en plus attentive* »⁵⁹¹, puis « *stupéfiée* »⁵⁹², et enfin « *frappée de mémoire* »⁵⁹³. La fin du chant correspond à la présence avérée de cette mémoire : « *Le chant se termine. Madeleine est comme hantée par une mémoire lézardée à partir du chant* »⁵⁹⁴. La répétition, en amenant la mémoire, est donc le vecteur d'une plongée progressive du personnage en soi-même. De ce fait, elle n'est pas mortifère, mais créatrice. Elle est un travail dont le résultat n'est pas la fixité mais plutôt un état d'ouverture : Madeleine devient un lieu de mémoire. Cela la place en dehors des lois de l'écoulement du temps : « *Je ne mourrai pas* »⁵⁹⁵, dit-elle après avoir ré-entendu le début de la chanson. Par cette immortalité, Madeleine se rapproche alors d'un temps éternel.

Dans *Agatha*, la répétition va aussi produire un événement fort, qui s'apparente à une jouissance sexuelle. Agatha raconte le souvenir d'un jour où elle et son frère sont entrés dans un hôtel désert. Ils y trouvent un piano noir, elle commence à jouer une valse de Brahms, mais s'arrête à « *la reprise du thème* »⁵⁹⁶ qu'elle n'a jamais réussi à bien jouer. Elle cède alors la place à son frère. Tout son récit est placé sous le signe de la répétition :

⁵⁸⁷ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 14.

⁵⁸⁸ *ibidem*, p. 15.

⁵⁸⁹ *ibidem*, p. 17.

⁵⁹⁰ *ibidem*, p. 18.

⁵⁹¹ *ibidem*, p. 15.

⁵⁹² *ibidem*, p. 16.

⁵⁹³ *ibidem*, p. 18.

⁵⁹⁴ *ibidem*, p. 19.

⁵⁹⁵ *ibidem*, p. 22.

⁵⁹⁶ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 28.

Vous avez souri. Vous avez dit mon nom deux fois : ‘Agatha, Agatha tu exagères...’ Et je vous ai dit : « Toi, joue-la, la valse de Brahms ». Et je suis repartie dans l’hôtel désert (*temps*) J’ai attendu. Et au bout d’un moment cela s’est produit, vous avez joué la valse de Brahms. Vous l’avez jouée deux fois de suite et puis ensuite vous avez joué d’autres choses, encore et encore, et puis encore cette valse-là.⁵⁹⁷

La répétition est ici présente à travers le rapport d’Agatha et son frère, qui font tour à tour la même chose, mais aussi à travers la récurrence du chiffre deux : il prononce le nom de sa sœur deux fois, il joue la valse deux fois. On retrouve aussi le motif de la circularité dans le fait qu’il revient à cette valse après avoir joué d’autres morceaux. Tous ces éléments contribuent à créer un effet de clôture, comme dans *Eden cinéma*. Mais dans la suite du récit, celle-ci va être dépassée par autre chose :

Je me voyais dans une glace en train d’écouter mon frère jouer pour moi seule au monde et je lui ai donné toute la musique à jamais et je me suis vue emportée dans le bonheur de lui ressembler tant qu’il en était de nos vies comme coulait ce fleuve ensemble, là, dans la glace, oui, c’était ça... et puis ensuite une brûlure du corps s’est montrée à moi (*temps*) J’ai perdu la connaissance de vivre pendant quelques secondes.⁵⁹⁸

La répétition, amenée à la fois par le motif de la glace dans laquelle elle se regarde et par celui de sa ressemblance avec son frère, débouche finalement sur un élan que la phrase fait bien entendre en se « décousant » quelque peu. C’est comme si les carcans de la syntaxe se brisaient : « emportée dans le bonheur de lui ressembler tant qu’il en était de nos vies comme coulait ce fleuve ensemble... ». La fin du récit mentionne une « brûlure du corps » et une « perte de connaissance » : une jouissance physique. Finalement, comme dans *Eden cinéma*, la répétition d’une valse génère l’extase : la représentation circulaire apparaît comme un passage, un « prélude » à l’entrée dans un temps suspendu et évanescent.

Chez Duras la répétition est donc ce qui permet aux personnages de s’élever au-dessus d’eux-mêmes ou de plonger en eux-mêmes. Elle est un principe d’approfondissement plus qu’un piétinement plat et stérile. C’est également ce que l’on peut observer chez la dramaturge elle-même. *La Musica deuxième* est la répétition de *La Musica*, mais cette répétition est l’occasion d’un approfondissement

⁵⁹⁷ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 29.

⁵⁹⁸ *ibidem*, p. 30.

de l'œuvre : au lieu de se séparer à deux heures au lever du jour, les personnages passent une nuit blanche et se séparent au matin. Duras a conservé toute la première partie et y a ajouté une deuxième. Dès le début, la présentation des décors est beaucoup plus étoffée, comme si la dramaturge les voyait mieux : « *L'étagement des plans est celui-ci : au fond, l'espace est fermé par des immeubles gris-blanc, c'est une rue. Ensuite il y a une porte-tambour (...) Après, de part et d'autre de cette porte, il y a deux couloirs* »⁵⁹⁹. Dans la première partie, elle supprime le personnage de la réceptionniste et la voix off de Jacques, le nouveau compagnon d'Anne-Marie, ce qui recentre l'attention sur les deux protagonistes principaux. Avant la deuxième partie, elle ajoute un intermède durant lequel on voit les comédiens se reposer, comme si les coulisses étaient exhibées sur scène :

*Après avoir dit leur dernière réplique, les comédiens restent en situation pendant deux ou trois secondes, jusqu'à l'arrivée de la musique – celle de Duke Ellington. Alors les comédiens d'un seul coup cessent de jouer et se séparent. (...) La lumière baisse beaucoup, elle devient une pénombre. Les comédiens fument. Dans la pénombre, la fumée des cigarettes envahit l'espace de la scène. Les comédiens se reposent profondément face au public. Ce repos est un spectacle. Cela dure exactement deux minutes pleines.*⁶⁰⁰

Cet intermède donne l'impression d'un dedans qui devient offert, mis au dehors : c'est comme si la dramaturge retournait un gant. Or c'est bien cette direction que va prendre la fin de la pièce : lorsque la nouvelle compagne de Michel lui téléphone, celui-ci lui dit tout :

LUI, *lent, clair, définitif*. Je suis venu pour la revoir.

Off, pleurs. Je le savais.

LUI. J'ai menti (...) Elle est là. Nous sommes dans le salon de l'hôtel (*Un temps*) Nous sommes désespérés.⁶⁰¹

Cela le distingue de la première version où il cachait à sa compagne la présence d'Anne-Marie dans l'hôtel. La deuxième version prend le parti de l'extériorisation, de la révélation. Cela se voit également lorsque Anne-Marie demande à Michel ce qu'il est devenu depuis leur séparation : « ELLE, *douceur*. Tu es devenu quoi ? - *Il relève la tête. Il ne la regarde pas . Il parle. Elle va découvrir*

⁵⁹⁹ Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, Paris : Gallimard, 1985, p. 15.

⁶⁰⁰ *ibidem*, p. 60.

⁶⁰¹ *ibidem*, p. 61.

que c'est un homme détruit »⁶⁰². Ici c'est à nouveau le thème de la découverte qui devient majeur. Il s'agit, comme dans l'intermède, de découvrir « l'envers du décor » : l'intériorité véritable. La réécriture de l'œuvre vingt ans après va donc bien au-delà d'une répétition : elle est une plongée dans les coulisses de l'intériorité.

De plus, Duras modifie le rapport au temps de ses personnages à la fin de la pièce, notamment celui de Michel Nollet. Dans *La Musica*, Michel semblait enfermé dans un temps circulaire, où fin et commencement étaient « mêlés », et où l'espoir de revoir Anne-Marie restait vivace : « Mais si jamais toi et moi de nouveau... »⁶⁰³. Dans *La Musica deuxième*, ce mélange entre fin et commencement a disparu, ce qui fait aussi disparaître la sensation de clôture propre à la première version. Par contre Michel parle d'un souvenir : Anne-Marie se parlant à elle-même en face d'un miroir, seule dans sa chambre. Michel qualifie le récit de « cohérent et terrible », « sans commencement ni fin »⁶⁰⁴. C'est alors d'une autre représentation du temps qu'il est question : un temps éternel, qui jusque là restait l'apanage de la seule Anne-Marie, et que Michel semble ici toucher. À la fin de la pièce, il dit simplement : « Il faut que tu partes », puis « Va »⁶⁰⁵, au lieu du douloureux : « Va attendre dehors que cet homme arrive »⁶⁰⁶ de la première version. On a alors la sensation que la réécriture de la pièce est aussi une façon de rendre possible cette séparation : le personnage l'accepte davantage. Finalement, la répétition mise en acte par la dramaturge aura été un moyen de faire sortir ses personnages de la leur : dans *La Musica deuxième*, les personnages sortent du carcan de la représentation circulaire du temps pour réintégrer une linéarité rendue possible par la perception de l'existence d'une autre forme de temps.

Dans tous les cas chez Duras, le danger mortifère qui se rattache à la répétition est donc dépassé par le surgissement d'une forme éternisée du temps. Il est remarquable que celle-ci aille toujours de pair avec la musique : dans *Eden Cinéma* et dans *Agatha*, c'est une valse qui entraîne cette suspension du temps ; dans *La*

⁶⁰² Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, Paris : Gallimard, 1985, p. 64.

⁶⁰³ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 170.

⁶⁰⁴ Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, Paris : Gallimard, 1985, p. 92.

⁶⁰⁵ *ibidem*, p. 93.

⁶⁰⁶ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 171.

Musica et *La Musica deuxième*, la musique est présente dans le titre et dans le principe de la reprise avec variation qui sous-tend l'écriture de la seconde version.

On peut s'étonner que chez Schnitzler, dont l'œuvre a également un lien privilégié avec la musique, cette métamorphose du temps répété en temps éternisé soit si peu représentée. La lecture de *La Femme au Poignard*, ou de *La Ronde*, dont la dramaturgie repose sur la répétition, laisse l'impression que rien ne peut faire sortir les personnages du mimétisme posé en principe : Pauline répètera les actes de Paola, et chaque couple de *La Ronde* passera inmanquablement par la même étape que le couple de la scène précédente. Les personnages de *La Ronde* ne connaissent pas d'autre élévation que leur étreinte amoureuse qui ne figure qu'en pointillés dans le texte et reste une version bien profane de la suspension du temps. On reste sur l'impression que Schnitzler évacue la possibilité d'un ailleurs temporel – ou en tout cas, que celui-ci n'intervient jamais comme une issue possible à la fatalité de la répétition du temps. Cette absence de transcendance est-elle un reflet de la réticence de Schnitzler quant à la possibilité d'un « au-delà » ?

Quant à Claudel, si la répétition n'est pas la voie d'accès vers la suspension du temps, elle peut cependant être dépassée par le fait que les personnages ne sont jamais univoques : la fixité de Sygne par exemple, la place dans une temporalité immobile. Elle entretient aussi un lien très fort avec Dieu. De plus, son nom et le lieu qu'elle habite peuvent la rapprocher de l'univers du conte. Dès lors, n'est-elle pas aussi la représentante d'un autre temps, d'un temps éternel ?

Conclusion

La répétition est présente à différents niveaux dans l'œuvre de Schnitzler, Claudel et Duras. Dans la perception du temps chez les personnages, on constate une véritable superposition des différents niveaux temporels : le passé peut envahir le présent au point de le remplacer, et l'avenir peut se manifester à travers des prémonitions. Les vecteurs principaux de ce jeu de circulation sont le souvenir, la fantasmagorie et l'art. Les trois composantes essentielles du temps linéaire (passé / présent / avenir) cessent alors de se distinguer, ce qui est en soi une métamorphose du temps.

La répétition investit parfois la structure des pièces et empêche alors le temps de s'écouler sans discontinuer dans une seule direction : mise en abyme et jeux de miroir, reprises de thèmes, refrains, redites donnent l'impression que le temps est soit un piétinement, soit un éternel retour du même. Elle peut aussi se manifester à travers des personnages qui l'incarnent et qui sont en eux-mêmes les vecteurs d'une forme circulaire du temps, où le présent est une redite ou une reproduction du passé, ce qui est une façon de le pérenniser et de transcender l'écoulement linéaire. Ces personnages – Sygne ou Orso dans la trilogie claudélienne, Madeleine dans *Savannah Bay* de Duras, par exemple – sont des représentants du passé au sens plein, car ils le re-présentent, ils le rendent de nouveau présent. D'autres figurent la répétition par le jeu de mimétisme qu'ils entretiennent les uns avec les autres ; ils forment alors des univers clos, protégés de l'écoulement du temps : c'est le cas du duo d'*Agatha* et du trio d'*Eden cinéma*, de Duras. L'écriture vient souligner ce double mouvement de circularité et de mimétisme, par un jeu varié de reprises de phrases, de mots ou de sons.

Cette présence de la répétition peut aussi être associée à des éléments négatifs comme l'enfermement, la fixité, l'absence de créativité. Mais elle peut aussi être dépassée par des motifs qui construisent une autre forme de représentation du temps : la répétition au travail, dynamique, débouche sur une suspension du temps.

La répétition implique donc une remise en cause de l'écoulement linéaire du temps dans la mesure où elle est une façon de lui résister. Mais dans cette métamorphose du temps, les différentes catégories que sont le passé, le présent et l'avenir restent cependant opérantes dans la mesure où la répétition consiste précisément à se jouer d'elles, à les déplacer, les décroisonner ou les fondre les unes dans les autres. Le temps éternisé, dont nous avons décelé les prémices, pourrait-il aller plus loin dans la pulvérisation de l'écoulement linéaire ?

V – LE TEMPS ÉTERNISÉ

Dans *La Musica deuxième*, Michel Nollet raconte à Anne-Marie Roche qu'il l'a entendue se parler devant le miroir. Son récit était « sans commencement ni fin »⁶⁰⁷ : c'est précisément la définition de l'éternité. L'éternité est une « durée qui n'a ni commencement ni fin, qui échappe à toute détermination chronologique »⁶⁰⁸. Cette définition suppose que l'éternité est une certaine forme de durée - c'est-à-dire qu'elle s'accommode de la notion de temps, elle n'en est pas la négation - mais aussi que cette forme est très différente de toutes celles auxquelles nous avons eu affaire jusqu'ici : elle n'a « ni commencement ni fin », c'est-à-dire qu'elle ignore les seuils - notamment la mort - et elle « échappe à toute détermination chronologique », c'est-à-dire qu'elle ignore la mesure du temps. L'éternité annule ainsi les aspects les plus contraignants de la représentation linéaire du temps : toucher l'éternité serait toucher l'immortalité, et une liberté « au sens plein » pour reprendre l'expression d'Albert Camus, qui s'interroge en ces termes : « Quelle liberté peut exister au sens plein, sans assurance d'éternité ? »⁶⁰⁹. L'éternité se manifeste-t-elle dans l'œuvre de Schnitzler, Claudel et Duras, et est-elle une façon de s'affranchir de l'écoulement linéaire du temps ?

L'éternité est une notion couramment prise dans un sens religieux. Pour les croyants, Dieu seul est éternel, la mort nous permet de le rejoindre et de trouver la vie éternelle. Chez Claudel dont on connaît l'engagement chrétien, et chez Duras dont la plume n'hésite pas à convoquer Dieu, l'Eden ou le miracle, il paraît assez naturel que cette forme de durée apparaisse. Encore faut-il se demander sous quelles formes, et à quels degrés. Quant à Schnitzler dont on connaît l'ambivalence de positionnement vis-à-vis de la religion, la question de la présence de l'éternité dans son œuvre se pose d'autant plus. Cependant, il ne s'agit pas de restreindre le champ d'application de ce terme. L'éternité est d'abord une durée particulière et c'est en tant que telle qu'il faut la repérer. Le récit « sans commencement ni fin » qu'évoque

⁶⁰⁷ Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, Paris : Gallimard, 1985, p. 92.

⁶⁰⁸ Dictionnaire Le Robert - VUEF, 2003.

⁶⁰⁹ *ibidem*.

Michel Nollet suppose que l'éternité peut se manifester dans la vie même : quelle expérience de l'éternité les personnages de Schnitzler, Claudel et Duras ont-ils ?

La définition de l'adjectif « éternel » ouvre d'autres questions. En effet, ce qui est éternel est « hors du temps » selon le Petit Robert. On touche là une remise en question plus profonde encore de la représentation linéaire : dans l'idée d'un « hors du temps », on suppose qu'il serait possible de s'arracher au temps lui-même - qu'il serait possible d'oublier que le temps existe. Si l'on prend en compte cette définition d'éternel, l'éternité ne serait plus une « durée », mais un état qui ne connaît pas la notion de temps, de durée, de commencement, de fin, un état dans lequel tous ces termes n'ont plus aucun sens. L'éternité serait donc l'agent d'une pulvérisation pure et simple du temps lui-même. Or, dans *Le Père humilié*, de Claudel, Pensée affirme : « Où je suis, il n'y a point de temps »⁶¹⁰. Cette phrase formule précisément cette pulvérisation. Elle implique qu'il pourrait exister un lieu ou un espace dans lequel le temps est définitivement anéanti. Pour ce personnage d'aveugle, ce lieu est elle-même - sa propre intériorité. Par cette phrase, Pensée signifie aussi le lien étroit entre sa personne et l'étrangeté au temps qui la caractérise : elle est, d'une certaine façon, une incarnation de l'éternité. On peut se demander si d'autres personnages, dans l'œuvre de Claudel, Duras et Schnitzler, ont la même aptitude. S'ils incarnent l'éternité, ne sont-ils pas, en eux-mêmes, le théâtre d'une métamorphose du temps ?

Enfin, il s'agira de voir quels sont les motifs qui accompagnent l'irruption de l'éternité - qu'elle soit une durée sans commencement ni fin ou une absence de durée - et si celle-ci peut investir, comme la répétition, la composition même des pièces. Métamorphose du temps, l'éternité peut-elle être un facteur de métamorphose du théâtre ?

⁶¹⁰ Paul Claudel, *Le Père humilié*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 543.

1) L'expérience de l'éternité

Dans des pièces qui ont par ailleurs un ancrage clair dans une représentation linéaire du temps, certains personnages font état d'une expérience de l'éternité : ils sont en contact avec elle, ou bien aspirent à ce contact. Cette expérience concerne d'abord l'amour : elle n'est pas désirée pour soi seul, mais pour être partagée avec l'être aimé. Ce motif se retrouve aussi bien chez nos trois auteurs, mais différemment : chez Duras, elle semble être posée en principe, alors que chez Claudel et Schnitzler, elle est le plus souvent l'objet d'une quête.

a. « un amour de tous les instants, sans passé, sans avenir. Fixe. Immuable » : l'amour éternel posé en principe chez Marguerite Duras

Chez Duras, les personnages refusent de voir l'amour disparaître comme ils refusent la mort ; ce qu'ils cherchent à fuir, fondamentalement, c'est la séparation. Nous avons vu que la répétition du temps est une façon de la conjurer. Mais ce rejet se lit aussi dans la manifestation d'une forme éternisée du temps, qui n'est pas présentée comme à conquérir, mais comme étant là de fait, comme une donnée intrinsèque à l'amour.

Dans *Savannah Bay* par exemple, s'exprime l'idée d'un amour éternel. L'histoire de la Pierre Blanche, que raconte Madeleine, est celle d'« un amour de tous les instants (*temps*) sans passé (*Temps*) sans avenir (*Temps*) Fixe (*Temps*) Immuable »⁶¹¹. Dans cet amour perpétuel et immuable, on retrouve bien l'idée d'éternité. Mais rien ne vient justifier vraiment cette affirmation ; l'éternité de cet amour est présentée comme une donnée intrinsèque. Rien ne la produit, rien ne la menace : elle *est*. Cette définition de l'amour pourrait s'appliquer aussi à celui du frère et de la sœur dans *Agatha* - un amour « inaltérable »⁶¹² aux dires de leur mère.

On retrouve les mêmes aspects dans *La Musica*, à travers le personnage d'Anne-Marie Roche. Dans cette pièce, les personnages sont confrontés à leur séparation définitive. Ils ne la vivent pas de la même façon : Anne-Marie parvient à l'envisager comme possible, alors que Michel Nollet la refuse :

⁶¹¹ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 58.

⁶¹² Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 66.

LUI : Je ne peux pas te quitter
ELLE : Nous sommes séparés...⁶¹³

Mais si elle accède à cette séparation, c'est aussi parce qu'elle a conscience d'un lien indissoluble : « nous, ce n'est pas la peine qu'on soit ensemble... qu'on soit ensemble ou qu'on soit séparés désormais... »⁶¹⁴. Il y aurait donc, au-delà de la séparation physique entérinée par Elle, une sorte de réunion métaphysique et éternelle. Lui n'y accède pas : « Ne pars pas. Ne pars pas »⁶¹⁵, supplie-t-il. Lorsqu'elle quitte l'hôtel, « *on dirait qu'il dort debout* »⁶¹⁶, ce qui donne l'impression qu'elle laisse derrière elle un mort-vivant. Anne-Marie touche donc une forme éternisée de leur lien, à laquelle lui reste étranger. Cette différence se lit dans leur nom même : Anne-Marie a la permanence et l'inaltérabilité d'une « roche », face à un « No-llet » dans lequel on peut entendre le refus indépassable et obstiné de la fin. Dans *La Musica deuxième*, Duras insistera sur cette différence : « Maintenant je sais que je t'aimerai toujours comme je sais que tu m'aimeras toujours (*Un temps*) Et ça je le sais pour nous deux », affirme Anne-Marie, alors que Michel répond : « Moi, je ne le sais pas »⁶¹⁷. Là encore, on retrouve la forme négative. Mais le contact d'Anne-Marie avec l'éternité est suffisant pour qu'elle puisse y englober l'autre : on a alors l'impression d'un personnage sans limite aucune, à la fois dans son rapport au temps et dans son rapport à l'autre. De même qu'elle se situe dans un temps qui ne connaît aucun seuil, de même, elle ne fait qu'un avec l'autre, elle le porte en elle.

Dans *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Claire Lannes se présente elle aussi comme un personnage en lien avec l'éternité. Dans cette pièce, le personnage de l'interrogateur va questionner tour à tour Pierre Lannes, le mari de Claire, puis celle-ci, dans le but de savoir pourquoi elle a tué sa cousine Marie-Thérèse Bousquet et a découpé le corps en morceaux. L'entretien va peu à peu mettre au jour une histoire d'amour enfouie : celle que Claire a vécu des années avant son mariage avec un agent de Cahors. Alors que son mari affirme que « c'est loin » et que « ça n'a rien à

⁶¹³ Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 170.

⁶¹⁴ *ibidem*, p. 169.

⁶¹⁵ *ibidem*.

⁶¹⁶ *ibidem*, p. 171.

⁶¹⁷ Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, Paris : Gallimard, 1985, p. 86.

voir avec le crime »⁶¹⁸, alors qu'il croit «qu'elle voulait l'oublier »⁶¹⁹, le dialogue entre Claire et l'interrogateur va en fait montrer qu'elle ne l'a jamais oublié et que son rapport au temps est précisément dominé par l'impossibilité de la séparation : « quand on pense à ce que c'était avec l'agent de Cahors, on peut dire : rien n'existe à côté. Mais c'est faux. Je n'ai jamais été séparée du bonheur de Cahors, il a débordé sur toute ma vie. Ce n'était pas un bonheur de quelques années, ne le croyez pas. C'était un bonheur fait pour durer toujours »⁶²⁰. Elle affirme donc, comme Anne-Marie, l'absence de limite temporelle à son amour. Elle ne présente pas cette sensation d'éternité comme une émanation de sa volonté ou de son imagination ; mais comme une qualité intrinsèque au bonheur qu'elle a vécu. Cette éternité est ce qui lui permet de dépasser la séparation, la perte d'un amour : « je n'ai jamais été séparée du bonheur de Cahors », dit-elle. Elle se situe ainsi dans un temps étale, qui « dure toujours », qui ignore les notions de début et de fin. De même, elle va affirmer son immortalité : « Qui étiez-vous dans ce jardin ? » demande l'interrogateur. « Celle qui reste après ma mort »⁶²¹, répond-elle. Dans le reste de la pièce, Claire Lannes manifeste un rejet de tout ce qui renvoie aux seuils, aux limites, aux démarcations : avant le crime, elle a enterré sa montre dans le jardin, confie Pierre. D'ailleurs, Marie-Thérèse Bousquet, sa victime, est une véritable montre en elle-même : sans elle, « il n'y avait plus d'heures dans la maison »⁶²², dit-il aussi. La tuer aurait-il été un moyen pour Claire d'annuler cette temporalité mesurable ? Découper le cadavre en morceaux aurait-il été une vengeance contre cette « séparation » qu'elle n'a pu intégrer à son histoire, lors de la trahison de l'agent de Cahors ? La thématique du « morceau », en effet, induit implicitement celle de la séparation. Le geste qu'elle accomplit extériorise d'une certaine façon ce qu'elle ne peut comprendre. Même si Claire reste une énigme, il est certain qu'elle est, de tous les personnages de Duras, celui qui va le plus loin dans le rejet de la perception linéaire du temps. Elle se situe dans une temporalité sans limite, où toute fin disparaît : la fin de son bonheur comme la fin de sa vie. En elle, l'écoulement linéaire du temps s'anéantit, s'annule : il n'existe plus.

⁶¹⁸ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris : Gallimard, 1991, p. 21.

⁶¹⁹ *ibidem*, p. 41.

⁶²⁰ *ibidem*, p. 87.

⁶²¹ *ibidem*, p. 81.

⁶²² *ibidem*, p. 25.

Les personnages de Duras sont donc en lien avec l'éternité, sans que leur cheminement pour y accéder soit jamais explicité. L'éternité est une qualité intrinsèque à l'amour qu'ils éprouvent : elle fait partie de son essence même, de sa définition. Elle est toujours associée à l'absence de limites : absence de limite temporelle, mais aussi absence de limite physique entre soi et l'autre. Cet amour éternel est, en soi, un affranchissement vis-à-vis de l'écoulement linéaire du temps, qui devient inopérant. Il est donc un agent de la métamorphose du temps.

b. « Faire cesser le temps » : le désir d'une réunion éternelle chez Claudel

Chez Claudel, l'idée d'amour éternel est également présente, mais elle n'est pas posée en principe : elle fait plutôt l'objet d'une quête des personnages. Ceux-ci tendent vers lui, y aspirent de tout leur être, mais il reste à conquérir.

b. 1. un rêve de communion

Dans *L'Annonce faite à Marie*, un rêve de réunion éternelle se dessine chez le personnage de Violaine. Atteinte de la lèpre, elle s'apprête à révéler son mal à Jacques. Or, elle perçoit cette révélation comme ce qui les scelle à jamais : en lui promettant son secret, elle lui promet aussi l'accès à l'éternité : c'est un secret si grand « que nous ne serons plus jamais arrachés l'un à l'autre. / Une communication si profonde / Que la vie, Jacques, ni l'enfer, ni le ciel même / Ne la feront plus cesser, ni ne feront cesser à jamais ce / Moment où je vous l'ai révélé »⁶²³. Violaine a une approche chrétienne du moment présent : l'atome de temps qu'elle s'apprête à vivre a pour elle valeur d'éternité. Or, c'est exactement ce que vise le culte religieux : « faire sortir l'instant de sa banalité et le transformer en une heure privilégiée, en un présent absolu »⁶²⁴, comme l'explique André Vachon. La révélation du secret joue donc le rôle de communion - voire de cérémonie de mariage. Cette transformation d'un moment précis en une durée éternelle - cette sublimation devrait-on dire - se retrouve, formulée différemment, dans une autre

⁶²³ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 174.

⁶²⁴ André Vachon, *Le Temps et l'Espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris : Seuil, 1965, p. 239.

réplique : « La fleur est courte, mais la joie qu'elle a donnée une minute / N'est pas de ces choses qui ont commencement ou fin »⁶²⁵. On tend alors vers une métamorphose du temps : dans le rêve de Violaine, la mesure du temps cesse d'être opérante, pour laisser place à l'éternité.

Dans *Le Soulier de Satin*, Claudel lui donne une forme : lorsqu'au cours de la deuxième journée, les deux amants Rodrigue et Prouhèze s'unissent, leur rencontre est scellée par la projection de leurs ombres sur un écran ; celles-ci fusionnent en une qui est une trace éternelle de leur rencontre : « Maintenant je porte accusation contre cet homme et cette femme par qui j'ai existé une seconde seule pour ne plus finir et par qui j'ai été imprimée sur la page de l'éternité ! car ce qui a existé une fois fait partie pour toujours des archives indestructibles »⁶²⁶. On retrouve la même idée que dans les paroles de Violaine : une seule seconde prend ici valeur d'éternité. L'union entre les deux corps est de telle nature qu'elle n'a pas de limite. Comme chez Duras, l'absence de limite physique va de pair avec l'absence de limite temporelle. Ici, l'« ombre double » est la forme que prend ce présent éternel, absolu.

Le Père humilié va peut-être plus loin encore, en donnant à l'éternité l'aspect non d'une durée spécifique, mais d'une absence de temps. De retour de guerre, Orso se rend chez Pensée et se fait passer auprès d'elle pour son frère Orian. Il exprime alors un rêve :

Je ne veux plus qu'une réunion telle
Que ce ne soit plus le temps qui la fasse cesser, mais elle qui soit capable au
contraire de faire cesser le temps.⁶²⁷

Dans ce désir de communion qui puisse « faire cesser le temps », on peut retrouver l'approche chrétienne déjà identifiée. Mais Orso ne rêve pas d'un présent absolu, qui revêtirait encore des allures de durée. Dans son rêve, c'est le temps lui-même qui disparaît. De quelle nature pourrait être une telle réunion - une réunion qui fasse « cesser le temps » ? L'ensemble de la lecture du *Père humilié* tend à suggérer que seule la mort permet d'atteindre cet idéal.

⁶²⁵ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 172.

⁶²⁶ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 776.

⁶²⁷ Paul Claudel, *Le Père humilié*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 562.

b. 2. « Si je ne meurs, je ne puis arriver jusqu'à vous »

Forme la plus accomplie de la séparation physique entre deux êtres, la mort est le prélude d'une réunion supérieure des âmes : dans *Le Père humilié*, c'est la mort d'Orian qui lui permet de s'unir à Pensée dans un lien éternel. Cette idée est déjà présente dans les propos d'Orian lorsqu'il prend congé de Pensée : « Si je ne meurs, je ne puis arriver jusqu'à vous »⁶²⁸, lui dit-il. La fin de la pièce, qui met en scène la jonction de leurs âmes, est la confirmation de cette prédiction. En effet, en respirant le bouquet de tubéreuses qu'Orso, le frère d'Orian, lui a envoyées, Pensée a senti l'enfant qu'elle porte bouger dans son ventre :

Une grande corbeille de tubéreuses est placée sur une table, au fond de la pièce. Pensée est à genoux devant elle et y tient son visage enfoncé.

PENSÉE, *poussant un faible cri* – Ha !

SICHEL, *se précipitant vers elle* – Qu'y a –t-il, mon enfant ? (...)

PENSÉE – Mère, Mère ! mon enfant vit ! Mon enfant vit en moi ! Il vit ! Il a bougé ! (...) Il vit ! Ha ! ces fleurs sont si fortes que j'ai cru en mourir ! Cette profonde respiration !⁶²⁹

Elle apprend ensuite que la terre de ce bouquet contient le cœur d'Orian, mort à la guerre. Rétrospectivement, on interprète alors le cri de Pensée comme le signe d'un passage : celui du souffle d'Orian dans le corps de l'enfant. Mais ce souffle, c'est aussi l'âme : les deux mots ont le même étymon, *anima*. Le texte lie étroitement ces deux éléments : « dès maintenant je puis me pencher sur lui et respirer son âme, cette bouffée de parfum qui monte de sa sépulture »⁶³⁰, dit Pensée. La fin de la pièce consacre ainsi l'immortalité de l'âme et sa liberté de passer d'un corps à l'autre - comme un parfum. Après avoir accueilli l'âme d'Orian dans son corps, Pensée veut la donner à Orso pour que celui-ci, à son tour, la remette à Orian :

PENSÉE – C'est mon âme à la sienne mêlée qu'il faut que tu lui apportes. Respire-la, frère chéri, cette âme d'Orian en moi mêlée à celle de Pensée !

Elle s'approche de lui les bras en croix et lui souffle dans la bouche.

ORSO – Oui, c'est l'âme de l'un et de l'autre à la fois que je respire.⁶³¹

⁶²⁸ Paul Claudel, *Le Père humilié*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 548.

⁶²⁹ *ibidem*, pp. 555-556.

⁶³⁰ *ibidem*, p. 566.

⁶³¹ *ibidem*, p. 568.

L'âme circule ainsi d'Orian à la terre, de la terre à Pensée et à l'enfant, de Pensée à Orso... pour rejoindre Orian : ce ballet circulaire dessine la réunion rêvée par Orso, « une réunion telle / Que ce ne soit plus le temps qui la fasse cesser, mais elle qui soit capable au contraire de faire cesser le temps »⁶³². On a comme chez Duras, l'idée d'une absence de limite physique : tous ces personnages fusionnent les uns avec les autres. Cette fusion des corps accompagne une représentation du temps où les limites s'estompent : on accède à un temps étale, infini, à travers le motif de l'immortalité de l'âme. C'est bien une métamorphose du temps qui s'opère ici : on quitte la représentation linéaire au profit d'un temps sans limite, éternisé.

Dans *Le Soulier de Satin*, c'est aussi par la mort que Prouhèze accède véritablement à Rodrigue : dans la troisième journée, elle est confrontée pour la deuxième fois à l'Ange Gardien qui lui expose que si elle consent à mourir, donc à se séparer de Rodrigue sur cette terre, elle sera unie à lui pour toujours sous une autre forme :

L'ANGE GARDIEN – Une Prouhèze pour toujours que ne détruit pas la mort.

DONA PROUHÈZE – Toujours belle ?

L'ANGE GARDIEN – Une Prouhèze toujours belle.

DONA PROUHÈZE – il m'aimera toujours ?

L'ANGE GARDIEN – Ce qui te rend si belle ne peut mourir. Ce qui fait qu'il t'aime ne peut mourir

DONA PROUHÈZE : Je serai à lui pour toujours dans mon âme et dans mon corps ?

L'ANGE GARDIEN : Il nous faut laisser le corps en arrière quelque peu (...) Mais moi je ferai de toi une étoile flamboyante dans le souffle du Saint-Esprit !⁶³³

C'est bien une représentation éternisée du temps qui se dessine dans les propos des personnages : il s'agit d'accéder à un amour qui dure « toujours ». Comme dans *Le Père humilié* où Orian devenait un souffle, cette éternité va de pair avec une transformation : Prouhèze sera transformée en « étoile », et on retrouve également le motif du souffle, celui du Saint-Esprit qui rattache plus explicitement l'éternité à l'existence de Dieu. La mort serait donc chez Claudel l'entrée en contact avec un souffle éternel et d'essence divine.

⁶³² Paul Claudel, *Le Père humilié*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 562.

⁶³³ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 820.

Dans *Partage de Midi* également, la mort est ce qui permet aux deux amants de s'unir éternellement. Dans la dernière scène de l'acte III, Ysé apparaît à Mesa alors qu'une bombe cachée sous le plancher de sa maison va bientôt exploser : elle vient mourir avec lui. Mais c'est l'éternité qu'elle vient partager à travers cette mort :

MESA – Est-ce qu'il n'y a plus rien à craindre ?

YSÉ – C'en est fait.

MESA – Plus rien, plus rien à attendre ?

YSÉ - Plus rien que l'amour à jamais, plus rien que l'éternité avec toi !⁶³⁴.

L'approche de la mort est donc vécue comme le sceau de leur union : elle est, d'une certaine façon, l'équivalent d'une cérémonie de mariage. Ysé insiste sur la pérennité de leur lien : « je ne puis plus vous être enlevée »⁶³⁵. Là encore, on retrouve le motif de la fusion entre les personnages. C'est cet accord profond des êtres qui les engage dans une forme éternisée du temps : « Je vois ton cœur, Mesa, je suis satisfaite. / Voici que tout le passé avec le bien et tout le mal / Et la pénitence entre les deux comme un ciment, n'est plus que comme une base et un commencement et un seul corps / Avec ce qui est, ce qui est à présent pour toujours »⁶³⁶ : de même que Mesa et Ysé ne forment plus qu'un seul corps, de même, le passé fusionne avec le présent qui, à son tour, fusionne avec l'éternité. On retrouve ici la perception énoncée par Violaine dans *L'Annonce faite à Marie* : quand la communication entre les êtres est « profonde », elle est éternelle. De plus, l'approche de la mort anéantit aussi la vieillesse : « O Mesa, si tu savais comme cela est terrible pour une femme, / De se regarder dans la glace et de voir que l'on vieillit (...) Mais maintenant, je ne vieillirai plus ! maintenant je suis jeune pour toujours ! »⁶³⁷. Par la mort, passé et avenir n'existent plus ; tout se concentre en l'instant présent qui fixe l'amour des personnages dans l'éternité. La mort devient alors une façon de pulvériser l'écoulement linéaire du temps : pulvérisation que l'on retrouve bien dans l'idée, formulée par Ysé, d'un « temps qui va faire explosion »⁶³⁸. Comme dans *Le Père humilié* et dans *Le Soulier de Satin*, apparaît le motif de l'immortalité de l'âme : « La chair ignoble frémit mais l'esprit demeure inextinguible »⁶³⁹, dit Mesa. La mort est

⁶³⁴ Paul Claudel, *Partage de Midi*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 1055.

⁶³⁵ *ibidem*, p. 1056.

⁶³⁶ *ibidem*, p. 1061.

⁶³⁷ *ibidem*.

⁶³⁸ *ibidem*, p. 1062

⁶³⁹ *ibidem*, p. 1062.

donc la voie d'accès à une temporalité autre, que Mesa appelle un « ordre nouveau », où le temps est sans limite.

c. Schnitzler et le « parfum d'éternité »

L'éternité pose deux problèmes à Schnitzler. Tout d'abord, l'éternité est une durée illimitée. Or, chez Schnitzler, la notion de limite est très marquée : ses personnages ont conscience des seuils irréversibles que l'écoulement du temps draine inévitablement, et la mort est un fait inéluctable. Dès lors, comment peuvent-ils s'accommoder d'une telle notion ?

Ensuite, la notion d'éternité a une forte connotation religieuse. En tant que telle, Schnitzler ne peut se montrer que très réticent à son égard : « Je comprends le meurtre mais pas la piété »⁶⁴⁰, confie-t-il à son journal en mars 1902. Cette phrase montre bien la distance qu'il prenait vis-à-vis de la religion, et qui s'exprime également dans ses *Aphorismes* : « Quand je crois à quelque chose, je n'accorde jamais d'importance dogmatique à cette croyance, même pas pour moi-même »⁶⁴¹. Cependant son positionnement par rapport à l'existence de Dieu n'était pas vraiment tranché. La lecture de ses *Aphorismes* laisse apparaître des éléments assez contradictoires : « N'a-t-on donc toujours pas compris que l'irréligiosité au sens propre du terme n'existe pas plus que l'athéisme ? (...) Or tous, même les plus impies, remplacent ce que représente Dieu pour certains par un autre concept, une autre idée, une autre supposition »⁶⁴², écrit-il par exemple dans un chapitre du recueil. Mais dans un autre, on lit : « On peut très bien se passer du concept de Dieu,

⁶⁴⁰ Arthur Schnitzler, *Journal* (vol. I), p. 366, cité par Peter Gay, *Une Culture bourgeoise 1814-1815*, Paris : Autrement, 2005, p. 193.

« Ich verstehe den Mord, aber nicht das Frommsein », Arthur Schnitzler, *Tagebuch* (1893-1902), Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1995, p. 366.

⁶⁴¹ Arthur Schnitzler, *La Transparence impossible*, Marseille : Rivages, 1990, p. 71.

„Wenn ich etwas glaube, so messe ich diesem Glauben nicht einmal für mich selbst jemals dogmatische Bedeutung bei“, Arthur Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, in *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967, p. 18.

⁶⁴² Arthur Schnitzler, *La Transparence impossible*, Marseille : Rivages, 1990, pp. 72-73.

« Ist man sich wirklich immer noch nicht klar darüber, daß Irreligiosität im eigentlichen Sinne so wenig existiert als Atheismus ? (...) Doch jeder, auch der Gottloseste, setzt an Stelle dessen, was dem andern eben Gott ist, einen andern Begriff, eine andere Vorstellung, eine andere Vermutung ein“, Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967, pp. 20-21.

finalement. Malheureusement pas du mot »⁶⁴³. Adhère-t-il ou n'adhère-t-il pas au concept de Dieu ? Son ambivalence affleure encore dans cet autre aphorisme :

Au début de toutes choses il y a eu un principe actif que nos lois intellectuelles ne nous permettent pas de désigner autrement que par le mot volonté, à moins que nous ne préférions employer le mot Dieu. Mais s'il y a eu volonté à un moment donné, il est impossible de comprendre, de saisir même pourquoi elle n'a pas toujours été là et n'y serait pas encore. Et si elle est, si elle a toujours été, et sera toujours, il est impossible de comprendre et de saisir ce qui l'empêcherait d'être active à chaque seconde en chacun de nous, ce qui fait qu'à chaque instant le choix est placé entre nos mains, et que Dieu en tant que volonté, est constamment présent en nous.⁶⁴⁴

Dans un premier temps, il met le mot « Dieu » à distance, tout en y faisant référence, pour finir par dépasser la contradiction en définissant Dieu comme volonté - ce qui le rapproche de Nietzsche. Il semble récuser en tous cas l'idée d'un Dieu tout puissant, préférant l'idée que « le choix est placé entre nos mains », ce qui donne à l'homme un rôle actif et restaure sa liberté. Le positionnement de Schnitzler est en définitive assez flou, l'auteur semblant s'être maintenu dans un état de questionnement. Cette ambivalence se retrouve bien dans la compréhension qu'ont pu en avoir les critiques : selon Peter Gay, « il était imperméable à la transcendance »⁶⁴⁵, alors que Françoise Derré dit presque le contraire : « De toute évidence, Schnitzler croit en une hiérarchie des valeurs, à la présence en l'homme d'une réalité transcendante, au gouvernement du monde par un principe divin »⁶⁴⁶. Dès lors, la question de l'éternité se pose de manière particulièrement aiguë chez cet auteur. Ni croyant, ni complètement athée, Schnitzler peut-il intégrer un rêve d'éternité dans ses oeuvres ? Leur lecture rend précisément compte de son ambivalence.

⁶⁴³ Arthur Schnitzler, *La Transparence impossible*, Marseille : Rivages, 1990, p. 81.

„Ohne den Begriff Gott könnten wir am Ende auskommen. Leider nicht ohne das Wort.“ Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967, p. 266.

⁶⁴⁴ Arthur Schnitzler, *La Transparence impossible*, Marseille : Rivages, 1990, pp. 77-78.

„Im Anfang aller Dinge muß irgend etwas wirksam gewesen sein, das wir nach unseren Denkgesetzen nicht anders bezeichnen können, denn als Wille, wenn wir das Wort Gott nicht vorziehen. War aber irgendeinmal ein Wille da, so ist nicht einzusehen, ja nicht einmal zu begreifen, warum er nicht immer da gewesen und immer noch da sein sollte. Und wenn er immer war und immer ist und sein wird, so ist nicht einzusehen und nicht zu begreifen, warum er nicht in jedem einzelnen Menschen in jeder Sekunde wirksam sein könnte und sollte, womit die Wahl in jedem einzelnen Falle in unsere eigene Hand gelegt, Gott also als Wille in uns ununterbrochen vorhanden ist.“, Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967, p. 31.

⁶⁴⁵ Peter Gay, *Une Culture bourgeoise 1814-1915*, Paris : Autrement, 2005, p. 193.

⁶⁴⁶ Françoise Derré, *L' Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, p. 411.

c. 1. mise à distance

À première vue, l'œuvre de Schnitzler fait profession d'athéisme. Dans un passage de l'acte II du *Jeune Médard*, par exemple, alors que le héros revient blessé d'un duel, sa mère s'exclame : « Que Dieu nous vienne en aide ! ». Le médecin qui le soigne, avatar possible du dramaturge, exprime le rejet de cette éventualité : « Dieu ? Je crains, je crains, chère madame, que le destinataire de votre prière ne s'avère introuvable »⁶⁴⁷. Dans *Le Professeur Bernhardt*, le héros éponyme, qui exerce lui aussi les fonctions de médecin, se confronte à un curé venu donner l'absolution à une mourante : il lui refuse l'accès à la salle où la jeune fille agonise sans savoir que c'est la fin. Cet acte lui vaut un procès et le renvoi de la clinique. Le curé revient le voir pour lui dire qu'il sait que Bernhardt n'est pas hostile à l'Eglise, mais qu'il s'est tu lors du procès par crainte des mauvaises interprétations de l'opinion publique. Il convoque plusieurs fois la volonté de Dieu, et Bernhardt se montre virulent : « C'est donc Dieu qui vous a rendu muet ? Et maintenant Dieu vous envoie chez moi pour me concéder, entre quatre yeux, ce qu'il vous avait interdit de déclarer devant la cour ? Il ne vous rend pas les choses bien difficiles, votre Dieu, il faut bien le dire »⁶⁴⁸. Puis, il affirme sa distance vis-à-vis des doctrines et des cultes religieux : « vous sentez que quelque chose nous sépare... Moi aussi je le ressens, je ne l'ai peut-être jamais ressenti comme à cet instant »⁶⁴⁹. Enfin, il renvoie le curé à son « Dieu insaisissable »⁶⁵⁰. Cette distance a toutes les chances d'être le reflet des positions de l'auteur : elle nous rappelle l'extrait de son *Journal* : « je comprends le meurtre mais pas la piété ».

⁶⁴⁷ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 84.

« FRAU KLÄHR. Gott helfe uns weiter - ARZT. Gott ? Ich fürchte, ich fürchte, verehrte Frau, dieser Wunsch wird sich als unbestellbar erweisen », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 135.

⁶⁴⁸ Arthur Schnitzler, *Le Professeur Bernhardt*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1994, p. 104.

« Gott also war es, der Ihnen dort die Lippen verschloß ? Und nun schickt Gott Sie zu mir, auf daß Sie mir unter vier Augen zugestehen, was vor Gericht auszusprechen Ihnen verwehrt war ? Man muß sagen, er macht es Ihnen recht bequem, Ihr Gott ! », Arthur Schnitzler, *Professor Bernhardt*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 460.

⁶⁴⁹ Arthur Schnitzler, *Le Professeur Bernhardt*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1994, p. 107.

« Sie fühlen - was ja auch ich fühle - und vielleicht nie stärker gefühlt habe als in dieser Stunde, daß irgend etwas uns trennt », Arthur Schnitzler, *Professor Bernhardt*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 462.

⁶⁵⁰ Arthur Schnitzler, *Le Professeur Bernhardt*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1994, p. 108.

« unbegreifliche Gott », Arthur Schnitzler, *Professor Bernhardt*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 464.

Concernant l'éternité, on retrouve la même mise à distance. Lorsqu'il arrive aux personnages de Schnitzler d'exprimer un désir d'éternité, cela reste de l'ordre du rêve lointain : il se confronte toujours au profond réalisme des personnages. C'est le cas par exemple de Fritz dans *Liebelei* : dans l'acte II, alors qu'il rend visite à sa maîtresse Christine pour la dernière fois, il goûte avec elle des moments d'intense bonheur : « Viens là, près de moi (*elle est à côté de lui*) Il y a une chose dont nous sommes sûrs, toi et moi – en ce moment précis : tu m'aimes... (*comme elle va l'interrompre*) Non, ne parle pas d'éternité (*plutôt à lui-même*) Bien qu'il y ait des moments qui ont comme un parfum d'éternité... et ce sont les seuls que nous puissions comprendre, les seuls qui nous appartiennent... (*Il l'embrasse. Un temps. Il se lève. S'exclame*) Oh, que c'est beau chez toi, que c'est beau ! »⁶⁵¹. Ce Fritz fougueux et exalté freine pourtant les élans de sa compagne et même si le mot « éternité » apparaît dans ses propos, il est entouré d'infinies précautions qui montrent que Fritz n'y croit pas. En se levant brusquement et en reportant son attention sur l'appartement de Christine, il coupe court à ses propres effusions.

Dans *Le Chemin solitaire*, on retrouve un mouvement analogue : le désir d'éternité se confronte au principe de réalité. Dans l'acte IV par exemple, lorsque Johanna vit enfin le moment qu'elle attendait depuis longtemps, c'est-à-dire un tête à tête amoureux avec Von Sala, c'est un jour élu entre tous, plus intense que les autres : « Voilà, le jour est venu. Les feuillages sont roux, une brume dorée s'étend sur les forêts, le ciel est pâle et lointain – et cette journée est encore plus belle et plus triste que je ne l'aurais jamais cru »⁶⁵². Mais ce caractère d'élection du moment présent ne peut en aucun cas avoir valeur d'éternité : « Pourtant nous ne parviendrons pas plus à retenir ce jour que cette eau ne retiendra mon image quand

⁶⁵¹ Arthur Schnitzler, *Liebelei*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1989, p. 47.

„,Komm daher, zu mir *sie ist bei ihm* Du weißt ja doch nur eins, wie ich - daß du mich in diesem Augenblicke liebst... *Wie sie reden will* Sprich nicht von Ewigkeit. *Mehr für sich* Es gibt ja vielleicht Augenblicke, die einen Duft von Ewigkeit um sich sprühen - ... Das ist die einzige, die wir verstehen können, die einzige, die uns gehört... *Er küßt sie. - Pause. - Er steht auf. - Ausbrechend* O, wie schön ist es bei dir, wie schön !“ Arthur Schnitzler, *Liebelei*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 44.

⁶⁵² Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, pp. 58-59.

« Die Blätter sind rot, der goldene Dunst liegt über den Wäldern, der Himmel ist blaß und fern, - und der Tag ist noch viel schöner und trauriger, als ich ihn je hätte ahnen können“ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 239.

je partirai »⁶⁵³, dit-elle en contemplant son reflet dans l'eau d'un étang. On a alors une conception opposée à celle de Violaine dans *L'Annonce faite à Marie* : pour Johanna, rien ne peut pérenniser le présent, même si derrière ses paroles, on peut entendre qu'elle le souhaiterait. Von Sala lui-même se livre peu après au même constat sur le présent : rien ne peut le saisir, il est indéfinissable : « Le présent ? C'est quoi, au juste ? En ce moment sommes-nous enlacés comme des amis qui s'embrassent ou comme des ennemis qui se tuent ? Le mot que nous venons d'entendre n'est-il pas un souvenir déjà ? Avant même que le lied ne s'achève, la première note n'est-elle pas devenue un souvenir ? »⁶⁵⁴. Ici, il souligne la complexité inhérente à cette notion : à peine avons-nous conscience du présent qu'il est déjà devenu du passé. Cela menace aussi l'amour : rien ne peut le fixer à jamais, il peut se transformer en haine en peu de temps, puisque les « amis » peuvent tourner en « ennemis ». Contrairement à ce qui se passe dans *Le Soulier de Satin* avec l'ombre double, l'image de leurs corps enlacés est vouée à disparaître – il doute même de son existence au moment où il la vit. C'est finalement d'une vision assez baroque de la vie que font état ces deux personnages : rien n'est sûr, tout est mouvant, tout fuit, et le présent n'est qu'illusion. Ils tentent pourtant d'échapper à cette fuite du temps : quand Johanna déclare son amour à Von Sala, il lui répond : « Sois assurée, Johanna, que le son de ta voix prononçant ces mots, je ne l'oublierai plus »⁶⁵⁵. Dans cette affirmation, on peut lire une tentative de fixation du présent. Johanna est plus radicale : dans la scène 9, elle se jette dans l'étang et s'y noie. Comment interpréter son geste, sinon comme une façon d'obliger l'eau à retenir son image, donc une tentative de fixer à jamais le moment où elle s'y est contemplée ? C'est ainsi que le comprend Von Sala :

⁶⁵³ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 59.

" Und doch werden wir ihn so wenig halten können, diesen goldenen Tag, als das Wasser hier mein Bild behalten wird, wenn ich gehe“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 239.

⁶⁵⁴ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 61.

« Gegenwart... was heißt das eigentlich ? Stehen wir denn mit dem Augenblick Brust an Brust, wie mit einem Freund, den wir umarmen, - oder mit einem Feind, der uns bedrängt ? Ist das Wort, das eben verklung, nicht schon Erinnerung ? Der Ton, mit dem eine Melodie begann, nicht Erinnerung, ehe das Lied geendet ?“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 241.

⁶⁵⁵ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 61.

« Wahrhaftig, Johanna, dessen darfst du sicher sein, daß der Ton deiner Stimme mir niemals entschwinden wird“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 242.

SALA. Au petit matin cette eau a des reflets vert et bleu, l'ombre des hêtres s'y reflète. Et, bizarrement, hier, Johanna m'avait dit : « Pas plus que cette eau ne pourra garder mon image »... C'est une manière de provoquer le destin... en passant à côté de l'étang, j'ai cru voir... comme si l'eau avait gardé son image.⁶⁵⁶

La scène suivante confirmera le suicide de la jeune fille. Dans son geste, on peut lire une quête d'éternité qui rejoint celle de Violaine, mais en empruntant une autre voie : la mort.

c. 2. « la mort, loin de nous séparer, ne fera que nous unir de nouveau » : la mort comme voie d'accès à l'éternité

Le traitement de la mort fait apparaître l'ambivalence de Schnitzler. Selon Françoise Derré, « on ne recueille nulle part, dans cette œuvre, l'idée qu'une communauté puisse se réaliser à l'intérieur de la mort »⁶⁵⁷ et l'« on ne trouve nulle part (...) d'allusion à un au-delà où la survie de l'âme serait assurée »⁶⁵⁸. Certes, la mort est une limite inéluctable et infranchissable chez Schnitzler. Tous les adjectifs qui la désignent se rejoignent sur ce point : celle de la mère d'Heinrich est « inéluctable » dans *Heures Vives*, celle de Korsakov est « irréparable » dans *Terre étrangère*, celle d'Agathe est « irrévocable » dans *Le Jeune Médard*. Elle est une conclusion, un achèvement.

Mais Schnitzler a aussi un désir d'éternité, qu'il exprime dans ses *Aphorismes* tout en montrant bien la difficulté qu'il lui pose : « Antinomies métaphysiques : incapacité de saisir l'infini - et en même temps incapacité de se représenter un monde limité. Antinomies psychologiques : conviction qu'avec la mort de la personne tout disparaît - et pourtant aspiration à avoir une action au-delà de la mort »⁶⁵⁹. La formulation montre bien qu'il ne souhaite pas clore la question.

⁶⁵⁶ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 78.

« Die Wasser schimmern grünlich blau, überdies fallen am frühen Morgen die Schatten der Buchen darüber hin. Und seltsamerweise sprach Johanna Gestern dieses Wort : ‚So wenig dies Wasser mein Bild behalten kann...‘ - Es ist auch eine Art, das Schicksal herauszufordern... Und als ich an dem Teich vorüberkam, war mir, als hätte... das Wasser doch ihr Bild behalten“, Arthur Schnitzler, Frankfurt am Main : *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 259.

⁶⁵⁷ Françoise Derré, *L' Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, p. 400.

⁶⁵⁸ *ibidem*, p. 403.

⁶⁵⁹ Arthur Schnitzler, *La Transparence impossible*, Marseille : Rivages, 1990, p. 31.

Or la lecture des œuvres montre qu'il y a effectivement chez ses personnages une « aspiration à avoir une action au-delà de la mort ». Dans *Le Jeune Médard*, Agathe et le Prince de Valois qui ne peuvent s'épouser dans cette vie envisagent leur suicide commun comme une promesse de réunion supérieure : « Nul n'a jamais vécu pareil bonheur », dit François, « Et suprême félicité, la mort, loin de nous séparer, ne fera que nous unir de nouveau »⁶⁶⁰. Il y a bien, ici, l'idée d'un lien qui se perpétue éternellement. Les deux amants iront au bout de leur projet en se noyant tous deux dans la rivière. Il est frappant de voir chez Schnitzler une réplique finalement très proche de celle d'Orian dans *Le Père humilié* : « Si je ne meurs, je ne puis arriver jusqu'à vous ».

Dans *Comédie des séductions*, on peut comprendre la noyade finale comme une tentative de réunion éternelle des deux amants. Aurélie est en proie à une sorte de délire depuis le jour où le peintre Guysar l'a fait participer à une de ses orgies. Depuis lors, elle se sent dépossédée d'elle-même, l'événement a ouvert en elle des vannes qu'elle ne peut refermer. À la fin de la pièce, elle retrouve Falkenir, l'homme qui l'aime mais a renoncé à elle pour la laisser vivre ses expériences et exprimer toutes les facettes de sa personnalité. Elle se confie à lui : « dans mon cœur coulent, indomptés, les fleuves éternels auxquels tu m'as ouverte. Lueur de torches, flûtes et violons, clapotis nocturne des vagues, une voix cajoleuse, l'odeur du lilas.... et ton Aurélie glisse entre les bras d'un séducteur, d'un étranger qui sait profiter de l'instant »⁶⁶¹. C'est la fragilité de son lien avec lui qu'elle expose ici. Pour fuir cette dissolution psychique et la perte irrémédiable de sa confiance en l'amour, elle se jette dans la mer, et il la rejoint pour sombrer avec elle, dans un élan en forme

„Metaphysische Antinomien : Unfähigkeit, die Unendlichkeit zu erfassen - und zugleich die Unfähigkeit, sich eine begrenzte Welt vorzustellen. Psychologische Antinomien : Überzeugung, daß mit dem Tod der Person alles vorbei ist - und doch Sehnsucht, über den Tod hinaus zu wirken“, Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967, p. 253.

⁶⁶⁰ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Prologue, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, pp. 28-29.

« Gewiß waren noch niemals Menschen so selig wie wir. Und wie selig sind wir, da uns auch der Tod nicht trennen wird, nur neu vereinigen... » Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 77.

⁶⁶¹ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 140.

„ Doch ungebändigt durch mein Herz fließen, denen du mein Ohr geöffnet, Falkenir, die ewigen Ströme. Fackelschein, Flöten und Geigen, nächliches Wellenrauschen, eine schmeichelnde Stimme, Duft von Flieder - und deine Aurelie gleitet in die Arme eines Verführers, eines Freundes, eines Fremden, der die Stunde zu nützen weiß“, Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 521.

d'apothéose. C'est Gilda Hansen, la fille du propriétaire de l'hôtel où tous les personnages se retrouvent dans l'acte III, qui fait le récit de cette double noyade. La scène se passe sur la côte danoise :

Elle est en train de sombrer, il l'enlace sous l'eau et la ramène à la surface. Nous les croyons sauvés. Pendant une seconde, leurs deux têtes flottent au-dessus de l'eau. Ils semblent presque s'embrasser. Et la comtesse sourit toujours (...) De félicité. Nous étions à une longueur de rame. Je me dis, ils vont s'agripper à notre barque. Mais ils ne tendent pas les bras, ni lui ni elle, et tout d'un coup, ils sombrent, ensemble, en même temps, à une vitesse inimaginable, comme si la mer les aspirait.⁶⁶²

Se noyer ensemble apparaît alors comme le moyen de dépasser cette instabilité et cette incertitude foncières du lien amoureux. Par leur geste, ils s'unissent à jamais : ils rejoignent les « fleuves éternels » dont parle Aurélie.

Si la mort permet d'accéder à l'éternité, on peut aussi dire que la conscience de l'éternité est ce qui permet d'accepter la mort. Ainsi, dans *L'Appel de la Vie*, où Max ne se réclame jamais de l'existence de Dieu, se dessine dans ses paroles une forme de foi en l'éternité : « Celui qui ne pense qu'à lui meurt à tout instant ; celui qui a conscience des liens entre les choses vit éternellement »⁶⁶³. Il s'oppose en cela à Albrecht, qui a une perception beaucoup plus réduite de la vie : « Rien ne vient après nous. Tout meurt avec nous. Notre propre meurtrier, à l'instant même où il nous enfonce la dague dans le coeur, meurt avec nous »⁶⁶⁴. Dans cette scène, les deux hommes s'appêtent à mourir. La perception narcissique et un peu immature d'Albrecht fait apparaître par contraste la conscience des « liens entre les choses » comme un signe de maturité de la part de Max. Même s'il reste évasif sur ce que

⁶⁶² Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 149.

« Sie sank schon, aber unter dem Wasser umschlang er ihren Leib und trug sie empor. Wir dachten, sie seien gerettet, beide, und eine Sekunde lang waren beide Köpfe über dem Wasser. Es sah beinahe aus, als küßten sie sich. Und die Gräfin lächelte noch immer (...) Ganz glücklich (...) Wir waren kaum einen Ruderschlag weit von ihnen. In diesem Augenblick, dacht'ich, müßten sie sich am Rande unseres Boots festhalten. Aber keines streckte den Arm aus, nicht er noch sie, und nun, ganz plötzlich, versanken sie beide zugleich mit einer unbegreiflichen Geschwindigkeit, als tränke das Meer sie ein“, Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 531.

⁶⁶³ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, p. 48.

« Wer nur an sich denkt, stirbt in jedem Augenblick ; wer die Zusammenhänge begreift, lebt ewig », Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 318.

⁶⁶⁴ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, p. 48.

« Nichts kommt nach uns. Alles stirbt mit uns. Unser eigener Mörder, während er uns den Dolch ins Herz gräbt, stirbt mit uns », Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 318.

signifie cette expression, elle suggère une forme de continuité, de circulation entre soi et l'autre, entre soi et le reste du monde. C'est cette relation très forte qui génère la continuation de la vie au-delà de la mort. On constate que l'absence de limite temporelle induit là encore l'idée d'un dépassement des limites de son propre corps : la durée éternelle va de pair avec l'entrée en contact avec l'altérité. Cette conscience des liens entre les choses est ce qui permet à Max d'accepter la perspective de sa mort, ce qui n'est pas le cas d'Albrecht. Comme les paroles de François dans *Le Jeune Médard*, celles de Max induisent une métamorphose du temps : celui-ci quitte son caractère successif et segmenté pour entrer dans une forme éternisée.

Chez Schnitzler comme chez Claudel, la mort peut donc être une voie d'accès à l'éternité. Elle joue notamment ce rôle pour les amants séparés : en se réunissant dans la mort, ils se réunissent pour toujours. La mort, prélude d'une réunion éternelle, devient ainsi un agent de métamorphose du temps.

Il y a bien une expérience de l'éternité chez Duras, Claudel et Schnitzler : dans des pièces qui, par ailleurs, ont un ancrage dans l'écoulement linéaire du temps, certains personnages sont en contact avec un temps éternel ou bien aspirent à ce contact. Mais on constate que cet aspect les exclut d'une certaine façon de la société des hommes : Violaine est séparée de Jacques par sa quête d'absolu ; son visage « n'est plus de ce monde »⁶⁶⁵, d'après lui. Claire est une criminelle et passe pour folle aux yeux de tous – exception faite peut-être de l'interrogateur, qui la définit cependant comme quelqu'un « qui ne s'est jamais accommodé de la vie »⁶⁶⁶. Dans les autres cas, le désir d'éternité conduit à la mort : c'est en mourant qu'Orian trouve le lien éternel avec Pensée ; en mourant que Prouhèze s'unit pour toujours à Rodrigue ; en mourant que les personnages de Schnitzler cherchent à dépasser leur séparation terrestre. Dans tous les cas, c'est comme si la quête d'éternité ne pouvait s'accommoder de la réalité.

Pourtant chez Claudel, l'éternité se manifeste dans la réalité : l'ombre double du *Soulier de Satin* ou le souffle qui circule d'un corps à l'autre dans *Le Père humilié*, par exemple, sont des images qui la rendent plus proche, plus concrète. Il y

⁶⁶⁵ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 173.

⁶⁶⁶ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris : Gallimard, 1991, p. 46.

aurait donc, chez Claudel, une recherche d'incarnation de l'éternité dans des signes visibles, dans une matérialité. Cette recherche peut-elle aller plus loin ? Les personnages eux-mêmes peuvent-ils devenir des incarnations de l'éternité ?

2) les figures de l'éternité

L'éternité est ce qui n'a ni commencement ni fin. C'est une notion incompatible avec l'idée de limite. Aussi, comment peut-elle investir les personnages eux-mêmes, qui sont par essence des formes limitées dans l'espace – ils ont la limite des contours de leur corps – et dans le temps – leur corps est périssable ? Pour que cette incarnation soit possible, il faut un traitement particulier du personnage, où celui-ci se dé-personnalise pour accéder à une fonction symbolique. C'est ce qui se passe dans certaines œuvres de nos auteurs, principalement chez Claudel tenté par l'incarnation de l'éternité dans des formes matérielles, et chez Duras dont le rejet de tout ce qui s'apparente à la séparation la conduit naturellement vers la création de ce type de personnage. Chez Schnitzler dont on sait qu'il a une vision beaucoup plus stricte de la mort – une limite inéluctable – la transformation du personnage en représentation de l'éternité est forcément beaucoup plus rare. Pourtant, de même que la quête d'éternité n'est pas absente de son œuvre, on trouve quelques esquisses de son incarnation.

On pourra distinguer trois types d'incarnation de l'éternité : les figures immobiles, les figures illimitées, et les figures intemporelles.

a. les figures immobiles

L'éternité n'ayant ni commencement ni fin, elle suppose une absence d'évolution qui va de pair avec l'immobilité. Chez Claudel et chez Duras, on trouve des personnages qui, par leur immobilité, échappent à l'écoulement linéaire du temps et confinent à l'éternité. Ce type de personnages est rare chez Schnitzler.

Dans *L'Otage*, par exemple, Sygne peut apparaître comme une figure immobile. Le fait qu'elle incarne la répétition la place déjà dans cette immobilité. Mais elle est aussi du côté de la constance, de la permanence. Dans la scène 1 de l'acte II, qui la confronte à Turelure, toutes ses répliques montrent qu'elle baigne dans une durée constante, qui la rattache à l'éternité : « Ce devoir ne meurt pas que les hommes ont l'un avec l'autre » ; « la femme reste toujours soumise à son

époux » ; « Celui-là est *sans foi*, qui n'est capable de rien d'éternel »⁶⁶⁷. Dans toutes ces phrases, elle emploie des présents de vérité générale. Cela renforce la permanence de tout ce qu'elle énonce ; et les idées exposées ont toutes en commun la notion d'éternité : « ne meurt pas » ; « toujours » ; « éternel ». Cette éternité est reliée pour elle à la continuité inhérente à la nature : « La nature a des fins plus longues »⁶⁶⁸ ; « L'arbre mort fait encore une bonne charpente »⁶⁶⁹. Turelure s'oppose systématiquement aux raisonnements de Sygne : « Nous ne reconnaissons plus de vœux éternels »⁶⁷⁰ ; quant à la nature, il rappelle qu'elle connaît aussi l'interruption, la fin : « Cette chose fanée qui ne peut plus vivre, c'est qu'elle n'est plus nécessaire »⁶⁷¹. Par ce jeu de contrepoint entre les deux personnages, le dramaturge met en valeur la position de Sygne, chantre de l'inaltérable et de l'inamovible, que cette immobilité rattache à l'éternité.

Cela la rattache aussi à l'Éternel, à Dieu. Dieu a pour elle ce caractère inaltérable qui caractérise toutes ses autres perceptions : « Dieu seul est infaillible »⁶⁷², dit-elle. Son lien avec lui est souligné par le « signe » que contient son nom et qui rappelle celui de la croix, métaphore concrète du lien entre Dieu et les hommes. Dans la description initiale de la salle où Sygne tient ses comptes, le dramaturge précise la présence d'« une grande croix de bois »⁶⁷³. Il devient alors possible de voir en elle un personnage qui fait entendre la présence de Dieu, un Dieu fixe et immobile. Par tous ces éléments, Sygne devient une représentation, un « signe » d'autre chose. En elle, le temps se métamorphose : il quitte sa linéarité porteuse de changement et d'incertitude pour se figer dans une forme stable et durable, immobile – une forme éternelle.

Tête d'Or, lui aussi, est caractérisé par une immobilité qui le rattache à l'éternité. Lorsqu'il accède au trône, il dit : « Le temps qui meut et dispose tout / Se retire de nous comme la mer, / Et voici que sur la terre solide se tient debout / Pour la

⁶⁶⁷ Paul Claudel, *L'Otage*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, pp. 256-257.

⁶⁶⁸ *ibidem*, p. 257.

⁶⁶⁹ *ibidem*, p. 259.

⁶⁷⁰ *ibidem*, p. 257.

⁶⁷¹ *ibidem*, p. 257.

⁶⁷² *ibidem*, p. 236.

⁶⁷³ *ibidem*, p. 219.

première fois un Roi »⁶⁷⁴. En disant que le temps se retire de lui, Tête d'Or se pose lui-même comme en dehors du temps. On perçoit déjà la fixité du personnage dans le fait qu'il rejette le mouvement (la mer) pour préférer s'associer à la solidité de la terre. Plus loin, on retrouve ce rejet de tout ce qui est mouvant, périssable, insaisissable : « Evanouissez-vous comme des formes de fumée, rêves, prestige, passé, et vous / Qui me regardez, osez / Contempler avec des yeux nouveaux un temps nouveau ! »⁶⁷⁵. Ici, Tête d'Or est dépersonnalisé : il n'est plus un sujet, il est « un temps », c'est-à-dire une abstraction. Cela contribue à le rapprocher de l'éternité : une abstraction n'a ni commencement ni fin ; elle *est*. Mais c'est un temps terrible que Tête d'Or : « car que peut le chaos même de la nuit de la création / Contre celui dont l'âme, même dans la perfection des ténèbres, dans l'horreur même du silence, reste fixe / Et qui ne craint point la douleur et la mort ? »⁶⁷⁶. Ici, la fixité du personnage se confirme, et avec elle sa rupture avec les lois terrestres : il n'a pas peur de la mort. Tête d'Or apparaît alors presque comme un monstre : il n'est plus à échelle humaine. En lui, toute sensibilité disparaît. À l'approche de sa mort, on retrouve les mêmes motifs : « Je vous avertis de craindre de changer et de vous émouvoir »⁶⁷⁷, recommande-t-il à ses hommes : à travers ce rejet du mouvement, on entend là encore l'éloge de la fixité. Celle-ci est associée à l'éternité dans les paroles du Porte-Étendard ; Tête d'Or vient alors de s'évanouir et ses hommes le croient mort : « Tête d'Or / Qui, ne connaissant plus l'incertitude humaine, ne portait plus qu'un désir inextinguible, n'est plus »⁶⁷⁸. Tête d'Or est celui qui ne doute pas, c'est-à-dire qui ne change pas. Son désir « inextinguible » ignore la limite : il est éternel. Tête d'Or devient alors la négation du temps linéaire dans son entier, comme le soulignent les paroles du Premier Capitaine : « l'avenir n'est qu'un paysage vu dans l'eau, et le passé vaut moins qu'une faine et le présent n'est rien du tout »⁶⁷⁹. Tête d'Or apparaît ainsi comme celui en qui l'écoulement linéaire est annulé, anéanti.

L'originalité de cette représentation est d'autant mieux mise en valeur qu'elle en côtoie une autre, plus conventionnelle. En effet, juste après les paroles du

⁶⁷⁴ Paul Claudel, *Tête d'Or*, deuxième version, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 247.

⁶⁷⁵ *ibidem*.

⁶⁷⁶ *ibidem*, p. 248.

⁶⁷⁷ *ibidem*, p. 286.

⁶⁷⁸ *ibidem*.

⁶⁷⁹ *ibidem*.

Premier Capitaine, celles du Maître-de-la-Cavalerie nous replacent dans l'écoulement linéaire du temps :

Il est temps de nous en revenir, car, là-bas, / Laissant une route comblée de tristesse, le soleil entre dans la fumée ! / C'est le moment où, en été, quand les cerises sont rouges et qu'un chant universel emplît l'air, / Et que les enfants se baignent au-dessus des moulins et mangent tout nus leur goûter, la moitié de la lune paraît blanche dans le ciel ; / Les arbres, les eaux, les revers des fossés, les champs mûrissants, flamboient sous le resplendissement mystérieux de l'heure de Saturne !⁶⁸⁰

Avec cette réplique, c'est la représentation opposée à celle qu'incarne Tête d'Or qui apparaît : c'est comme si la vie changeante, mouvante, reprenait ses droits. Par contraste, le temps incarné par Tête d'Or semble monstrueux et contre-nature : c'est un temps figé, momifié. Mais c'est en incarnant celui-ci que Tête d'Or touche à l'immobilité et donc, indirectement, à une forme d'éternité. Investi de cette représentation inédite du temps, il devient le lieu même de sa métamorphose.

Chez Duras, on trouve également des figures immobiles. Le personnage de la mère, dans *Eden Cinéma*, présente des caractéristiques similaires à Tête d'Or : elle est une représentation plus qu'un personnage. De plus, elle est placée d'emblée sous le signe de l'immobilité et c'est ce qui la situe en dehors du temps linéaire, et notamment, ce qui l'empêche de mourir. L'immobilité peut être interprétée comme une façon de « momifier » la mère – donc de la rendre éternelle. Dès la didascalie initiale, elle est une figure immobile : « *La mère restera immobile sur sa chaise, sans expression, comme statufiée, lointaine, séparée – comme la scène – de sa propre histoire. Les autres la touchent, caressent ses bras, embrassent ses mains. Elle laisse faire : ce qu'elle représente dans la pièce dépasse ce qu'elle est et elle en est irresponsable* »⁶⁸¹. Ici, sa fonction symbolique est clairement notifiée : ce qu'elle représente dépasse ce qu'elle est. Par son aspect « statufié », la mère est déjà dans un temps différent : un temps immobile, comme elle. La suite du texte insistera sur cette « immuabilité » de la mère : « *La mère est toujours là, immuable, elle écoute comme sans comprendre* »⁶⁸². Le lien de cette immobilité avec le désir d'immortaliser la mère se lit peu après : « *c'est là que commence son histoire écrite. Son immortalité.*

⁶⁸⁰ Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, pp. 286-287.

⁶⁸¹ Marguerite Duras, *Eden Cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 12.

⁶⁸² *ibidem*, p. 17.

La voici »⁶⁸³. Puis, toute la pièce déroule l'histoire de la mère et c'est seulement à la fin que sa mort sera entérinée : « *Voici. C'est fait. La mère est allongée, « morte », devant le public, les yeux ouverts* »⁶⁸⁴. Ainsi, on comprend que l'arrêt sur image qui s'opère au début de la pièce est une façon de retarder cette mort, le temps d'écrire la pièce qui rendra la mère immortelle. D'ailleurs, même au moment où la mort est enfin acceptée et signifiée, elle continue d'être tenue à distance : l'actrice, elle, est bien vivante et la didascalie l'engage à le montrer : « *La mère est encore là, assise dans le bungalow, alors qu'on parle de sa mort. Le caporal l'aide à se coucher sur le lit de camp qu'il vient d'apporter. La mère, donc, se prête, vivante, à la mise en scène de sa mort* »⁶⁸⁵ : Duras n'en finit pas de faire mourir sa mère.

Chez Schnitzler, on ne trouve pas à proprement parler de figure immobile. Cependant, un personnage pourrait s'en rapprocher : le « très très vieux monsieur » du *Jeune Médard*. La définition du personnage montre d'emblée que le sens de sa présence dans la pièce tient à son rapport au temps. Plus qu'un vieillard, il apparaît plutôt comme une figure immémoriale, car il a vu mourir non seulement ses parents, mais aussi ses deux femmes, ses enfants et ses petits-enfants, ce qui le place au rebours des lois naturelles de l'écoulement du temps - qui voudraient qu'il meure avant sa descendance :

Pour en perdre, j'en ai perdu du monde. D'abord ma mère, ça fait quatre-vingt-dix ans. Puis mon père... il y a soixante-dix ans. Puis ma femme, il y a cinquante-cinq ans. Puis ma seconde femme qui avait déjà été mariée, il y a quarante ans. Puis cinq fils et trois filles et une trentaine de petits-enfants. En dernier, la mère de cette petite. Il y a sept ans de ça. Voilà, et depuis, c'est calme.⁶⁸⁶

Ce personnage qui est présenté comme complètement hors de la réalité, parlant de la mort en badinant, revient régulièrement dans la pièce, et toujours sous

⁶⁸³ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 18.

⁶⁸⁴ *ibidem*, p. 151.

⁶⁸⁵ *ibidem*.

⁶⁸⁶ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 52.

« Mir sind gar viele schon g'storben. Zuerst meine Mutter, das ist neunzig Jahr her. Dann mein Vater - vor siebzig. Dann meine Frau vor fünfundfünfzig. Dann meine zweite, das war aber schon eher eine Gemahlin, vor vierzig. Dann fünf Söhne und drei Töchter und so ungefähr dreißig Enkelkinder. Das letzte Enkelkind, das war die Mutter von der Kleinen. Ist auch schon sieben Jahr her. Na, und seitdem is ruh' », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 101.

les mêmes couleurs : il est figé dans ce ton désinvolte et un peu délirant. Dans l'acte III, au moment du siège de Vienne, sa dernière petite-fille, Gretel, meurt sous ses yeux sans qu'il soit ému le moins du monde : « Morte...morte...ha ha, je connais ça »⁶⁸⁷. Son rapport au temps et à la mort le place en dehors de la communauté des hommes. Sa présence très sporadique mais continue dans la pièce, puisqu'il traversera les cinq actes du drame, ne lui donne pas véritablement la consistance d'un personnage et il apparaît davantage comme la représentation d'un temps immobile, immuable, comme le dit Françoise Derré : « Il est immuable comme le temps, invulnérable et survit à toutes les épreuves. Il est cruel comme le Destin qui frappe en aveugle »⁶⁸⁸. Si Françoise Derré voit en lui une allégorie plus qu'un personnage, ce n'est pas anodin : comme Tête d'Or, le « très très vieux monsieur » est une représentation plus qu'un sujet. Vidé de sa substance, il peut alors incarner une forme continue du temps, que rien ne peut modifier ni arrêter – c'est-à-dire, finalement, une forme d'éternité.

Dans ces quatre exemples (Sygne, Tête d'Or, la mère et le très vieux monsieur), l'immobilité est donc une façon de placer le personnage en dehors du temps réel ; il devient alors le lieu d'une métamorphose du temps : en lui, le temps se fige, cesse de s'écouler, et le personnage devient une incarnation de l'éternité. Mais certains d'entre eux touchent l'éternité par d'autres aspects : la mère d'*Eden Cinéma*, par exemple, est aussi une figure de l'illimité.

b. les figures illimitées

Dans la notion d'éternité, on trouve celle de l'absence de limite. Ce qui est éternel, c'est ce qui n'a ni début ni fin : pas de borne. Le temps éternel ignore les seuils, la séparation, la segmentation. Il va de pair avec la totalité et l'unité. Cette idée d'absence de limite est ce qui fonde certains personnages de Claudel et Duras. Ce type de figure est absent de l'œuvre de Schnitzler, ce qui ne doit pas nous étonner chez cet auteur pour lequel la limite est « infranchissable ».

⁶⁸⁷ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 131.

⁶⁸⁸ Françoise Derré, *L'Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, pp. 316-317.

Le personnage de Prouhèze, dans *Le Soulier de Satin*, est une figure illimitée. Elle est plus qu'un personnage : elle est l'agent de la quête de Rodrigue, celle par qui il aura accès à l'éternité. Au cours de la première journée, dans la scène VII, Rodrigue s'en explique au Chinois, son compagnon de route : il lui dit entendre la voix de Prouhèze quand il dort, et les mots qu'elle lui dit sont des « mots qui sont le poison de la Mort, ces mots qui arrêtent le cœur et qui empêchent le temps d'exister ! »⁶⁸⁹ : Prouhèze est ainsi d'emblée mise en lien avec l'éternité. La suite de la tirade de Rodrigue va dans le même sens :

Ce que j'aime, ce n'est point ce qui en elle est capable de se dissoudre et de m'échapper et d'être absent, et de cesser une fois de m'aimer, c'est ce qui est la cause d'elle-même (...) Si je lui apprendis qu'elle n'est pas née pour mourir, si je lui demande son immortalité, cette étoile sans le savoir au fond d'elle-même qu'elle est, / Ah ! comment pourrait-elle me refuser ? / Ce n'est point ce qu'il y a en elle de trouble et de mêlé et d'incertain que je lui demande, ce qu'il y a d'inerte et de neutre et de périssable, / C'est ce qui est la cause d'elle-même, / C'est l'être tout nu, la vie pure.⁶⁹⁰

Ce que Rodrigue cherche au-delà de Prouhèze, c'est ce qui échappe à l'écoulement du temps : il évacue ce qu'il y a en elle de « périssable », il veut son « immortalité » ; tous ces éléments rattachent Prouhèze à l'éternité. De plus, elle est dépersonnalisée : Rodrigue l'élève jusqu'à l'étoile. La correspondance qu'il établit entre elles donne l'impression qu'elle n'a pas de limite : Prouhèze, d'une certaine façon, se confond avec le cosmos. Cette extension de son corps se retrouve à la fin de la pièce, dans la scène XI de la quatrième journée. Prouhèze est morte et Rodrigue, infirme, navigue sur la mer ; il comprend que Prouhèze l'a fait accéder au cosmos dans sa totalité : « C'était cela qu'elle était venue m'apporter avec son visage ! / La mer et les étoiles ! / Je la sens sous moi ! Je les regarde et je ne puis m'en rassasier ! »⁶⁹¹. Le rôle d'émissaire dévolu à Prouhèze est ici très explicite : elle est venue apporter « la mer et les étoiles » avec son visage, comme si elle était cette mer, ces étoiles ; en mourant, elle crée un manque en Rodrigue et c'est ce qui l'ouvre sur le monde. Prouhèze morte, Rodrigue la retrouve dans la contemplation de l'univers et dans la fusion de son être avec lui. C'est dans cette indivision qu'il trouve justement l'éternité : « Oui, je sens que nous ne pouvons leur échapper et

⁶⁸⁹ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 697.

⁶⁹⁰ *ibidem*, p. 699.

⁶⁹¹ *ibidem*, p. 945.

qu'il est impossible de mourir ! »⁶⁹². Enchaîné à l'univers, il fait corps avec lui, et c'est ce qui le rend aussi éternel que lui.

Prouhèze est donc une représentation sur-dimensionnée, plus qu'un personnage. Cet aspect se lit d'ailleurs dans son nom : « Prouhèze » rappelle à la fois la « prouesse » et la « proue » : elle est celle qui amène Rodrigue à dépasser ses limites, à accomplir des « prouesses », mais aussi celle qui le guide, qui l'appelle en avant - comme une « proue » : dans la scène IX de la troisième journée, alors que Rodrigue et Prouhèze sont séparés depuis dix ans, l'un en Amérique, l'autre en Afrique, il entend la voix de Prouhèze qui répond à ses appels : « J'ai horreur du passé ! J'ai horreur du souvenir ! Cette voix que je croyais entendre tout à l'heure au fond de moi, derrière moi, / Elle n'est pas en arrière, c'est en avant qu'elle m'appelle (...) Perce mon cœur avec cette voix inconnue, avec ce chant qui n'a jamais existé (...) Avec cette voix qui essaye de me faire entendre l'inconnu »⁶⁹³ : on reconnaît bien, ici, le rôle d'émissaire dévolu à Prouhèze. Le fait que sa voix traverse l'espace renvoie à son absence de limite physique. Elle est chargée de faire sortir Rodrigue de lui-même, de l'ouvrir sur « l'inconnu », en d'autres termes sur le prochain, l'altérité, le monde entier. En parlant d'un chant « qui n'a jamais existé », Rodrigue la rattache aussi à une absence de temps qui pourrait être le miroir inversé de l'éternité. Par ailleurs, la « proue » que contient son nom achève de la relier à l'univers marin : on pourrait penser que Prouhèze est la mer elle-même car elles sont toutes deux caractérisées par l'absence de limites spatiales et temporelles.

Dona Musique, dans *Le Soulier de Satin*, peut aussi apparaître comme une figure illimitée. Son nom fait d'elle une abstraction plus qu'un personnage : elle est une incarnation de la musique. Dans la scène X de la première journée, elle dialogue avec Prouhèze et lui parle de l'homme qu'elle attend sans l'avoir jamais rencontré : le Roi de Naples. Elle donne alors d'elle une définition qui confirme cette absence de limite : « Je veux être rare et commune pour lui comme l'eau, comme le soleil (...) C'est moi pendant qu'il travaille, le murmure de cette pieuse fontaine ! / C'est moi le paisible tumulte du grand port dans la lumière de midi, / C'est moi

⁶⁹² Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 945.

⁶⁹³ *ibidem*, p. 830.

mille villages de toutes parts »⁶⁹⁴. Elle s'identifie à tout ce qui est vivant : l'eau, présente dans la comparaison initiale, puis dans la « pieuse fontaine » et dans le « tumulte du grand port », mais aussi le soleil. Elle apparaît ainsi comme une figure totale, qui contient une infinité de choses en elle (mille villages). Elle peut être du côté de l'infiniment grand (le soleil, le port), mais aussi de l'infiniment petit : le « murmure ». Tous ces éléments la dé-personnalisent et la sur-dimensionnent tout à la fois : physiquement, elle n'a pas de limite.

Son rapport au temps est particulier et touche, comme pour Prouhèze, à l'éternité. Dona Musique a le même rôle d'émissaire que Prouhèze : elle est chargée de transmettre quelque chose – la musique elle-même. Or, la musique pourrait être ici une métaphore de l'éternité. En effet, cette transmission de la musique est présentée comme une expérience particulière du temps, infiniment rapide, presque immesurable : « je veux le remplir tout à coup et le quitter instantanément »⁶⁹⁵. On est ici dans un temps qui s'approche de zéro, qui s'apparente à une absence de temps : cela peut rappeler le « chant qui n'a jamais existé » dont parlait Rodrigue. Mais cette absence de temps pourrait être, là encore, le miroir inversé de l'éternité : lorsqu'au cours de la deuxième journée, Dona Musique rencontre effectivement le Roi de Naples, elle lui révèle la musique :

LE VICE ROI – La divine musique est en moi.

DONA MUSIQUE – Promets qu'elle ne cessera plus !⁶⁹⁶

Ainsi, cette musique si fugacement entrée en lui doit y rester sans limite de temps. On retrouve alors la notion d'éternité. De plus, c'est l'univers entier qu'il reçoit en recevant la musique : « Ce n'est pas un chant, c'est une tempête qui prend avec elle et le ciel et les eaux et les bois et toute la terre ! »⁶⁹⁷ : comme Prouhèze pour Rodrigue, Dona Musique l'ouvre au monde, un monde sans limite à l'image de la phrase qui cumule les juxtapositions. Et au-delà de toute cette nature illimitée, c'est le contact avec l'éternité qui est recherché : « Je ne veux que dormir près de toi en te donnant la main, / Écoutant la forêt, la mer, l'eau qui fuit, et l'autre qui revient

⁶⁹⁴ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 709.

⁶⁹⁵ *ibidem*.

⁶⁹⁶ *ibidem*, p. 765.

⁶⁹⁷ *ibidem*, p. 764.

toujours, / Cette joie sacrée, cette tristesse immense, mélangée à ce bonheur ineffable »⁶⁹⁸. Quel pourrait être cet « autre qui revient toujours », sinon l'Éternel ?

Dans l'œuvre de Duras, pour qui la séparation est forcément une souffrance, il est naturel que les figures illimitées soient bien représentées. Le personnage de la mère dans *Eden Cinéma* en est une. En effet, il est dit qu'entre elle et ses enfants, la relation est fusionnelle, de l'ordre de la soudure : ils ne forment qu'un seul corps : « *Joseph et Suzanne embrassent la mère, ses mains, son corps, se laissent couler sur elle, cette montagne qui, immuable, muette, inexpressive, leur prête son corps, laisse faire* »⁶⁹⁹. Cette indivision fondamentale de leurs corps trouve son origine dans la vie même de Marguerite Duras : dans le quatrième des *Cahiers de la guerre*, elle évoque son rapport à sa mère en ces termes : « Je nous vois toujours (...) tous entassés, blottis contre ma mère, fruits d'une même grappe, emmêlés les uns aux autres avec encore la même chair et le même sommeil. Maman nous gardait, nous couvait sans nous distinguer »⁷⁰⁰. Cette indivision teinte aussi la perception du temps : « Nous avons été très longtemps tout petits. Un temps inépuisable, inouï, qu'il me semble ne jamais pouvoir mesurer »⁷⁰¹. Apparaît ici le lien entre le rapport à la mère et la représentation du temps : de même que la mère est sans limite, de même, le temps de l'enfance est hors de toute mesure.

La mère est du côté de l'absence de limite par un autre aspect : le fait qu'il n'y a pas de frontière réelle entre elle et le monde. Elle est en effet décrite comme une « montagne »⁷⁰² ; puis, les paroles de ses enfants l'associent étroitement à la forêt et à l'océan, comme si elle se confondait avec eux : « la forêt, la mère, l'océan »⁷⁰³, avec bien sûr un jeu sur l'homonymie entre « mère » et « mer » : la mère, c'est aussi la mer. Par là, elle accède à la totalité du monde : la mère, c'est un tout. Suzanne le dit : « Pleine d'amour. Mère de tous. Mère de tout », et Joseph le confirme : « Sans Dieu, la mère. Sans maître. Sans mesures. Sans limites, aussi bien

⁶⁹⁸ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 766.

⁶⁹⁹ Marguerite Duras, *Eden Cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 14.

⁷⁰⁰ Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre*, Paris : P.O.L. éditeur / Imec éditeur, 2006, p. 346.

⁷⁰¹ *ibidem*, p. 346.

⁷⁰² Marguerite Duras, *Eden Cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 14.

⁷⁰³ *ibidem*, p. 17.

dans la douleur qu'elle ramassait partout, que dans l'amour du monde »⁷⁰⁴. Là encore, cette description fait écho à ce que dit Duras de sa propre mère : « Ma mère a été pour nous une vaste plaine où nous avons marché longtemps sans trouver sa mesure (...). C'est une vaste marche qui n'a jamais fini »⁷⁰⁵. On reconnaît cette métaphore de la « plaine » dans les paroles de Suzanne : une mère « pleine » d'amour. Dans cette image de la plaine, on entend bien la notion de temps étale, infini, sans borne – infinité que l'on retrouve dans l'idée que cette marche « n'a jamais fini ». Ainsi, que ce soit dans son rapport à ses enfants ou dans son rapport au monde, la mère est caractérisée par la fusion et l'indivision. Cela la rapproche de Prouhèze, confondue avec le cosmos.

De plus, même si elle est décrite ici comme « sans Dieu », il n'empêche que cette mère a quelque chose à voir avec Dieu : par son étroite soudure avec ses deux enfants, qui donne la sensation d'une réunion de trois corps en un, elle devient une forme de représentation de la Trinité. Cela contribue à la rapprocher encore plus de l'éternité, car dans la représentation chrétienne, la Trinité est un principe éternel. Cette symbolique trinitaire se retrouve dans la récurrence du rythme ternaire dans la pièce : « la forêt, la mère, l'océan »⁷⁰⁶ en est un exemple ; de plus, la musique qui lui est associée est un air de valse, c'est-à-dire à trois temps. C'est la « valse de l'Eden », du nom du cinéma où travaillait la mère : ce nom même, « Eden », qui nous renvoie au paradis perdu, tisse un lien entre la mère et l'éternité.

Dans *Savannah Bay*, le personnage de Madeleine peut aussi apparaître comme une figure illimitée. Elle n'a pas vraiment de contours : dès la didascalie initiale, l'auteur la vide de sa personnalité : « Tu ne sais plus qui tu es, qui tu as été, tu sais que tu as joué, tu ne sais plus ce que tu as joué, ce que tu joues, tu joues, tu sais que tu dois jouer, tu ne sais plus quoi, tu joues »⁷⁰⁷. Cette absence de contenu stable tient au métier de Madeleine, un métier qui est sa définition même : « Tu es la comédienne de théâtre, la splendeur de l'âge du monde, son accomplissement, l'immensité de la dernière délivrance »⁷⁰⁸. Ce métier la place dans un certain rapport

⁷⁰⁴ Marguerite Duras, *Eden Cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 17.

⁷⁰⁵ Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre*, Paris : P.O.L.éditeur / Imec éditeur, 2006, p. 342.

⁷⁰⁶ Marguerite Duras, *Eden Cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 17.

⁷⁰⁷ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, indication préliminaire, Paris : éditions de Minuit, 1983.

⁷⁰⁸ *ibidem*.

au temps : elle est la « splendeur de l'âge du monde », c'est-à-dire vieille comme le monde. Elle est « l'immensité de la dernière délivrance », qu'on peut entendre comme le temps infini qui vient après la mort. Dans toutes ses définitions, elle est donc affranchie de l'écoulement du temps : elle est la mémoire du monde, qui se perpétue au-delà de toute limite. Enfin, la fin de la phrase établit une confusion entre elle et un lieu, Savannah Bay : « Tu as tout oublié sauf Savannah, Savannah Bay. Savannah Bay c'est toi »⁷⁰⁹. Dès lors, Madeleine quitte sa forme humaine pour devenir un espace : ainsi dépersonnalisée, elle est affranchie de l'écoulement du temps.

Devenir Savannah Bay, c'est aussi devenir une histoire – ou des histoires : comédienne, Madeleine est là pour raconter. Cette fonction, là encore, la place dans un certain rapport au temps : « On aurait pu croire que je jouais différentes choses, mais en fait, je ne jouais que ça, à travers tout je jouais l'histoire de la Pierre Blanche »⁷¹⁰ : elle fait état ici de l'existence d'un récit unique, fondateur, qui serait la source de la création de tous ses rôles. Par les majuscules, cette histoire s'élève au rang de la légende, du mythe : elle semble venir d'un temps immémorial, hors du temps. L'utilisation du mot « conte », qui va peu à peu remplacer celui de « théâtre », va dans le même sens : « *le théâtre commence, lointain, douloureux* »⁷¹¹, dit d'abord la didascalie ; mais quelques pages plus loin, on lit : « *Silence prolongé. Puis le conte commence* »⁷¹². Le silence qui précède la parole renforce l'impression d'un récit qui vient de loin, d'un autre temps. Madeleine apparaît alors comme l'espace vide dans lequel le mythe peut se déployer. C'est la même idée qu'on retrouve à la fin du récit : « *Madeleine se tait. La Jeune Femme aussi. Temps long – ne pas hésiter sur la longueur de ce temps. Elles sont figées dans « l'imaginaire » de la scène racontée* »⁷¹³ : cette suspension confirme l'impression que ce récit est de l'ordre du mythe. Les deux personnages semblent ici projetés dans un temps immobile, étale : une forme éternisée du temps.

Le personnage de Madeleine est donc caractérisé par l'absence de limites physiques (son corps prend la dimension d'un espace) et temporelles (cet espace est

⁷⁰⁹ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, indication préliminaire, Paris : éditions de Minuit, 1983.

⁷¹⁰ *ibidem*, p. 36.

⁷¹¹ *ibidem*, p. 31.

⁷¹² *ibidem*, p. 37.

⁷¹³ *ibidem*, p. 52.

le lieu d'accueil du mythe). Cette absence de limite se retrouve lorsque la Jeune Femme lui dit : « Vous pensez tout le temps, tout le temps »⁷¹⁴, phrase que l'on peut entendre de deux façons : Madeleine ne cesse jamais de penser, mais aussi, elle est capable de « penser le temps » de façon absolue, c'est-à-dire, d'englober tout le temps en elle. Cela fait d'elle un personnage sans commune mesure avec l'humain : elle connaît tout, absorbe tout, elle *est* tout. Il n'y a pas de différence entre elle et les autres : « Si moi je mourrais, tout le monde mourrait, alors... ça n'existe pas... »⁷¹⁵, dit-elle. Cette démesure la rapproche du personnage de la mère dans *Eden cinéma*. Cela la place résolument hors du temps et la rend immortelle : « je ne mourrai pas »⁷¹⁶, affirme-t-elle. Là encore, par son caractère illimité, le personnage touche l'éternité.

Dans les exemples de Dona Prouhèze et Dona Musique dans *Le Soulier de Satin*, comme dans celui de la mère dans *Eden Cinéma* et de Madeleine dans *Savannah Bay*, l'absence de limite fait des personnages des figures de l'éternité : dépourvues de contours physiques (la mère se confond avec ses enfants et avec le monde, Madeleine est un espace, Prouhèze est la mer et les étoiles, Musique est la musique), elles sont également sans limite temporelle : la mère « ne finit jamais », Madeleine est le lieu d'accueil du mythe, Prouhèze se fond dans le cosmos après sa mort, Musique transmet une musique « qui ne cesse plus » et conduit vers l'Éternel. On peut ainsi dire que leur corps, terrain d'élaboration de cette éternité, devient le lieu même de la métamorphose du temps : en lui, le temps quitte la forme linéaire pour prendre une forme suspendue, éternelle.

c. les figures intemporelles (les figures de conte)

Un dernier aspect peut faire d'un personnage une figure de l'éternité : son lien avec le conte ou le rêve. En effet, ces univers sont dominés par la logique de l'imaginaire, de l'inconscient et se situent dans une sorte de hors-temps. La présence d'éléments relevant de ces univers chez les personnages les rattache à ce hors-temps.

⁷¹⁴ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 26.

⁷¹⁵ *ibidem*, p. 22.

⁷¹⁶ *ibidem*.

On rencontre ce type de figure chez tous nos auteurs : à côté d'une intemporalité revendiquée et exhibée chez Claudel et Duras, on trouve chez Schnitzler des traces d'intemporalité, que l'auteur semble vouloir toujours chercher à contenir et circonscrire.

Chez Claudel, l'intemporalité des personnages naît de leur lien avec un monde imaginaire. C'est le cas par exemple de Sygne, dans *l'Otage*. On a vu que certains aspects de ce personnage font d'elle une figure de la fixité et de l'immobilité. Mais elle a aussi une autre dimension : par elle, la pièce se rapproche de l'univers du conte. En effet, elle vit dans l'antique domaine de l'Arbre - Dormant ; ce nom peut évoquer, au-delà d'une métaphore du lien de Sygne avec ses ancêtres, le château de « la Belle au Bois Dormant » : il fait alors de la jeune femme une figure de conte et la nimbe d'une teinte atemporelle. Le dramaturge s'amuse à glisser le « conte » dans ses répliques : on peut l'entendre assez facilement dans les « comptes » qu'elle évoque au début de la pièce. Dans la scène 1 de l'acte I, alors que son cousin Georges vient d'entrer dans la salle où elle tient ses registres, ils échangent ces paroles : « Vous pouvez venir. Tous mes comptes sont là, nets et purs – Les comptes ! Ces comptes ! C'est toujours votre premier cri ! »⁷¹⁷. En écrivant cela, Claudel est sans doute conscient de l'homonymie des deux mots ; il sait qu'au théâtre la parole est orale et que le spectateur peut entendre « conte ». On retrouve cet univers dans le nom qu'elle porte : le cygne est un oiseau présent dans les contes où il est souvent lié à la métamorphose : une belle jeune fille a été transformée en cygne par une méchante fée et doit rencontrer le prince charmant pour retrouver sa forme première. Enfin la voix de Sygne est particulière : « Elle parle d'une voix claire et mélodieuse, avec quelques notes d'une sonorité étrange et presque pénible »⁷¹⁸. La musicalité rappelle le chant du cygne ; et que signifie l' « étrangeté » de la voix de Sygne, sinon qu'elle viendrait d'ailleurs ? Cette étrangeté est soulignée par le contraste avec la voix de Georges, qui « parle sans hâte, d'une voix toujours égale et un peu basse, et comme mesurée »⁷¹⁹.

⁷¹⁷ Paul Claudel, *L'Otage*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 220.

⁷¹⁸ *ibidem*.

⁷¹⁹ *Ibidem*..

Par tous ces éléments, Sygne semble venir d'un autre monde. On ne peut cerner véritablement son être physique. Par son lien avec le conte qui est un monde de métamorphoses, elle baigne dans une durée informe, intemporelle : celle de l'imaginaire.

Dans *Le Père humilié*, le personnage de Pensée, fille de Louis, petite-fille de Sygne, est aussi un personnage intemporel : « Où je suis, il n'y a point de temps »⁷²⁰, dit-elle à Orian. Par cette phrase, elle se présente comme une incarnation de l'intemporalité. Elle n'explique pas cette affirmation mais la lecture de la scène laisse supposer que cette absence de temps tient à sa cécité : le fait qu'elle soit aveugle la place en-dehors du temps des hommes, notamment du temps historique. Elle est extérieure à « ces grandes et admirables inventions qui rendent une chose si belle de vivre dans le temps où nous sommes (...) ces merveilles inouïes, le chemin de fer, les câbles sous marins » ; elle est extérieure au « progrès qui balaye les vieilles superstitions », aux « années devant nous qui assurent le triomphe de la raison et de la connaissance et du bien-être général »⁷²¹ : toutes ces marques du progrès et de l'évolution de l'homme, qui construisent une représentation linéaire du temps, Pensée n'y a accès que par l'explication que les autres lui en donnent. Cela la place ailleurs, dans un autre temps. Son nom même est un signe de cette intemporalité : « Pensée » la rapproche de l'abstraction.

De plus, le fait qu'elle soit aveugle favorise son lien avec l'imaginaire et le rêve : le début de la pièce met en scène une fête travestie, où Pensée porte le costume de la Nuit. Ce costume, tout en renvoyant à sa cécité, la rattache aussi à l'univers du rêve, qui est justement caractérisé par son absence d'ancrage temporel. Pensée, sans être à proprement parler une figure de conte, a quelque chose d'étrange, de différent des autres qui la fait accéder à un monde plus profond : « moi, tout me parle, tout me touche jusqu'au fond du cœur »⁷²², dit-elle à sa mère Sichel dans la première scène. Sa sensibilité est plus aiguë, notamment son ouïe qui est plus développée : elle entend la voix de celui qu'elle aime même quand il a cessé de parler : « Il a cessé de

⁷²⁰ Paul Claudel, *Le Père humilié*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 543.

⁷²¹ *ibidem*.

⁷²² *ibidem*, p. 493.

parler et je l'entends encore. Il parle et mon âme tressaille de l'entendre »⁷²³. Cette étrangeté de Pensée est soulignée par sa mère elle-même : « tu es une Juive comme moi. Et cependant il y a en toi quelque chose qui ne vient pas de nous autres et qui m'étonne – Cela qui vient de mon père ? – Oui, ou de plus loin »⁷²⁴. À l'origine de ce « quelque chose », il y a sans doute sa grand-mère, Sygne – et au-delà, le monde étrange dont elle vient. En rattachant Pensée à ce monde « lointain », Sichel fait d'elle une figure intemporelle, qui traverse le temps. Cette idée est reprise à la fin de la scène : « Tu te diriges partout dans ce jardin, non pas comme si tu voyais clair, c'est différent, / Mais parmi toutes ces choses nouvelles comme si tu t'étais entendue d'avance avec elles, une espèce de connivence »⁷²⁵. On a alors l'impression que Pensée connaît ces choses de toute éternité. Elle les connaît profondément, par l'écoute qu'elle a d'elles.

On retrouve ainsi chez Pensée certaines caractéristiques de Sygne : lien avec l'imaginaire, importance du monde sonore (voix de Sygne, ouïe de Pensée), contact avec un ailleurs, qui vient de « loin ». Tous ces éléments extraient ces personnages de la temporalité commune et en font des figures intemporelles. En elles, le temps se métamorphose : il disparaît.

Chez Duras, certains personnages se rattachent également à l'univers du conte. Ainsi, Madeleine dans *Savannah Bay* raconte un récit - l'histoire de la Pierre Blanche - qui est présenté comme un « conte »⁷²⁶. La façon dont la jeune femme lui réclame l'histoire pourrait aussi faire penser à une petite fille qui demande à sa grand-mère de lui raconter « des histoires » :

JEUNE FEMME – Redis-moi l'histoire.

MADELEINE – (*calme*) – Encore.

JEUNE FEMME – Oui.

MADELEINE – tous les jours tu veux cette histoire.⁷²⁷

De plus, cette histoire est dépourvue d'ancrage temporel : il n'est jamais précisé quand elle a eu lieu exactement. Elle n'a pas non plus de véritable ancrage spatial : elle aurait pu avoir lieu dans d'autres espaces que les marécages de la

⁷²³ Paul Claudel, *Le Père humilié*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 493.

⁷²⁴ *ibidem*, p. 495.

⁷²⁵ *ibidem*, p. 498.

⁷²⁶ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 37.

⁷²⁷ *ibidem*, p. 29.

Magra, elle peut se décliner partout. À la fin de la pièce, la Jeune femme fait à son tour un récit : celui d'un homme qu'elle a vu dans un café, qui pleurerait sa femme morte ; on comprend que l'histoire de cet homme est finalement la même que celle de la Pierre Blanche, vue cette fois du point de vue de l'amant : « elle s'est donné la mort ici, une nuit, ici à Savannah Bay »⁷²⁸, dit cet homme imaginaire. C'est comme si la Pierre Blanche était la pierre de touche de toutes les histoires du monde. D'ailleurs l'homme le dit : « C'était ici. C'était au Siam (...) C'est aussi en Italie du sud. C'est partout où vous êtes allée »⁷²⁹. Cette universalité rend ce récit intemporel. De plus, le café que la Jeune Femme prend pour décor de son récit n'est pas plus ancré dans le temps ni dans l'espace : « C'était donc une fois, c'était dans un café, c'était l'après-midi, le café donnait sur un square, au centre du square il y avait une pièce d'eau. C'était dans un pays qui aurait pu être le Sud-Ouest français. Ou le quartier d'une ville européenne. Ou encore ailleurs. Dans ces petits chefs-lieux de la Chine du Sud. Ou à Pékin. Calcutta. Versailles. Dix-neuf cent vingt. Ou à Vienne. Ou à Paris. Ou ailleurs encore »⁷³⁰. On a alors la sensation d'une histoire qui flotte et qui voyage, et le « c'était donc une fois » initial sonne comme le « il était une fois » des contes.

Par leur lien avec le conte et leur caractère universel, les histoires racontées dans *Savannah Bay* touchent alors à l'intemporalité. Elles baignent dans une durée suspendue, imaginaire, sans aucun ancrage dans l'écoulement linéaire du temps. De ce fait, les personnages qui les véhiculent participent de cet ailleurs temporel qui confine à l'éternité. Ils en deviennent le signe.

Chez Schnitzler, la référence au conte et à l'imaginaire est également exploitée et pourrait presque, à certains moments, arracher les personnages à la temporalité commune pour les entraîner dans une intemporalité. Mais chez cet auteur, la tentation de l'intemporalité est toujours freinée par un esprit rationnel, et l'émergence d'une forme inédite du temps se fera forcément dans un cadre qui renvoie aux représentations conventionnelles. Autrement dit, l'intemporalité ne règne jamais en maître, même si elle est présente.

⁷²⁸ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 88.

⁷²⁹ *ibidem*, p. 89.

⁷³⁰ *ibidem*, p. 73.

Cela est très lisible dans *Comédie des séductions* : l'acte I se déroule durant un bal masqué, ce qui introduit d'emblée le thème du travestissement, comme dans *Le Père humilié*. Cela favorise la disparition des contours des personnages, la dilution des identités, la perte des repères : conditions idéales à l'émergence d'un autre temps. Celui-ci ne va pas manquer de s'inviter, sous la forme du conte de fées. Une jeune femme, Aurélie, a donné rendez-vous à trois hommes ce soir-là : le prince Arduin, le poète Ambros, et le baron Falkenir, pour leur annoncer lequel d'entre eux elle choisit pour époux. En l'attendant, Arduin et Ambros parlent d'elle en des termes qui suggèrent que c'est une femme étrange : lors d'un bal précédent, son arrivée leur a fait l'effet d'une apparition :

ARDUIN. La princesse ne l'avait même pas invitée, vous imaginez ? Et soudainement, sans crier gare, telle une apparition d'un autre monde, la voilà... parmi nous autres mortels, allais-je dire.

AMBROS. C'est bien ce que nous sommes, Altesse, ou quelque chose d'approchant.

ARDUIN. Pas Aurélie ?

AMBROS. Manifestement, il existe des nuances.⁷³¹

Aurélie est donc d'emblée présentée comme différente, à part – une sorte de fée ou de créature surnaturelle. Elle est très vite associée au motif de l'eau : « Moi qui connais Aurélie depuis toute petite – nous avons joué ici, autour de cet étang – je n'avais jamais pensé, pas même en rêve, pouvoir la désirer pour femme »⁷³², dit Arduin. Son déficit de réalité se confirme : « pendant ces trois mois où nous n'avons pas vu Aurélie, elle s'est évanouie, jusqu'au souvenir de cette nuit, dans quelque chose d'irréel, d'in vraisemblable, qui n'aurait jamais existé. Ce n'est que maintenant, en parlant d'elle de nouveau... »⁷³³. Aurélie présente donc certains

⁷³¹ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 14.

« ARDUIN Wissen Sie, daß die Fürstin sie nicht einmal geladen hatte ? Plötzlich unerwartet, wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt stand sie da... unter uns Sterblichen hätt'ich bald gesagt.

AMBROS So etwas Ähnliches werden wir wohl sein, Hoheit.

ARDUIN Und Aurelie nicht ?

AMBROS Es gibt da offenbar Abstufungen. », Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 393.

⁷³² Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 15.

„ Aber auch ich, der ich Aurelie von frühester Jugend auf kenne - hier an diesem Teich, Ambros, haben wir als Kinder gespielt -, hatte bis zu jener Ballnacht nicht im Traum gedacht, daß ich Aurelie jemals zur Frau begehren könnte“, Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 394.

⁷³³ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 15.

« Und in diesen letzten drei Monaten, während deren wir Aurelie nicht sehen durften - entschwand sie mir geradezu. Sie und die Erinnerung jener Nacht entschwanden mir ins Unwirkliche,

points communs avec la Pensée de Claudel : c'est l'autre seul qui peut la faire exister. En dehors de cette altérité, elle est suspendue en dehors de la réalité. Lorsque Aurélie finit par arriver, la mise en scène de son entrée obéit à une logique de conte, comme l'un des personnages ne manque pas de le souligner :

AMBROS. Altesse, il ne s'agit pas d'une blague de carnaval, mais d'un conte de fées. Les contes ont leurs propres lois, tout comme la réalité. À savoir ponctualité, patience et foi.

ARDUIN. Mais voici minuit qui sonne...

AURÉLIE. (*en robe sombre, dans leur dos*) Et voici Aurélie. Je vous salue, mes amis.

AMBROS. Aurélie !

AURÉLIE. Les trois mois sont écoulés. Je vous ai promis ma décision pour ce soir, minuit, dans le parc de Perosa, au bord du lac. Donnez-moi votre main. Arduin, Ambros, restons amis. Je retiens la tienne, Falkenir. C'est toi que j'ai choisi.⁷³⁴

L'apparition d'Aurélie, que rien n'annonce, a quelque chose de surnaturel : elle semble surgir de nulle part. On retrouve ici tous les motifs évoqués par Arduin et Ambros. La situation – le choix d'un prétendant – , l'heure choisie –minuit –, le lieu – la bordure d'un lac – contribuent à accentuer cette atmosphère de conte. Dans les contes en effet, les lacs peuvent être le territoire de créatures surnaturelles comme les sirènes ou les fées. Ici, on pourrait avoir l'impression qu'Aurélie sort de l'eau.

Paradoxalement, tout en s'inscrivant dans ce temps « du conte », qui pourrait être celui de toutes les métamorphoses et de toutes les métaphores, ce personnage va affirmer son désir de n'être ni une métamorphose, ni une métaphore, mais d'être elle-même : c'est en effet ainsi qu'elle justifie son choix de prendre Falkenir pour époux : « qu'aurais-je été pour eux ? Pour le prince, un butin ou un

Unwahrscheinliche, niemals Gewesene. Und jetzt erst, seit wir wieder von ihr reden -, Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 394.

⁷³⁴ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, pp. 30 - 31.

« AMBROS Hoheit, es ist kein Faschingsspaß, sondern ein Märchen, und das Märchen hat seine Gesetze wie die Wirklichkeit. Sie heißen Pünktlichkeit, Geduld und Glaube.

ARDUIN Es ist Mitternacht.

AURELIE *im dunkeln Kleide steht hinter ihnen* Und hier ist Aurelie. Seid mir begrüßt, meine Freunde.

ARDUIN und AMBROS Aurelie !

AURELIE Die drei Monate sind um. Für diese Mitternachtsstunde versprach ich euch meine Entscheidung hier am Teich im Park von Perosa. Reiche mir jeder die Hand. Arduin, Amnbros, wir wollen Freunde bleiben. Die deine halte ich fest, Falkenir. Dich habe ich gewählt.“, Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 409.

trophée de plus, parmi tous ceux qu'il va conquérir ; pour le poète, parmi mille facéties et métamorphoses de l'existence, une métaphore de plus. Pour toi, Falkenir, je ne serai ni trophée ni métaphore, pour toi je serai Aurélie »⁷³⁵. Elle affirme ainsi son désir d'être ancrée dans le monde réel.

Mais dans l'acte III, on la retrouve profondément transformée : elle semble devenue cette créature fictive qu'elle redoutait d'être. Totalement détachée du réel, elle baigne dans un monde imaginaire. Mais cette métamorphose n'est pas du tout présentée comme positive : Schnitzler ne fait pas d'elle la messagère ou la manifestation concrète d'un ailleurs temporel qui pourrait trouver sa place dans la réalité fictive de la pièce ; au contraire, ce lien d'Aurélie avec l'imaginaire est présenté comme une fragilité psychique très grande – une folie : « Je dois vous avertir qu'Aurélie est dans un état psychique lui interdisant toute émotion forte », confie Ambros à Arduin, « Il serait irresponsable d'ébranler, ne serait-ce que par un mot, la paix péniblement reconquise de cette âme troublée »⁷³⁶. On comprend par la suite que cet état psychique est une dépersonnalisation subséquente à sa rencontre avec le peintre Guysar : dans le portrait qu'il a fait d'elle, il a capté sa plus intime vérité. Dès lors, elle a la sensation que tout son être est passé dans ce portrait et qu'elle n'est plus qu'une ombre : « le tableau ne mentait pas. Il était la vérité dont je n'avais rien su, ne savais toujours rien. Ce tableau est Aurélie, alors que moi, telle que tu me vois, je ne suis qu'une image. Je suis masque et mensonge. Ce que je dis, ce que je vois, ce que je fais, n'est qu'une pâle ombre de moi »⁷³⁷, confie-t-elle à Falkenir. L'irréalité que l'on présentait en elle dès le début de la pièce se confirme

⁷³⁵ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 32.

« was hätte ich, ich persönlich ihnen am Ende zu bedeuten gehabt ? - Dem Prinzen Arduin unter manchem, was er sich erkämpfen und erobern mag, eine Beute oder einen Triumph mehr - dem Dichter Ambros Doehl unter tausend Spielen und Wandlungen des Daseins - auch ein Gleichnis. Dir, Falkenir, das weiß ich, werde ich kein Triumph und kein Gleichnis sein, dir bin ich Aurelie.“, Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p.411.

⁷³⁶ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 119.

„ Ich möchte Sie jedenfalls darauf aufmerksam machen, Prinz, daß Aurelie sich in einem Seelenzustand befindet, in dem jede Erschütterung, insbesondere (...) schlimme Folgen nach sich ziehen könnten (...) Und es wäre unverantwortlich, auch nur mit einem Wort an den mühselig errungenen Frieden dieser verstören Seele zu rühren“, Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 499.

⁷³⁷ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 138.

« dieses Bild log nicht ; Wahrheit, von der ich nichts geahnt, noch immer nichts geahnt, war das Bild. Dies Bild ist Aurelie - ich selbst aber, wie du mich hier siehst, bin nur ein Bild. Maske und Lüge bin ich. Was ich spreche, was ich schaue, was ich tue, das ist der blasse Schatten meiner selbst.“, Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 519.

ici, mais elle est vécue comme une souffrance par Aurélie. Elle n'a plus confiance en elle, ne croit plus en sa propre constance amoureuse : grâce au tableau qui l'a peinte avec « des membres langoureux, une gorge tremblante et un regard languissant »⁷³⁸, et depuis l'expérience orgiaque que Guysar lui a fait vivre, elle se sait vulnérable, et connaît le caractère incontrôlable de ses propres pulsions érotiques. Ainsi arrachée à elle-même, elle ne trouvera d'autre issue que la noyade – rejoignant ainsi ces eaux dont elle semblait venir.

L'intemporalité d'Aurélie apparaît donc finalement comme une déviance psychique plus que comme une caractérisation qui tirerait l'ensemble de la pièce vers un ailleurs temporel. En effet, les autres personnages - notamment Ambros - fonctionnent ici comme des « contenant » pour Aurélie, ils ont un peu une fonction médicale : ils prennent en compte son état, mais sont là pour le penser, l'intellectualiser, et ils cherchent à la protéger. À travers ces personnages qui sont un peu comme des doubles de lui (Schnitzler était aussi médecin), le dramaturge cherche à « tenir la barre » de sa pièce jusqu'au bout : il ne se laisse pas emporter par l'état de son personnage.

Cependant, certains éléments nous amènent à nuancer ce constat. La fiction inventée par Aurélie n'est pas circonscrite à ce personnage : Schnitzler la laisse contaminer discrètement tout l'acte III, qui baigne continuellement dans une atmosphère de conte. Le décor est un hôtel de la côte danoise, ce qui peut rappeler les frères Grimm ; la fille du patron de l'hôtel, Gilda, a comme Aurélie la faculté d'apparaître brusquement : « *Gilda est apparue sur le monticule, elle regarde la mer* »⁷³⁹, précise la didascalie. Surtout, elle est décrite comme une créature des eaux :

MAX. Votre fille ressemble vraiment à une nymphe.

HANSEN. Il se pourrait bien qu'elle soit quelque chose d'approchant. Le bord de mer, sinon les profondeurs, est son royaume (...) Sa mère aussi était ce genre de créature... de créature de l'eau. Elle aussi disparaissait de temps à autre, pendant longtemps, des journées, des semaines... Un jour, elle n'est

⁷³⁸ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 138.

« meine hingegebenen Glieder, meine bebenden Brüste, meinen vergehenden Blick », Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 519.

⁷³⁹ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 106.

« GILDA ist auf der Anhöhe erschienen, blickt zum Meer hin. », Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 485.

plus revenue. Ça fait sept ans maintenant (...) Oh, si c'était ce que vous pensez, on aurait dû retrouver sa dépouille mortelle. Ceux qui sont d'origine terrestre, les flots les rejettent sur le rivage.⁷⁴⁰

La femme et la fille de Hansen sont ainsi directement rattachées à l'univers du conte, d'autant plus que Hansen semble suggérer que sa femme pourrait s'être métamorphosée en oiseau : il fait remarquer à Max les « étranges voix d'oiseau »⁷⁴¹ qu'on entend alentour. Gilda et sa mère fonctionnent alors comme des reflets d'Aurélie : toutes trois sont reliées par ce motif de l'eau, de l'apparition et de la disparition. Les deux « nymphes » donnent un arrière-plan onirique à la métamorphose d'Aurélie et la mettent en valeur. Mais cet onirisme reste là encore discret, contenu par la dramaturgie : à la fin de la pièce, lorsque Aurélie se noie, c'est Gilda qui tente de la sauver – redevenant alors un personnage bien concret et réel.

Il n'en reste pas moins que par ces personnages, Schnitzler introduit une autre temporalité dans son œuvre : celle de l'inconscient et du rêve. Concernant Aurélie, il semble clair que c'est un contact trop grand avec son propre inconscient qui l'a arrachée du monde des hommes. Depuis, elle rêve éveillée. L'univers du conte, qui permet à Schnitzler d'introduire les motifs de l'eau, de la métamorphose et de l'intemporalité, n'est finalement que l'antichambre de cet autre univers – caractérisé lui aussi par l'absence de temps : le rêve n'a ni début ni fin, il évacue la linéarité et la mort. Comme le dit Schnitzler dans un de ses *Aphorismes*, « pour celui qui rêve, la loi naturelle du devenir et de l'éphémère n'existe pas »⁷⁴². Ainsi, le personnage d'Aurélie, devenant le lieu d'investigation de cette intemporalité qu'est le rêve, devient-elle aussi une incarnation d'une forme éternisée du temps.

⁷⁴⁰ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 106.

« MAX Wahrhaftig, Ihr Fräulein Tochter sieht aus wie eine Nixe.

DIREKTOR So etwas Ähnliches mag sie wohl auch sein. Dort unten am Strand ist ihr Reich, wenn nicht gar in Tiefen selbst (...) Auch ihre Mutter war solch ein Geschöpf, solch ein Geschöpf - der Fluten. Und auch sie verschwand zuweilen auf sehr lange, auf Tage, auf Wochen - bis sie eines Tages gar nicht wiederkam. Das sind nun sieben Jahre her (...) Oh, wenn das der Fall wäre, was Sie glauben, Herr von Reisenberg - man hätte ihre sterbliche Hülle finden müssen. Die irdischen Ursprungs sind, die werden von den Wellen ans Ufer gespült“, Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, pp. 485-486.

⁷⁴¹ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 104.

« die seltsamen Vogelstimmen », Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 484.

⁷⁴² Arthur Schnitzler, *La Transparence impossible*, Marseille : Rivages, 1990, p. 24.

On trouve donc trois formes d'incarnation de l'éternité chez nos auteurs : les figures immobiles, les figures illimitées et les figures intemporelles. Si Claudel et Duras favorisent les deux premières, Schnitzler préfère les figures intemporelles qui peuvent davantage s'accommoder de la composante athée de son œuvre. Quelle que soit la figure adoptée, on constate qu'elle permet la manifestation d'une forme éternisée du temps : temps fixe, temps sans limite ou absence de temps, toutes ces figures confinent à l'éternité. Le corps des personnages, transformés en zones libres ou vidés de leur statut de sujet, devient le lieu de la métamorphose du temps linéaire en temps éternel.

3) les motifs qui accompagnent la représentation de l'éternité

La lecture des œuvres met également en lumière la présence de motifs récurrents dans cette opération de métamorphose : qu'il s'agisse d'une quête ou d'une incarnation de l'éternité, on distingue des dynamiques et des thèmes similaires, et ce, quel que soit l'auteur. Le repérage de ces motifs permet de mieux cerner cette forme énigmatique du temps qu'est l'éternité. Il permet aussi de mieux comprendre la composition des œuvres. On pourra distinguer trois motifs : la verticalité, l'eau, et la musique.

a. la verticalité

La présence d'une forme éternisée du temps semble drainer toujours les mêmes motifs : l'élévation, et la descente. Par ces deux mouvements opposés qui dessinent une ligne verticale, l'éternité apparaît comme un temps totalement arraché à l'écoulement linéaire.

a. 1. l'élévation

Lorsque les personnages accèdent à l'éternité, on assiste à une suspension du temps en ce sens que l'écoulement linéaire s'arrête, s'interrompt, cesse d'être opérant. Mais dans ce mouvement d'arrachement au temps terrestre, un autre sens du mot « suspension » intervient : celui d'élévation, de montée vers le haut. Ce motif est présent chez Claudel, notamment dans *L'Annonce faite à Marie* et dans *Le Soulier de Satin*, mais on le trouve aussi dans *Liebelei*, de Schnitzler, et très discrètement chez Duras.

Dans *L'Annonce faite à Marie*, Jacques se définit comme un homme de la terre : « Aux célestes le ciel, et la terre aux terrestres. / Car le blé ne pousse pas tout seul et il faut un bon laboureur à celui d'ici »⁷⁴³. Violaine, au contraire, est un personnage associé au ciel et à l'élévation, comme l'attestent les propos de Jacques :

⁷⁴³ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 171.

« Ah, ne tourne pas vers moi ce visage qui n'est plus de ce monde ! ce n'est plus ma chère Violaine. / Assez d'anges servent la messe au ciel ! »⁷⁴⁴. Ce jeu de contrepoint entre les deux personnages va mettre en valeur la différence de leur rapport au temps : Jacques est, par essence, l'homme de la limite : « Il ne faut pas me demander de comprendre ce qui est par-dessus moi »⁷⁴⁵, alors que Violaine est au contraire celle qui touche cet « au-dessus » en aspirant au présent absolu. Là encore, l'éternité et l'élévation sont liées. Enfin dans *Le Soulier de Satin*, le motif de la hauteur apparaît dans la scène avec l'Ange : en mourant, Prouhèze deviendra une « étoile dans le ciel »⁷⁴⁶. Chez Schnitzler, ce motif est plus rare, mais on le trouve néanmoins dans *Liebelei* : le jour où Fritz touche le « parfum d'éternité », il est chez Christine, dans un appartement au dernier étage qui surplombe la ville : « J'aimerais habiter dans les hauteurs, surplomber les toits, c'est si beau »⁷⁴⁷, dit-il. Enfin chez Duras, ce motif se manifeste mais très discrètement : dans *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, les personnages parlent régulièrement d'Alfonso, un homme qui coupe du bois, « un homme un peu simple ». Cet homme « vivait dans la forêt, en haut, vous savez... »⁷⁴⁸, dit Pierre : par ce détail anodin, l'auteur place son personnage dans un autre monde, situé à part, « en haut ». Or, Alfonso et Claire vont de pair : « ils ne se ressemblaient pas un peu ? »⁷⁴⁹ demande l'interrogateur à Pierre Lannes. Par cette étroite association, l'auteur place implicitement Claire dans le même monde qu'Alfonso : à part, « en haut ». Mais par ailleurs, Claire est aussi associée à la terre, à l'enfouissement, à l'enterrement.

a. 2. la descente

L'éternité peut aussi être associée à la descente, qui est présente à travers différents motifs. Chez Schnitzler, elle se manifeste à travers celui de la noyade, qui dessine un mouvement de chute, donc un mouvement descendant. C'est par la

⁷⁴⁴ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 173.

⁷⁴⁵ *ibidem*, p. 171.

⁷⁴⁶ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 820.

⁷⁴⁷ Arthur Schnitzler, *Liebelei*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1989, p. 44.

„Ich möchte gern so hoch wohnen, über alle Dächer sehn, ich finde das sehr schön“, Arthur Schnitzler, *Liebelei*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 41.

⁷⁴⁸ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris : Gallimard, 1991, p. 28.

⁷⁴⁹ *ibidem*.

noyade que les personnages tentent d'accéder à une forme d'éternité : Johanna (*Le Chemin solitaire*) se noie dans l'étang pour y imprimer son image ; Agathe et François (*Le Jeune Médard*) se jettent dans le fleuve pour être unis à jamais, comme Aurélie et Falkenir (*Comédie des séductions*) se jettent dans la mer pour fuir la fragilité de l'amour. On peut interpréter ce geste, qui dessine un mouvement descendant, comme un arrachement à la linéarité : en « touchant le fond », les personnages espèrent toucher une forme éternisée du temps.

Chez Duras, le personnage de Claire Lannes, étroitement lié à l'éternité, est également associé à la descente, à travers certains lieux : la cave par exemple, où elle a découpé le corps de sa cousine ; le puits, dans lequel elle jette le transistor. Elle est aussi en lien avec la terre : celle dans laquelle elle enfouit sa montre, geste symbolique de son rapport particulier au temps. Enterrer sa montre, c'est en effet évacuer la temporalité linéaire et mesurable en heures, le temps qui s'écoule. Lorsqu'elle évoque, à la demande de l'interrogateur, les pensées qu'elle avait sur le banc du jardin où elle passait toutes ses journées, on retrouve ce motif de la descente, conjugué avec celui de la montée :

la nourriture, la politique, l'eau, sur l'eau, les lacs froids, les fonds des lacs, les lacs du fond des lacs, sur l'eau qui boit, qui prend, qui se ferme, sur cette chose-là, l'eau, sur les bêtes qui se traînent sans répit, sans mains, sur ce qui va et vient, beaucoup aussi, sur la pensée de Cahors quand j'y pense, et quand je n'y pense pas, sur la télévision qui se mélange avec le reste, une histoire montée sur une autre montée sur une autre montée sur une autre, sur le grouillement, beaucoup, grouillement sur grouillement, résultat : grouillement etc.⁷⁵⁰

Dans ces paroles incohérentes en apparence, « les fonds des lacs » amènent une image de chute ou de noyade, renforcée par « l'eau qui boit, qui prend, qui se ferme », tandis que dans la superposition des histoires les unes sur les autres, on distingue un mouvement de montée. Là encore, c'est une ligne verticale qui se dessine : comme ses gestes, l'imaginaire de Claire la place en dehors de la linéarité. Même l'empilement des images qu'elle livre à l'interrogateur témoigne de sa difficulté à organiser sa pensée, à la « dérouler ». C'est sans doute par cet aspect qu'elle est si différente de Pierre Lannes : lui, au contraire, se situe dans des représentations plates, linéaires. Son rapport au temps est marqué par cette linéarité :

⁷⁵⁰ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris : Gallimard, 1991, p. 89.

« On ne peut pas revenir en arrière »⁷⁵¹, dit-il par exemple. Cette phrase implique une acceptation totale de l'irréversibilité de l'écoulement du temps. Or, c'est précisément cette irréversibilité que fuit Claire Lannes, à travers une représentation verticale qui permet à tout (passé, présent, avenir) de coexister dans le même temps.

Accéder à l'éternité, c'est donc accéder à un « au-dessus » ou à un « au-dessous », mais en tous cas, quitter la linéarité. Cela renforce l'impression que cette forme éternisée du temps en est une métamorphose : il ne s'écoule plus, ne se répète plus, mais prend la forme d'une ligne verticale. Cette ligne n'est pas figée, elle est animée d'un mouvement : les motifs de l'élévation et de la descente construisent une représentation de l'éternité qui échappe à l'immobilité, au statisme que l'on pourrait facilement lui associer. L'éternité est une forme dynamique du temps.

b. l'eau

Ce motif est très fréquent dans les œuvres où les personnages sont en quête d'éternité ou qu'ils en sont l'incarnation. On peut avoir l'impression que l'eau est une voie d'accès pour toucher l'éternité, ou qu'elle est une forme de l'éternité elle-même. C'est sa vertu unificatrice qui semble faire d'elle « l'antichambre » de ce temps.

Chez Schnitzler, il est remarquable que les personnages qui cherchent à échapper au caractère périssable de leur amour choisissent de se noyer : c'est le cas dans *Le Jeune Médard*, dans *Le Chemin solitaire* ou dans *Comédie des séductions*. Pourquoi l'eau est-elle préférée à d'autres types de mort ? Sans doute parce qu'elle est reliée à un imaginaire de l'unité : l'eau est l'élément qui rassemble, qui soude ce qui est éparé ou morcelé. Dans *Comédie des séductions*, la mort d'Aurélie et Falkenir est racontée de façon à mettre en valeur cette unité : « Ils semblent presque s'embrasser », dit Gilda ; puis, « ils sombrent, ensemble, en même temps »⁷⁵². Dans

⁷⁵¹ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris : Gallimard, 1991, p. 46.

⁷⁵² Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, p. 149.

« Es sah beinahe aus, als küßten sie sich (...) versanken sie beide zugleich », Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 531.

Le Jeune Médard, cette aspiration à l'unité est clairement exprimée : « la mort ne fera que nous unir de nouveau »⁷⁵³, dit François à Agathe. C'est comme si l'unité accomplie dans les corps pouvait se perpétuer dans le temps : de même qu'ils ne feront qu'un, de même, ils accéderont à un temps qui sera *un*. La mort par l'eau permet d'unir les couples à jamais.

Chez Claudel, l'eau est une forme de l'éternité, notamment dans *Le Soulier de Satin*. C'est le cas par exemple dans la scène VIII de la troisième journée, qui confronte Prouhèze à son Ange Gardien. L'eau est présente dès le début, grâce à la perle que Prouhèze a dans la main : « Mais ai-je dit que je tenais cette goutte d'eau ? C'est moi qui tiens en elle »⁷⁵⁴. L'eau est ainsi placée d'emblée sous le signe de la disproportion et de l'absence de limite. Puis, lorsque l'Ange lui propose l'éternité et qu'elle a une parole malheureuse, qu'il juge trop orgueilleuse, il la punit en lui faisant goûter rien qu'un instant aux eaux éternelles : « Salut, ma sœur bien-aimée ! Bienvenue, Prouhèze, dans la flamme ! / Les connais-tu à présent, ces eaux où je voulais te conduire ? »⁷⁵⁵. Cela dure très peu de temps – juste assez pour que Prouhèze, y ayant goûté, se sente cruellement privée quand elle en sort – mais celle-ci reconnaît instantanément ces eaux comme celles de son baptême : « Ah ! je n'en ai pas assez ! encore ! Rends-la-moi donc enfin, cette eau où je fus baptisée ! »⁷⁵⁶. L'eau apparaît bien ici comme une représentation de l'éternité.

Dans ce jeu de correspondance entre l'eau et l'éternité, la mer se présente comme la métaphore idéale : par ses dimensions et sa composition, elle *devient* sous la plume de Claudel, l'éternité elle-même. Dans cette scène VIII de la troisième journée, l'Ange Gardien se compare à un pêcheur qui maintiendrait Prouhèze captive au bout de sa ligne : « Ce coup sourd, cet arrêt net, cette touchée urgente (...) C'était mon hameçon au fond de tes entrailles et moi je réglais le fil comme un pêcheur

⁷⁵³ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Prologue, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, pp. 28-29.
« der Tod [wird nur uns] neu vereinigen », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 77.

⁷⁵⁴ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 812.

⁷⁵⁵ *ibidem*, p. 821.

⁷⁵⁶ *ibidem*.

longanime »⁷⁵⁷. En se rattachant ainsi à un imaginaire marin, l'Ange Gardien – représentant de l'Éternel - associe implicitement la mer et l'éternité.

Cette relation est en fait présente dès le début de la pièce : dans la première scène de la Première Journée, le Père Jésuite dérive sur l'Océan, attaché à une croix :

Je prends, je me sers de toute cette œuvre indivisible que Dieu a faite toute à la fois et à laquelle je suis étroitement amalgamé à l'intérieur de Sa sainte volonté, ayant renoncé la mienne,
De ce passé dont avec l'avenir est faite une seule étoffe indéchirable,
De cette mer qui a été mise à ma disposition,
Du souffle que je ressens tour à tour avec sa cessation sur ma face, de ces deux mondes amis, et là-haut dans le ciel de ces grandes constellations incontestables,
Pour bénir cette terre que mon cœur devinait là-bas dans la nuit, tant désirée !⁷⁵⁸

Dans cette réplique, tout est placé sous le signe de l'unité et de l'éternité : l'œuvre de Dieu est indivisible, le temps est un, le souffle est continu, les constellations sont « incontestables » - c'est-à-dire inaltérables et fixes. La mer, placée au milieu de ces évocations, se trouve alors « embarquée » dans cette représentation, elle y participe comme signe de l'indivision de la création divine et de l'indivision du temps.

Elle jouera ce rôle dans tout le reste de la pièce. Dans la première scène de la troisième journée, par exemple, qui met en scène Dona Musique et les Saints, on retrouve cette association de la mer avec la notion d'unité : « Quand on ne peut faire un pas sans trouver de toutes parts des barrières et des coupures, quand on ne peut plus se servir de la parole que pour se disputer, alors pourquoi ne pas s'apercevoir qu'à travers le chaos il y a une mer indivisible à notre disposition ? »⁷⁵⁹. La mer est brandie ici comme ce qui sert de toile de fond commune à l'ensemble de l'univers, elle en est « l'étoffe indéchirable » dont parlait le Père Jésuite. Dans la scène X de la Quatrième Journée, Dona Sept Epées – fille de Dona Prouhèze et de Don Rodrigue – part rejoindre le bateau de Jean d'Autriche à la nage, suivie de la Bouchère. La mer apparaît là encore comme le lieu du lien avec l'Éternel, avec la totalité de la création, et le lieu de l'unité :

⁷⁵⁷ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 814.

⁷⁵⁸ *ibidem*, p. 667.

⁷⁵⁹ *ibidem*, p. 786.

C'est délicieux de tremper dans cette espèce de lumière liquide qui fait de nous des êtres divins et suspendus, (*Pensé* :) des corps glorieux. (...) Tout le corps ne fait plus qu'un seul sens, une planète attentive aux autres planètes suspendues. (...) L'eau porte tout. C'est délicieux, l'oreille au ras de l'eau, de percevoir toutes ces musiques confuses, (*Pensé* :) les danseurs autour de la guitare, / La vie, les chants, les paroles d'amour, l'innombrable craquement de toutes ces paroles imperceptibles ! / Et tout cela n'est plus dehors, on est dedans, il y a quelque chose qui vous réunit bienheureusement à tout, une goutte d'eau associée à la mer ! La communion des Saints !⁷⁶⁰

Cette réplique fait écho aux scènes précédentes : comme dans les propos du Père Jésuite, la mer relie les personnages à Dieu puisqu'elle fait d'eux des êtres « divins ». En se comparant à une « planète attentive aux autres planètes suspendues », Dona Sept Epées rejoint l'idée d'amalgame de l'individu avec la création : en mer, le corps s'étend bien au-delà de ses propres limites. On retrouve aussi la notion d'unité : « le corps ne fait plus qu'un seul sens » ; « il y a quelque chose qui vous réunit bienheureusement à tout » ; « la communion des Saints ». Enfin, les paroles de la jeune fille rappellent celles de sa mère : Prouhèze dans la scène VIII se voyait contenue par une goutte d'eau ; ici, Dona Sept-Epées est « une goutte d'eau associée à la mer ». La mer devient alors le lieu de toutes les fusions : tous les sens se fondent en un, le corps se fond dans la mer et se confond avec le cosmos.

Enfin, dans la scène XI de la quatrième journée qui met en scène Rodrigue voguant sur l'océan, le lien de la mer avec l'éternité se précise : en naissant au monde, à la mer et aux étoiles, Rodrigue accède à l'immortalité : « je les regarde et je ne puis m'en rassasier ! Oui, je sens que nous ne pouvons leur échapper et qu'il est impossible de mourir ! »⁷⁶¹. La dernière scène rejoint alors la première, où le Père Jésuite dérivant sur l'Océan se sentait amalgamé à Dieu et au cosmos. Ici, c'est Rodrigue – frère du précédent – qui, accédant à cette connaissance intime de l'univers, devient libre : « Vous comprenez ce que je disais quand tout à l'heure j'ai ressenti obscurément que j'étais libre ? »⁷⁶², dit-il au Frère Léon qui fait route avec lui. On peut entendre que Rodrigue est désormais libéré de son angoisse de mort. La

⁷⁶⁰ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 938.

⁷⁶¹ *ibidem*, p. 945.

⁷⁶² *ibidem*.

mer éternelle avec laquelle il fait corps est le lieu privilégié de l'éclosion de cette liberté.

Chez Duras, ce motif de l'eau est présent en abondance, toujours associé à l'éternité. Dans *Le Théâtre de l'Amante anglaise* par exemple, l'imaginaire de Claire Lannes en est imprégné. De plus, on apprend lors du dialogue entre l'interrogateur et Pierre Lannes qu'après son histoire avec l'agent de Cahors, elle a voulu se noyer. Eu égard à la disposition psychique de Claire – qui est dans un déni de la séparation – cette présence de l'eau prend tout son sens : à travers l'eau qui la noie (physiquement ou mentalement), elle cherche l'unité du présent et du passé. Elle cherche à ne pas être « séparée du bonheur de Cahors »⁷⁶³. C'est dans cette unité qu'elle peut trouver ce « bonheur fait pour durer toujours »⁷⁶⁴, c'est-à-dire, l'éternité.

Ce lien entre l'eau et l'éternité se confirme à la lecture de *Savannah Bay*. L'eau est présente dès le titre : « bay » est le mot anglais pour désigner la baie. De plus, dans l'histoire de la Pierre Blanche qui est décrite comme celle d'un amour « de tous les instants, sans passé, sans avenir, fixe, immuable »⁷⁶⁵, l'eau est également très présente ; on peut même dire qu'elle baigne toute cette histoire, du début à la fin. En effet, cet amour entre une très jeune fille et un homme plus âgé se noue sur la plage. La jeune fille adore nager très loin, et un épisode marquant de l'histoire est la disparition de son corps dans la mer :

Ils s'étaient connus là. Il l'avait vue allongée, souriante, régulièrement recouverte par les eaux de la houle... et puis il l'avait vue se jeter dans la mer et s'éloigner... (*temps*). Elle a troué la mer de son corps et elle a disparu dans le trou d'eau. La mer s'est refermée. À perte de vue on n'a plus rien vu que la surface nue de la mer, elle était devenue introuvable, inventée. Alors tout à coup il s'est dressé sur la pierre blanche. Il a appelé. Un cri. Pas le nom. Un cri (*temps*) Et à ce cri, elle est revenue.⁷⁶⁶

Ce récit préfigure la suite de l'histoire : après la naissance de l'enfant issu de cet amour, la jeune fille court se noyer dans les étangs. L'eau est donc partout, elle est comme le refrain de cette histoire d'amour éternel. Dans l'imaginaire du

⁷⁶³ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris : Gallimard, 1991, p. 87.

⁷⁶⁴ *ibidem*.

⁷⁶⁵ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 58.

⁷⁶⁶ *ibidem*, p. 33.

lecteur, cela soude étroitement l'eau et l'éternité, comme si elles allaient de pair. De plus, le personnage de la jeune fille finit par devenir elle-même de l'eau : il est dit de son rire qu'il « inonde » l'espace : « certains disent que la mort se présentait déjà dans ce rire léger, facile, qui inondait l'espace, l'envahissait comme de l'air »⁷⁶⁷, dit la jeune femme. Par cette phrase, l'eau qui imprègne le rire de la jeune fille devient le signe de la mort – en d'autres termes, l'eau vient d'ailleurs, d'un autre temps : du temps éternel auquel la jeune fille a été momentanément arrachée et qu'elle ne va pas tarder à rejoindre.

La présence de l'eau se manifeste dans la composition même de la pièce : en effet, de même que la jeune fille est « régulièrement recouverte par les eaux de la houle »⁷⁶⁸, de même le texte tout entier semble baigner dans l'eau, dans la mesure où tout ce qui pourrait s'apparenter à une rupture de l'écriture est estompé. Au lieu d'une composition en actes, la dramaturge préfère une composition en « périodes », et le passage d'une période à l'autre se fait toujours de manière progressive, comme par un fondu enchaîné. Le passage de la première à la seconde période, par exemple, est amené par le chant : « *Silence. Peut-être le chant au loin, peut-être seulement l'air du chant. Fin du chant. Silence. Avec ce silence la deuxième période de la pièce commence* »⁷⁶⁹ : même cette ponctuation-là est peu affirmée, puisque les didascalies n'imposent rien. De plus le chant est un élément non pas séparant mais unifiant, à la fois par son extrême discrétion et par le fait qu'on l'a déjà entendu au début de la pièce. On voit bien ici le désir d'unité, de globalité qui sous-tend la dramaturgie. Dans le passage de la deuxième à la troisième période, on perçoit aussi une progression : « *Elles cachent leurs visages dans leurs mains, pleurent sans un mot. Et puis elles s'enlacent, défaites, restent ainsi enlacées. Et puis se séparent. Et puis regardent. Se retrouvent. Silence. La troisième période de la pièce est atteinte* »⁷⁷⁰. La fluidité du passage est encore accentuée par la présence des larmes – élément unifiant par excellence. Le désir d'unité est ici plus explicitement rattaché à un refus (ou une impossibilité) de la séparation. Le passage d'une période à l'autre

⁷⁶⁷ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 40.

⁷⁶⁸ *ibidem*, p. 33.

⁷⁶⁹ *ibidem*, p. 27.

⁷⁷⁰ *ibidem*, p. 55.

se fait donc d'une façon *fluide* qui semble complètement cohérente avec le propos de la pièce : de même que les personnages baignent dans une durée éternisée, de même, la pièce est conçue comme une unité que rien n'interrompt. On pourrait dire que la pièce est la longue « étoffe indéchirable » dont parle le Père Jésuite dans *Le Soulier de Satin* : « ce passé dont avec l'avenir est faite une seule étoffe indéchirable »⁷⁷¹ se lit dans la dramaturgie même de *Savannah Bay*.

Quand l'étoffe semble se déchirer – comme par exemple dans le passage de la troisième à la quatrième période -, l'affirmation de l'éternité du temps passe par d'autres voies. En effet, l'arrivée de la quatrième période est plus tranchante que les précédentes : « *La quatrième période de la pièce se prépare. La Jeune Femme chante ' Les Mots d'Amour' violemment face au public* »⁷⁷² : on retrouve là encore le chant du début, mais sa violence amène une rupture. Pourtant, celle-ci sera contrebalancée par la fin de la didascalie : « *Et puis, la Jeune Femme parle et on doit comprendre tout de suite (...) qu'elle parle pour Madeleine. À la place de Madeleine. Pour l'entraîner loin de la mort* »⁷⁷³ : ici le désir d'immortaliser Madeleine est clairement exprimé. Ce que la composition perd en continuité, le propos le regagne.

Chez nos trois auteurs, l'eau peut donc être la voie d'accès à l'éternité. Elle est le lieu de la fusion des corps entre eux, et aussi de la fusion des personnages avec le cosmos - ce qui est une façon de leur inventer une vie éternelle. Cette éternité est reliée à la notion d'unité : l'eau est ce qui dilue les seuils, les séparations, y compris entre passé, présent et avenir. En elle, le temps devient *un* – donc éternel. La mer est la métaphore privilégiée de cette étroite relation entre l'eau et l'éternité.

Par ailleurs, on a vu que la mer pouvait être associée au souffle dans les paroles du Père Jésuite ; dans celles de Dona Sept Epées, elle est associée à la musique ; enfin, une des principales incarnations de l'éternité dans *Le Soulier de Satin* est précisément Dona Musique. Quelle place prend donc la musique dans la représentation de l'éternité ?

⁷⁷¹ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 667.

⁷⁷² Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 71.

⁷⁷³ *ibidem*, p. 72.

c. la musique

Il est en effet très fréquent que les personnages qui accèdent à l'éternité ou qui en sont l'incarnation soient mis en relation avec la musique. Celle-ci est présente sous toutes ses formes : vocale, instrumentale, rythmique. Quelle que soit sa forme, la musique semble être à la fois un moyen d'accès et un signe de l'éternité. Elle lui confère une vitalité et un mouvement.

c. 1. Claudel : entendre l'éternité

Claudel prétend n'être « nullement musicien »⁷⁷⁴. Cependant, l'ouïe et la musique ont dans son oeuvre une importance considérable. L'ouïe fonctionne en effet comme le signe du contact des personnages avec le divin et l'éternel : « Je n'ai qu'à faire silence pour que Dieu parle, et pour entendre mieux vaut peut-être que j'écoute », écrit-il dans *l'Ode jubilatoire pour le six-centième anniversaire de la mort de Dante*⁷⁷⁵. L'acteur doit avoir de l'oreille : « Pas un pas, pas un geste de l'acteur, ne doit se faire en dehors d'une certaine oreille intérieurement prêtée à la mesure »⁷⁷⁶.

Dans son oeuvre théâtrale, ceux qui ne voient plus sont précisément ceux qui accèdent à Dieu : leur ouïe sur-développée leur permet d'entendre le bruit de cet autre temps qu'est l'éternité, comme on l'a vu à propos du personnage de Pensée dans *Le Père humilié*. Dans *Le Repos du Septième Jour*, l'Empereur remonte des Enfers lépreux et aveugle, mais en revanche, il a accès à « l'entendement » : « tous mes sens ne sont plus qu'un, et, confondu avec l'entendement, / Ceci est l'organe multiple de la contemplation dans l'extase (...) Et voici qu'arrêté dans mon extase je n'entends plus que le bruit premier. Le bouillon de la source, le jaillissement des eaux éternelles »⁷⁷⁷. L'éternité – ici représentée par sa métaphore habituelle : l'eau -

⁷⁷⁴ Paul Claudel, « le drame et la musique », in *Positions et Propositions*, in *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, 1965, p. 144.

⁷⁷⁵ Paul Claudel, *Ode jubilatoire pour le six-centième anniversaire de la mort de Dante*, *Feuilles de Saints*, in *Œuvres en Prose*, Paris : Gallimard, 1965, p. 676.

⁷⁷⁶ Paul Claudel, « Sur la musique », in *Positions et Propositions*, in *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, 1965, p. 156.

⁷⁷⁷ Paul Claudel, *Le Repos du septième jour*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 847.

semble être quelque chose qui s'écoute, qui s'entend. D'où l'épreuve de la cécité qui est une sorte de condition à l'accès à ce sens supérieur qu'est l'ouïe.

Dans *L'Annonce faite à Marie*, on retrouve les mêmes motifs : moins Violaine voit et mieux elle entend, et plus elle se rapproche de Dieu :

MARA – Aveugle ! / Comment donc marches-tu si droit ?

VIOLAINE – J'entends.

MARA – Qu'entends-tu ?

VIOLAINE – Les choses exister avec moi.

MARA, *profondément* – Et moi, Violaine, m'entends-tu ?

VIOLAINE – Dieu m'a donné l'intelligence. / Qui est avec nous tous en même temps.⁷⁷⁸

Par la cécité, elle accède à l'entendement. Elle entend « les choses exister » avec elle, c'est-à-dire qu'elle perçoit l'étroitesse du lien qui l'unit au monde. Ce que Violaine a compris, fondamentalement, c'est le présent absolu de Dieu : « Dieu (...) Qui est avec nous tous en même temps ».

L'éveil de l'entendement permet donc d'accéder à Dieu, et plus exactement, à la musique de Dieu. Souvent en effet, ses manifestations s'accompagnent de musique : dans la scène de la résurrection d'Aubaine, la musique fonctionne comme un signe de l'arrivée du miracle. Au début de la lecture que Mara fait de l'Office de Noël, « *dans la forêt les chants surnaturels se font entendre* »⁷⁷⁹. Au fur et à mesure de sa lecture, les chants alterneront avec le son des trompettes. À la fin de la lecture, Violaine sort de la cella, portant le corps d'Aubaine ressuscitée. À propos de cette scène, Claudel s'exprimera en ces termes dans une lettre à Darius Milhaud datée du 22 novembre 1929 : « Vous vous rappelez que les lectures de Mara sont interrompues à trois reprises. Au lieu d'une musique précise, je voudrais avoir le même effet qu'on obtient par exemple quand on ouvre la fenêtre d'un bureau et qu'on entend le bruit d'une grande ville : seulement cette fois la fenêtre serait ouverte sur le Paradis »⁷⁸⁰. Indication qui confirme bien le lien entre la musique et l'éternité.

Dieu lui-même est musicien, comme le suggère un passage de *L'Histoire de Tobie et de Sara* : Tobie le Vieux a perdu la vue, mais c'est ce qui lui permet de

⁷⁷⁸ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 190.

⁷⁷⁹ *ibidem*, p. 198.

⁷⁸⁰ Paul Claudel, *Mes Idées sur le théâtre*, Paris : Gallimard, 1966, p. 131.

mieux entendre Dieu jouer de la flûte : « Lorsque Dieu joue de la flûte, quelle chair serait capable de lui résister ? Non pas ce pauvre vieillard à qui Vous avez pris soin d’ôter la vue afin qu’il entende mieux »⁷⁸¹. À la fin de la pièce, Tobie recouvre la vue mais c’est sa femme, Anna, qui devient aveugle à son tour – condition nécessaire pour que ses oreilles s’ouvrent : « Je vous entends ! Il n’y a pas besoin d’yeux pour ça ! l’ange m’a dit qu’à jamais je ne cesserai plus de vous voir ! avec autre chose que mes yeux ! avec mon cœur, avec mes oreilles ! »⁷⁸². Ici encore, l’ouïe est ce qui permet l’accès à l’éternité : par ses oreilles, « à jamais » elle ne « cessera plus » de voir les siens ; comme l’Empereur et comme Violaine, c’est ce sens qui lui permet de toucher, de comprendre Dieu : « Et que répondras-tu, Mère de Tobie, à ce fils de Tobie en moi quand il t’interrogera ? » demande Sara – « DIEU EST AMOUR ! »⁷⁸³, répond Anna.

Dans *Le Soulier de Satin*, musique et divin sont associés plus clairement encore. Le Vice-Roi amoureux de Dona Musique, dont le nom dit assez ce qu’elle représente, accède du même coup à Dieu : « La divine musique est en moi »⁷⁸⁴, dit-il. Ce lien se confirme dans la suite : grâce à Dona Musique, le Vice-Roi accède à « l’autre qui revient toujours »⁷⁸⁵, c’est-à-dire l’Eternel. Dans la première scène de la troisième journée, qui met en scène Dona Musique et les Saints, la jeune femme décrit la musique comme un mouvement continu, un principe indépendant de la volonté humaine : « Ce n’est pas nous qui faisons la musique, elle est là, rien n’y échappe, il n’y a qu’à s’adapter, il n’y a qu’à nous y enfoncer jusque par-dessus les oreilles. / Plutôt que de nous opposer aux choses il n’y a qu’à nous embarquer adroitement sur leur mouvement bienheureux ! »⁷⁸⁶. Ici, la musique apparaît comme antérieure à l’homme, quelque chose d’inaltérable qui « est là » de toutes façons, comme la mer. On retrouve d’ailleurs dans les paroles de Musique (« rien n’y échappe ») la même expression que celle de Rodrigue à propos de la mer et des

⁷⁸¹ Paul Claudel, *L’Histoire de Tobie et de Sara*, in *Théâtre II*, Gallimard, Paris, 1965, p. 1280.

⁷⁸² *ibidem*, p. 1318.

⁷⁸³ *ibidem*.

⁷⁸⁴ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 765.

⁷⁸⁵ *ibidem*.

⁷⁸⁶ *ibidem*, p. 787.

étoiles : « il est impossible de leur échapper »⁷⁸⁷, dit-il. L'idée de « s'embarquer » sur le mouvement de la musique souligne la parenté entre elle et la mer : l'une comme l'autre sont des métaphores de l'éternité.

Il y a cependant un paradoxe dans ces métaphores. Paradoxe que met bien en relief les paroles de Dona Musique : la musique, c'est d'abord du mouvement. Aussi cette métaphore s'éloigne-t-elle complètement de la représentation de l'éternité que dessinent des figures comme Sygne ou Tête d'Or par exemple : autant ces personnages nous donnent de l'éternité une vision statique et immobile, autant la métaphore de la musique nous en donne une vision vivante et mobile. Or, le mouvement suppose aussi l'écoulement du temps. L'éternité est donc finalement rattachée à... ce à quoi elle veut précisément échapper !

Certains propos de Claudel confirment le lien entre musique et écoulement du temps. Un extrait d'une conférence faite à Yale devant des étudiants en février 1930 peut être éclairante sur ce point. Dans ce texte destiné à servir de préface au *Livre de Christophe Colomb*, ouvrage qui devait être mis en musique par Darius Milhaud, Claudel développe une réflexion sur la place de la musique dans son théâtre, qu'il rattache à l'inspiration japonaise et chinoise où elle a la fonction de fluidifier le récit et de rendre sensible l'écoulement du temps : « La musique dans le drame classique du Japon et de la Chine a encore un rôle qui est d'exprimer la continuité. Elle est le fil du récit, comme on dit en français, le fil de l'eau. Elle est la revanche latente du récit contre l'action et de la durée contre la péripétie. Elle est chargée de donner le sentiment du temps qui s'écoule »⁷⁸⁸. Claudel adhère complètement à cette vision et la fait sienne : dans une note de mise en scène pour *Sous le Rempart d'Athènes*, mis en musique par Germaine Tailleferre, Claudel qualifie la musique de « courant permanent qui continue quand les acteurs se taisent et auquel leurs paroles ne cessent de s'accorder »⁷⁸⁹. On retrouve ici les métaphores de la représentation linéaire du temps : le « fil du récit », le temps qui « s'écoule »,

⁷⁸⁷ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 945.

⁷⁸⁸ Paul Claudel, « le drame et la musique », in *Positions et propositions*, in *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, 1965, p. 149.

⁷⁸⁹ Paul Claudel, Préface à *Sous le rempart d'Athènes*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 1485.

le « courant », auxquelles s'ajoute une nouvelle notion, celle de « continuité », déclinée dans l'adjectif « permanent ».

Ces propos trouvent un écho dans le début du *Soulier de Satin* tel qu'il apparaît dans sa version pour la scène, issue de la mise en scène que Jean-Louis Barrault fit de la pièce en collaboration avec l'auteur. En effet, ce début se place sous le double signe de la mer et de la musique, l'une et l'autre devant donner la sensation d'un mouvement continu. L'ouverture est assurée par un orchestre d'abord dissonant qui prend corps peu à peu en jouant une « Rumba du Temps ». Cette Rumba va ensuite laisser place à une complainte qui « prend peu à peu le rythme du Flux et du Reflux de la Mer, donnant une impression de plus en plus suggestive de cet élément »⁷⁹⁰. Claudel qualifie ce double mouvement de « profonde respiration de l'Océan »⁷⁹¹. La musique est ainsi étroitement liée à la mer. Or, l'une et l'autre doivent donner une certaine sensation du temps, comme l'annonce déjà le nom de la Rumba : « rumba du temps ». Dans la scène première, le dramaturge précise de quelle nature doit être cette sensation : « l'orchestre entame une longue suite de thèmes suggérant la Mer et ses mouvements de va-et-vient qui dureront sans interruption jusqu'à la fin de la scène. Ainsi cette scène est dite sur un fond musical continu qui s'accorde étroitement avec les fluctuations de la respiration des personnages »⁷⁹². D'emblée, la pièce donne corps au mouvement continu dont Dona Musique se fera le chantre dans la troisième journée. Le dramaturge insiste sur la continuité lorsqu'il précise que les thèmes musicaux dureront « sans interruption », que le fond musical est « continu ». Dès le début, *Le Soulier de Satin* se place donc dans le flux du temps grâce à la musique.

On en arrive à cette conclusion : trouver l'éternité, c'est trouver la musique, c'est-à-dire... trouver l'écoulement du temps. Or, cette équivalence n'est pas si paradoxale qu'il y paraît. Elle s'éclaire à la lecture de l'œuvre de Bergson. Dans *La Pensée et le Mouvant*, celui-ci convoque la musique comme une métaphore idéale du mouvement : « nous aurons moins de peine à percevoir le mouvement et le

⁷⁹⁰ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, version pour la scène - ouverture - in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 954.

⁷⁹¹ *ibidem*.

⁷⁹² Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, version pour la scène - ouverture - in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, pp. 955-956.

changement comme des réalités indépendantes si nous nous adressons au sens de l'ouïe. Écoutons une mélodie en nous laissant bercer par elle : n'avons-nous pas la perception nette d'un mouvement qui n'est pas attaché à un mobile, d'un changement sans rien qui change ? »⁷⁹³. La musique est donc ce qui nous permet de comprendre l'essence du mouvement, son caractère continu et indivisible. Claudel rejoint Bergson lorsqu'il qualifie la musique de « courant permanent ».

Or, « la réalité est la mobilité même »⁷⁹⁴ selon Bergson. Rejoindre le mouvement, c'est donc rejoindre la réalité, c'est « entrer dans ce qui se fait, suivre le mouvant, adopter le devenir qui est la vie des choses »⁷⁹⁵. Dès lors, épouser le mouvement ne serait-il pas la meilleure façon de toucher l'éternité ? Il semble être, selon Bergson, le seul principe vraiment durable - car il est la durée même. Et seule la durée... dure. Dans *L'Évolution créatrice*, l'espoir se dessine que cette adhérence au mouvement permette de triompher de la mort : « l'humanité entière, dans l'espace et dans le temps, est une immense armée qui galope à côté de chacun de nous, en avant et en arrière de nous, dans une charge entraînant capable de culbuter toutes les résistances et de franchir bien des obstacles, même peut-être la mort »⁷⁹⁶. Il faudrait se laisser entraîner, ne pas résister à l'élan qui est le principe même de la réalité, pour espérer trouver une forme d'éternité.

Si l'on relit Claudel à travers Bergson, on comprend mieux comment la musique peut être une métaphore idéale de l'éternité : elle incarne le mouvement, qui est un principe continu, permanent et indivisible. Et les paroles de Dona Musique s'éclairent : « Ce n'est pas nous qui faisons la musique, elle est là, rien n'y échappe, il n'y a qu'à s'adapter, il n'y a qu'à nous y enfoncer jusque par-dessus les oreilles. / Plutôt que de nous opposer aux choses il n'y a qu'à nous embarquer adroitement sur leur mouvement bienheureux ! »⁷⁹⁷. S'opposer aux choses serait s'opposer à l'écoulement du temps, ce qui est peine perdue : plutôt que s'y opposer, il vaut mieux l'épouser, c'est sans doute la meilleure façon de toucher un principe éternel, donc de s'affranchir de la mort.

⁷⁹³ Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris : 2009, 1934, p. 164.

⁷⁹⁴ *ibidem*, p. 167.

⁷⁹⁵ *ibidem*, p. 138.

⁷⁹⁶ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris : PUF, 2007, p. 271.

⁷⁹⁷ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 787.

c. 2. Duras : la musique comme révélation

Dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, elle confie à Michelle Porte : « la musique m'épouvante aussi. Je pense qu'il y a dans la musique un accomplissement, un temps que nous ne pouvons pas actuellement recevoir. Il y a une sorte d'annonciation dans la musique d'un temps à venir où on pourra l'entendre »⁷⁹⁸. Elle associe la musique à un « temps » particulier, sans le définir mais ce temps relèverait de « l'accomplissement ». Le terme d'« annonciation » renvoie au vocabulaire religieux. Dans cette phrase, on entend que la musique a quelque chose d'immense, de sacré. D'ailleurs, dans la suite de l'entretien, Duras prend l'exemple de Bach : « Bach serait mort s'il avait su ce qu'il faisait »⁷⁹⁹. Bach a composé de la musique sacrée. La musique fait entendre quelque chose d'habituellement inaudible.

Dans l'œuvre dramatique de Duras, elle apparaît comme un ailleurs temporel. Les personnages « à part », par exemple, sont fréquemment associés au chant. Ainsi dans *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, le personnage d'Alfonso - qui est du même monde que Claire Lannes - est un personnage qui chante : « Il chante la Traviata en rentrant chez lui quelquefois »⁸⁰⁰, dit Claire. Dans *India Song*, la mendicante est présentée comme « celle qui chante ». Or, tous ces marginaux sont des personnages en contact avec un ailleurs temporel. Ils viennent de loin dans l'espace (Alfonso habite « en haut » dans une cabane, la mendicante vient de Savannakhet) mais aussi dans le temps. Leur lien avec le chant fonctionne alors comme une marque, un signe de leur contact avec cet ailleurs.

Mais surtout, la musique peut fonctionner comme une manifestation de Dieu. Dans *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Midori Ogawa rappelle que dans *l'Amant*, la musique agit sur l'héroïne comme une révélation divine :

La musique est directement mise en rapport avec Dieu dans (...) *L'Amant* : 'l'éclatement de la musique de Chopin (...) s'était répandu partout dans le paquebot noir, comme une injonction du ciel dont on ne savait pas à quoi elle

⁷⁹⁸ *Les Lieux de Marguerite Duras*, entretien avec Michelle Porte, Paris : éditions de Minuit, 1977, p. 29.

⁷⁹⁹ *ibidem*.

⁸⁰⁰ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris : Gallimard, 1991, p. 98.

avait trait, comme un ordre de Dieu dont on ignorait la teneur'. Ici, la musique, mystérieusement surgie dans les mers noires, est rapportée et interprétée par l'héroïne comme une sorte de manifestation de Dieu. Autrement dit, Dieu se manifeste ici à travers et par la musique. Or, on s'aperçoit que ce mode d'apparition correspond parfaitement à celui de la manifestation divine telle qu'elle est tracée dans la Bible.⁸⁰¹

La musique serait donc un signe de Dieu. Par ailleurs, on note que musique et mer sont liées - comme chez Claudel : au moment où la jeune fille de *L'Amant* vit si intensément l'irruption de la musique, elle se trouve en pleine mer, sur un paquebot, et comme le précise Midori Ogawa, la musique semble « mystérieusement surgie dans les mers noires ».

La lecture des pièces de Duras confirme ce rôle de révélation, voire de miracle, dévolu à la musique. *Savannah Bay*, par exemple, commence par « Les Mots d'Amour » d'Edith Piaf. C'est cette chanson qui permet à Madeleine de retrouver le contact avec l'histoire de la Pierre Blanche. En effet, l'écoute de la chanson fait remonter la mémoire enfouie : « *La Jeune Femme chantonne ' les Mots d'Amour' . On dirait que Madeleine cherche d'où vient le son* »⁸⁰². Puis, la répétition des mots de la chanson opère : « *Madeleine est comme hantée par une mémoire lézardée à partir du chant* »⁸⁰³. La chanson a finalement permis de révéler la mémoire, à la façon dont agirait un « révélateur » en photographie. Or, cette mémoire est celle de la comédienne : elle est universelle et immortelle. Et l'histoire de la Pierre Blanche a l'éternité du mythe. La musique serait donc la voie d'accès à une forme d'éternité : celle qui, dans *Savannah Bay*, s'est incarnée dans cette histoire, cette « Pierre Blanche » qui rappelle à la fois la « page blanche » de l'écrivain et la « croix blanche » dont on marque les jours importants, ceux qui précisément resteront en mémoire.

Dans *Agatha*, la musique a pour effet de suspendre le temps. Lorsque son frère joue la valse de Brahms, Agatha se sent emportée dans une émotion qui va jusqu'à l'extase : « j'ai perdu la connaissance de vivre pendant quelques

⁸⁰¹ Midori Ogawa, *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris ; Budapest ; Torino : l'Harmattan, 2002, pp. 240-241.

⁸⁰² Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : Gallimard, 1991, p. 14.

⁸⁰³ *ibidem*, p. 19.

secondes »⁸⁰⁴, dit-elle. Déclenchant une jouissance, la musique fait vivre à Agatha une « petite mort » qui est, en soi, l'expérience d'un hors temps. Selon Guy Rosolato, cette expérience est celle de l'éternité : « la musique est capable de produire un temps circulaire - par les répétitions dans un déroulement musical - sur un fond de temps linéaire, afin que s'y déploie le plaisir narcissique. Autrement dit, la musique contribue à créer une illusion temporelle qui suspend le sujet dans l'éternité, créée par la répétition »⁸⁰⁵. Dans ces propos, on retrouve bien l'idée d'une métamorphose du temps : la musique permet de passer d'un temps linéaire à un temps circulaire, lui-même se transformant à son tour en éternité.

La musique joue aussi un rôle de révélation, à la façon d'une révélation divine. Après le rappel de l'épisode de la valse de Brahms, le frère et la sœur reprennent leur dialogue en ces termes :

Silence. Il l'appelle les yeux fermés.

LUI. - Agatha.

Silence. De même elle répond, les yeux fermés.

ELLE. - Oui. Je me suis appelée pour la première fois, et de ce nom.

C'est donc comme si la musique et l'extase qu'elle a générée avaient permis à Agatha de se rencontrer elle-même, d'accéder à son être. Elle s'est appelée « pour la première fois, et de ce nom » : comme si elle était née à elle-même, et à son propre nom qui est une métaphore du Verbe. Cette fonction de la musique peut rappeler ce qu'en dit Theodor Adorno dans *Quasi una fantasia* : « Toute musique a pour Idée la forme du Nom divin. Prière démythifiée, délivrée de la magie de l'effet, la musique représente la tentative humaine, si vaine soit-elle, d'énoncer le Nom lui-même, au lieu de communiquer des significations »⁸⁰⁶. C'est bien ce qui se passe dans *Agatha* : la musique permet de toucher le Nom - celui d'Agatha. Le fait que les deux personnages aient les yeux fermés renforce l'impression qu'il s'agit d'une révélation : c'est comme s'ils étaient l'un et l'autre éblouis par l'absolu qu'ils touchent. Là encore, on retrouve Adorno : « la musique, elle, atteint immédiatement

⁸⁰⁴ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris : éditions de Minuit, 1981, p. 30.

⁸⁰⁵ Guy Rosolato, « la répétition », *Musique en jeu* n°9, « Psychanalyse et musique », novembre 1972, pp. 33-44, cité par Midori Ogawa, *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris ; Budapest ; Torino : l'Harmattan, 2002, p. 217.

⁸⁰⁶ Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, in *Écrits musicaux II*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu, Paris : Gallimard, 1982, p. 4.

[l'absolu], mais au même instant il lui devient obscur, tout comme l'œil est aveuglé par une lumière excessive, et ne peut plus voir ce qui est parfaitement visible. »⁸⁰⁷

Dans *Eden Cinéma*, le nom donné à la valse - dite « de l'Eden », comme si elle venait du Paradis - annonce déjà le lien entre la musique et Dieu. C'est sur ce fond de valse que se produit le « miracle » de la fusion du frère et de la sœur, comme dans *Agatha* : « le miracle se produit. Joseph et Suzanne dansent ensemble. La mère les regarde émerveillée. Le caporal les regarde aussi. La danse devient comme une donnée de la parenté, ils dansent à deux comme un seul corps »⁸⁰⁸. Or, cette indivision des corps à laquelle la musique permet d'accéder est encore un signe de son lien intime avec Dieu, en tant qu'il est une représentation de l'unité. Par la valse (dont le nom contient déjà deux choses en une : un air et une danse), les corps ne forment qu'un, c'est-à-dire qu'ils rejoignent le principe divin. Dans *India Song*, ce motif est également présent, dès le début de la pièce. Celle-ci s'ouvre sur l'air d'*India Song*, sur lequel un homme et une femme dansent ensemble :

Ils dansent.

Ils se rapprochent dans la danse jusqu'à ne faire qu'un.

India Song s'éloigne.

Fondus dans la danse, l'un dans l'autre, presque immobiles.

Puis, immobiles.⁸⁰⁹

Cette fonction de la musique comme « agent de fusion » provient de sa nature elle-même indivise. Là encore, on retrouve Adorno, qui place la musique du côté du *tout* : « la musique brise, en se servant de leur propre force, les intentions dont elle est émaillée, pour les rassembler dans la configuration du Nom » ; Adorno insiste sur la capacité de la musique à « absorber les significations », à « intégrer les intentions » au sein d'un « tout musical » qui « se constitue en unité »⁸¹⁰ : la musique est du côté de l'Un, de l'indivisible. C'est bien ce qui s'opère dans *Eden Cinéma* et dans *India Song* : la musique fait accéder à l'indivision des corps. À moins que ces deux corps qui n'en forment qu'un *soient* une incarnation de la

⁸⁰⁷ Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, in *Écrits musicaux II*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu, Paris : Gallimard, 1982, p. 6.

⁸⁰⁸ Marguerite Duras, *Eden Cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 67.

⁸⁰⁹ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, p. 20.

⁸¹⁰ Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, in *Écrits musicaux II*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu, Paris : Gallimard, 1982, pp. 6-7.

musique elle-même. Et en tant que tels, ils sont le miracle, ils sont la manifestation de Dieu, comme le souligne Midori Ogawa : « Chez Adorno comme chez Duras, la musique n'est point institutionnalisée : elle est, au contraire, reliée directement à la figure divine, la seule matière imprégnée d'intentions. Ce serait donc l'indivisibilité en signifiants de la musique qui lui garantirait d'être corrélatrice à Dieu, seule représentation authentique de l'Un »⁸¹¹. Pour faire entendre et s'incarner l'indivisible, il faut une réalité indivisible, ce qu'est précisément la musique.

Cette vertu unifiante de la musique ne se lit pas que dans les corps : elle est utilisée comme élément unifiant dans la dramaturgie même, comme une eau qui court. Comme chez Claudel, eau et musique sont liées. On pourrait même dire que la musique chez Duras ressemble au « courant permanent » recherché par Claudel.

Dans *Savannah Bay*, par exemple, on a vu que la composition de la pièce était conçue comme une « étoffe indéchirable », comme une unité que rien n'interrompt. Or, cette unité tient beaucoup à la musique. Le début est d'emblée nimbé d'une musique, celle que produit « *le bruit d'une rumeur de voix lointaines qui vient de derrière les rideaux* »⁸¹². Le caractère musical de ces voix apparaît dans le fait qu'elles sont pensées de façon harmonique et rythmique : « *Ce sont des voix jeunes, naturelles, celle d'une femme jeune et d'un homme jeune et possiblement aussi celle d'un enfant. Les voix pourraient rire à un mot (inaudible) de l'enfant, une fois* »⁸¹³. La dramaturge a pensé et inscrit le contraste des voix, et la ponctuation de la rumeur. De plus, ces voix sont un « tout » : « *Madeleine (...) écoute avec effroi le tout du bruit que font les voix* »⁸¹⁴. Par cette précision, on retrouve le caractère d'indivision propre à la musique. Puis, celle-ci prend les traits de l'air de Piaf, « Les Mots d'Amour », « *très lointain, très étouffé* »⁸¹⁵, comme un bourdonnement. La chanson et la rumeur des voix reviendront de façon lancinante tout au long de la pièce, ce qui crée la sensation d'une continuité. Au début, la chanson est répétée plusieurs fois ; au milieu, elle reparaît de nouveau : « *Silence. Fin du couplet de Piaf*

⁸¹¹ Midori Ogawa, *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris ; Budapest ; Torino : l'Harmattan, 2002, p. 239.

⁸¹² Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 9.

⁸¹³ *ibidem*, p. 10.

⁸¹⁴ *ibidem*.

⁸¹⁵ *ibidem*.

au loin »⁸¹⁶ ; puis c'est la rumeur qui revient : « *Des gens passent derrière les rideaux. Rumeur habituelle, paisible* »⁸¹⁷ ; et à nouveau le chant : « *La Jeune Femme chante 'Les Mots d'Amour' violemment face au public* »⁸¹⁸, qui sera repris peu après : « *La Jeune Femme chante l'air et Madeleine dit les paroles de la fin de la chanson* »⁸¹⁹. Puis, on entend à nouveau la rumeur : « *Passages de gens derrière le rideau, comme une menace. La rumeur disparaît* »⁸²⁰, relayée par la chanson : « *la Jeune Femme chante très bas 'Les Mots d'Amour'* »⁸²¹. Enfin, la pièce se clôt sur la musique : « *Noir sur la musique qui diminue et cesse* »⁸²². Finalement, la musique se compose de deux éléments conjugués, l'air de Piaf et la rumeur, qui se relaient tout au long de la pièce pour former une sorte de bourdonnement quasi ininterrompu. De plus, la rumeur est un « tout », et quant à la chanson, ce sont toujours les mêmes mots qui sont répétés. Tout s'accorde pour faire de cette musique une toile de fond qui assure à la pièce unité et continuité, et accroche la pièce à une temporalité qui n'est pas définie mais qui confine à l'éternité, car l'indivision et le permanent en sont des aspects fondamentaux.

Chez Marguerite Duras, la musique touche donc l'éternité par différents aspects : elle est à la fois voie d'accès au mythe, agent de suspension du temps et de fusion des corps, courant permanent qui assure à l'œuvre son indivision. Grâce à elle, les personnages et la dramaturgie échappent à la segmentation, à la séparation, aux seuils, aux limites - à tout ce qui caractérise le temps dans sa représentation linéaire. Chez Duras, la musique « s'éternise », dans tous les sens du terme : elle dure indéfiniment, et elle se transforme en éternité.

c. 3. Schnitzler : la « force mystérieuse » de la musique

Chez Schnitzler, la musique tient également une place importante. Schnitzler était lui-même musicien : il improvisait au piano, et s'était essayé à

⁸¹⁶ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 48.

⁸¹⁷ *ibidem*, p. 65.

⁸¹⁸ *ibidem*, p. 71.

⁸¹⁹ *ibidem*, p. 81.

⁸²⁰ *ibidem*, p. 82.

⁸²¹ *ibidem*, p. 83.

⁸²² *ibidem*, p. 90.

composer dans sa jeunesse. Dans son autobiographie, il raconte ce lien privilégié avec la musique, initialement associée à sa mère : « Le goût véritable, la compréhension, et quelque chose qu'on pourrait presque déjà appeler un don pour la musique, dans ma famille, c'est du côté de ma mère qu'il faut en chercher l'origine »⁸²³, écrit-il. Il joue avec elle des pièces pour quatre mains du répertoire classique et contemporain : Brahms, Hugo Wolf, Mahler. Il est également influencé par son oncle Félix, qui lui transmet « sa passion pour Wagner et surtout pour Les Maîtres chanteurs »⁸²⁴ - Claudel s'était également passionné pour Wagner, qui avait selon lui « un magnifique tempérament à la fois de dramaturge et de musicien »⁸²⁵. Le goût de Schnitzler pour la musique se développe au cours de son adolescence : « mon intérêt pour la musique, que ce soit dans ses manifestations ou dans son aspect le plus intérieur, avait (...) continué à progresser. J'allais à de nombreux concerts et assez régulièrement à ceux que donnaient l'Orchestre philharmonique et le Hellmesberger Quartett », ainsi qu'un certain don : « j'aimais aussi à improviser au piano, et parfois le hasard m'accordait le bonheur de trouver une phrase musicale ou une jolie harmonie »⁸²⁶, vis-à-vis duquel il ne se fait pas d'illusion, se sachant plus profondément porté vers l'écriture. Il insiste cependant sur le rôle de la musique dans la construction de sa sensibilité artistique : « Les émotions les plus stimulantes, et même l'intuition mystérieuse de ce qu'était mon être propre, point encore éclos, (...) je les dus aux impressions artistiques que me procurèrent le théâtre et les concerts. Je garde en particulier un souvenir inoubliable des sept récitals de piano donnés par Rubinstein »⁸²⁷. Enfin, il revient à plusieurs reprises sur le rôle érotique

⁸²³ Arthur Schnitzler, *Une Jeunesse viennoise*, livre I, Paris : Hachette, 1987, p. 27.

« Die eigentliche Musikalität, das musikalische Verständnis und irgend etwas, das man beinahe schon musikalische Begabung nennen könnte, ist von mütterlicher Seite in unsere Familie gekommen », Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1981, p. 32.

⁸²⁴ Arthur Schnitzler, *Une Jeunesse viennoise*, livre I, Paris : Hachette, 1987, p. 51.

« seine Schwärmerei für Wagner, vor allem für die Meistersinger », Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1981, p. 55.

⁸²⁵ Paul Claudel, « Le drame et la musique », in *Positions et Propositions*, in *Oeuvres en prose*, Paris : Gallimard, 1965, p. 145.

⁸²⁶ Arthur Schnitzler, *Une Jeunesse viennoise*, livre II, Paris : Hachette, 1987, p. 69.

« Denn auch meine innere und äußere Anteilnahme an der Musik war indes weiter vorgeschritten. Ich besuchte viele Konzerte, mit ziemlicher Regelmäßigkeit die der Philharmoniker und des Hellmesberger-Quartetts (...) auch improvisierte ich gern auf dem Flügel, wobei mir manchmal das Zufallsglück eines melodischen Einfalls oder einer hübschen Harmonisation zuteil wurde », Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1981, p. 71.

⁸²⁷ Arthur Schnitzler, *Une Jeunesse viennoise*, livre V, Paris : Hachette, 1987, p. 212.

de sa pratique de la musique : jouer du piano pour une bien-aimée était une façon de lui communiquer tous les élans de son âme. Lorsqu'il rencontre Olga W., une femme mariée dont il tombe amoureux, il improvise pour elle de telle façon qu'elle en est profondément touchée... au point de le prier de ne plus jouer : « Sur le chemin du retour, elle me pria de ne pas jouer de piano ce soir-là. 'Il me semble, alors, que vous me parlez, vous comprenez ce que je veux dire' »⁸²⁸. La musique semble donc avoir joué un rôle dans toutes les étapes importantes de la vie de Schnitzler. Elle est liée au partage (avec sa mère) et à la fusion (avec ses amantes), et le mène vers l'improvisation, l'émotion, et l'intuition de son « être propre ». Nulle part cependant, elle ne semble liée au divin ou à l'éternité.

Ces aspects se retrouvent dans son œuvre théâtrale : la musique y est très présente, mais ne semble pas être la voie d'accès d'une temporalité autre. Il est fréquent de rencontrer des personnages de compositeurs, de musiciens ou de chanteurs, et il arrive qu'un personnage se mette à jouer du piano - comme Fritz dans *Liebelei*, ou Eschenbacher dans le Prologue du *Jeune Médard* - ou qu'un autre se mette à chanter – comme Fenz dans *Comédie des Séductions*. Mais la musique fait partie du quotidien des protagonistes et contribuerait plutôt à les ancrer dans une réalité. Dans *Liebelei* par exemple, le moment où Fritz et Christine jouent ensemble à quatre mains semble assez anecdotique : c'est l'agrément d'une soirée entre amis. Dans *Comédie des séductions*, le moment où Fenz chante apparaît comme une parenthèse ludique : « Seul un sexagénaire peut chanter Don Giovanni. A soixante ans, dans un certains sens, la vie commence (...) Tenez, ma voix, par exemple, voyez par vous même ! »⁸²⁹. Là-dessus, il entonne l'air du Don Giovanni. Dans

« Die stärksten Anregungen, ja ein ahnungsvolles Gefühl meines eigenen, noch unerschlossenen Wesens (...) verdanke ich den Kunsteindrücken, die mir durch Theater und Konzertaufführungen geboten wurden. Unter diesen sind mir die sieben zyklischen Klavierabende Rubinsteins vor allem unvergeßlich geblieben“, Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1981, p. 210.

⁸²⁸ Arthur Schnitzler, *Une Jeunesse viennoise*, livre V, Paris : Hachette, 1987, p. 222.

« Auf dem Nachhauseweg bat sie mich, abends nicht Klavier zu spielen.'Mir ist, als sprächen Sie da zu mir, Sie verstehen, was ich meine““, Arthur Schnitzler, *Jugend im Wien*, Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1981, p. 220.

⁸²⁹ Arthur Schnitzler, *Comédie des séductions*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, pp. 37-38.

« Nur ein Sechzigjähriger kann den Don Juan singen. Mit sechzig fängt das Leben im gewissen Sinne erst an (...) meine Stimme zum Beispiel, überzeugen Sie sich selbst“, Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 417.

Interlude, la pièce s'ouvre sur un cours de chant donné par Amédée à une Comtesse. Leur dialogue prend vite un ton de marivaudage : la Comtesse aguiche Amédée, tout en laissant entendre que la femme de celui-ci le trompe - et c'est l'information principale de la scène. La musique participe du ton badin de l'ensemble :

FRÉDÉRIQUE. Vous ne voulez décidément pas m'entendre... (...) Vous savez bien pourquoi vous prenez ces airs agacés... Vous êtes amoureux de moi. (*Amédée, les yeux au plafond, joue du piano.*) Ce n'est pas ce petit accord qui me dira le contraire.

AMÉDÉE. Ce petit accord... Dites-moi plutôt de quel accord il s'agit.

Il le plaque furieusement.

FRÉDÉRIQUE. *La bémol majeur.*

AMÉDÉE (*avec agacement*). *Sol majeur. Evidemment.*

FRÉDÉRIQUE (*avec un sourire, à ses côtés*). Notre bonheur ne devrait pas trébucher sur un demi-ton.⁸³⁰

La musique rythme la scène et devient prétexte à bons mots. Ici comme dans toutes les œuvres théâtrales de Schnitzler, elle se cantonne à un rôle d'arrière-plan, assez peu significatif et en tous cas, jamais symbolique. Elle ne semble jamais renvoyer à autre chose qu'à elle-même.

Dans l'œuvre en prose de Schnitzler, cependant, on retrouve le lien entre la musique et l'éternité mis en lumière dans l'œuvre de Claudel et Duras. Dans *Vienne au Crépuscule*, par exemple, le personnage principal du roman est compositeur. Le roman s'ouvre sur la mort de son père. À la fin du premier chapitre, alors qu'il se rappelle cet événement douloureux, il se met à composer ; la musique est alors évoquée comme quelque chose d'indépendant de sa volonté, qui le met en lien avec une « force mystérieuse » :

Il lui semblait qu'il devait simplement laisser agir une force mystérieuse. Il écrivit la mélodie qu'il se représentait chantée par une voix de contralto ou jouée au violon alto, il entendait dans sa tête un accompagnement étrange

⁸³⁰ Arthur Schnitzler, *Interlude*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1991, p. 8.

« - FRIEDERIKE. Sie wollen mich wahrscheinlich mißverstehen. (...) Sie wissen sehr wohl, warum Sie gegen mich so gereizt tun, Amadeus. Weil Sie in mich verliebt sind.

- AMADEUS. *Sieht in die Luft und spielt Klavier.*

- FRIEDERIKE. Mit dem Dreiklang da werden Sie mir nicht das Gegenteil beweisen.

- AMADEUS. Dreiklang da... Sagen Sie mir lieber, was es für einer ist. *Schlägt ihn nochmals wütend an.*

- FRIEDERIKE. *As dur.*

- AMADEUS *gelangweilt. G dur* selbsverständlich.

- FRIEDERIKE *neben ihm, lächelt.* An dem halben Ton soll unser Glück nicht scheitern.“, Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 110.

dont il savait qu'il ne sortirait jamais de sa mémoire. Il se coucha à quatre heures du matin, apaisé comme quelqu'un à l'abri à jamais des vicissitudes de l'existence, un être à qui solitude, pauvreté, mort n'inspiraient plus la moindre crainte⁸³¹.

On retrouve ici l'idée évoquée par Dona Musique dans *Le Soulier de Satin* : la musique est là en dehors de l'être qui l'entend, il suffit de se laisser porter par elle. Elle est placée du côté du permanent, puisqu'il est dit qu'elle « ne sortirait jamais de sa mémoire ». De plus, on voit que ce contact avec la musique lui permet de dépasser la mort : son travail fini, il n'en a plus peur, comme si la musique lui avait fait toucher l'immortalité. Là encore, on peut avoir l'impression que la musique est l'éternité. Mais il est remarquable que cet aspect de la musique comme voie d'accès à une forme de transcendance reste totalement absent de l'œuvre théâtrale de Schnitzler. On peut y voir la réticence de l'auteur vis-à-vis de ce qui pourrait être une métaphore de l'au-delà.

⁸³¹ Arthur Schnitzler, *Vienne au Crépuscule*, Paris : Stock, 2000, pp. 76-77.

« Es war Georg zumute, als müßte er nur ein Unbegreifliches gewähren lassen. Er schrieb die Melodie nieder, die er sich von einer Altstimme gesungen oder auch auf der Viola gespielt dachte ; und eine seltsame Begleitung tönnte ihm mit, von der er wußte, daß sie ihm nie aus dem Gedächtnis schwinden konnte. Es war vier Uhr morgens, als er zu Bette ging ; beruhigt wie einer, dem niemals im Leben etwas Übles begegnen kann, und für den weder Einsamkeit noch Armut noch Tod irgendwelche Schrecken haben“, Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie*, Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2004, p. 64.

Conclusion

Le refus des ruptures et des séparations amène certains personnages à chercher un temps qui serait affranchi de ces réalités. Ils aspirent notamment à un amour éternel. Chez Duras, l'éternité est un principe même de l'amour et n'est pas nécessairement articulée à la foi en Dieu, ni à la mort. Chez Claudel, l'éternité advient dans le présent lui-même, lorsqu'un événement scelle la communion des âmes, ou bien dans la mort. Chez Schnitzler, elle est un désir lointain que les personnages ne s'autorisent pas vraiment ; cependant, chez cet auteur dont les convictions divergent de celles de Claudel, on trouve aussi l'idée que la mort pourrait être la promesse d'une réunion éternelle. Chez tous les auteurs, l'aspiration à l'éternité peut rendre les personnages différents des autres et les couper de leur entourage.

L'intérêt des dramaturges pour ce temps éternisé va si loin qu'ils inventent un type nouveau de personnages : ceux qui incarnent l'éternité. Cette incarnation peut prendre plusieurs formes : figures immobiles, où le temps se fige ; figures illimitées, sans commencement ni fin ; figures intemporelles, qui touchent au conte et au mythe. Par toutes ces figures, c'est l'éternité qui s'inscrit dans le personnage lui-même. Le corps de celui-ci, vidé de son statut de sujet pour atteindre une dimension symbolique, devient alors le lieu même de la métamorphose du temps.

La manifestation de cette forme particulière du temps qu'est l'éternité s'accompagne de motifs récurrents : la verticalité, l'eau et la musique. La verticalité est présente à travers les motifs de l'élévation et de la chute, repérables lorsque les personnages cherchent à s'arracher du temps linéaire pour toucher l'éternité ; cette présence de la verticalité donne à l'éternité un aspect dynamique, non statique.

L'eau baigne l'imaginaire des personnages qui aspirent à l'éternité et peut en être une voie d'accès privilégiée ; chez Duras et Claudel, elle peut même être une forme de ce temps spécifique. La mer devient alors la métaphore d'un temps infini et indivis. À travers ce motif, l'éternité perd là encore le caractère figé qu'on pourrait facilement lui attribuer : si l'éternité *est* de l'eau, alors elle est mobile et même polymorphe. Cette équivalence posée entre l'eau et l'éternité a des

conséquences sur la dramaturgie, notamment chez Duras où la fluidité, voire la disparition des contours peut devenir un principe d'écriture, par exemple dans *Savannah Bay* où les actes sont remplacés par des « périodes » dont les frontières s'étalent et se diluent dans les larmes et la musique.

La musique est justement une autre voie d'accès à l'éternité, voire une métaphore de celle-ci dans l'œuvre dramatique de Claudel et Duras, mais pas dans celle de Schnitzler où elle a un rôle plus prosaïque. Chez les deux premiers, elle peut apparaître comme le signe de la présence du divin, ou agir comme révélateur, sur le mode mystérieux et soudain de la révélation divine : Dona Musique révèle l'Eternel au Vice Roi dans *Le Soulier de Satin*, comme la valse de Brahms révèle Agatha à elle-même dans la pièce éponyme de Duras. La musique présente les mêmes caractéristiques que l'eau : une donnée extérieure à l'homme, qui est là de toutes façons, qui porte et transporte. En associant musique et éternité, les auteurs donnent à celle-ci un aspect insaisissable et en même temps, très vivant : l'éternité n'est pas un temps mort ou neutre, elle est au contraire un temps de vibration extrême.

La présence des motifs de l'eau et de la musique suggère finalement que l'éternité est un temps paradoxal : elle est faite de mouvement, de fluidité, de continuité - donc de temps qui passe. Elle touche même le mouvement le plus originel qui soit : la respiration. Dans la version pour la scène du *Soulier de Satin*, Claudel compare le Flux et le Reflux de la mer à la « profonde respiration de l'Océan »⁸³². Trouver l'éternité reviendrait-il à retrouver le geste premier, l'origine de toute vie ? L'éternité ne serait-elle finalement pas autre chose que le recommencement permanent ?

⁸³² Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, version pour la scène, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 953.

VI - RECOMMENCEMENT

Recommencer, c'est « reprendre au commencement », « avoir de nouveau un commencement », « avoir une nouvelle activité ». Nous distinguons ici le recommencement de la répétition, qui n'implique pas la notion de nouveauté. Le recommencement se rapproche davantage de la renaissance ; il éveille l'idée d'une relance de vie. Dès lors, il est aussi une façon de vivre le temps qui contredit son écoulement : dans l'écoulement linéaire, toute chose est vouée à passer, à ne plus se reproduire. La notion de recommencement, au contraire, évoque une reprise au début - c'est-à-dire une expérience qui s'apparente à celle, initiale, de la naissance. Cette vision du temps est-elle présente dans l'œuvre de nos auteurs ? Autrement dit, y trouve-t-on le motif du recommencement, et sous quelles formes ?

Reprendre au début, recommencer suppose que l'on revient à la case « départ », que l'on repasse par une origine. Ce passage par l'origine est un motif que l'on peut repérer chez Duras. Dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, elle confie à Michelle Porte que la durée dans laquelle baignent ses personnages féminins est « une durée d'avant la parole, d'avant l'homme »⁸³³. Cela suppose déjà une distorsion de la représentation linéaire du temps, dans la mesure où cela induit un mouvement régressif, de remontée vers un temps des tout premiers commencements que les personnages ont en principe définitivement quitté. Car comme entendre cette « durée d'avant la parole » ? Elle pourrait correspondre à une durée archaïque, ou préhistorique, relevant de l'époque où l'homme, non encore doué de parole, ne se distinguait pas de l'animal. On pourrait aussi l'interpréter comme la durée qui correspond à la vie intra-utérine. Dans les deux cas, nous avons affaire à une durée originelle dont la quête est une forme de remise en cause de l'écoulement linéaire du temps. Il s'agira donc, dans une première étape, de repérer les manifestations de cette durée originelle dans l'œuvre de Duras. Nous pourrions nous demander si elle se manifeste aussi chez Claudel et Schnitzler. Par quelles métaphores et quels personnages les auteurs expriment-ils leur quête du recommencement ?

⁸³³ *Les Lieux de Marguerite Duras*, entretien avec Michelle Porte, Paris : éditions de Minuit, 1977, p. 12.

Par ailleurs, dans l'acte III de *L'Annonce faite à Marie*, de Claudel, Violaine redonne la vie à Aubaine. On voit alors la vie re-commencer - non à l'identique, mais de façon renouvelée, car l'enfant n'a plus les mêmes yeux. Or, la résurrection est également une forme de recommencement qui questionne l'écoulement linéaire du temps, car elle suppose une négation des seuils et de l'inéluctabilité de la mort. On se demandera comment ce thème se décline dans l'œuvre de Claudel, et si l'on peut le retrouver chez Duras et Schnitzler.

Enfin, on questionnera l'écriture comme lieu d'investigation possible du recommencement. Si elle est en contact avec une origine, avec ce qui la fonde et l'anime, alors elle est sans cesse ressourcée, régénérée. Comment l'écriture de nos auteurs trouve-t-elle ce contact avec l'origine ? Pour cette dernière sous-partie, la représentation bergsonienne du temps nous fournira un appui. La notion de recommencement est fondamentale chez Bergson : le temps se pense en durée, et la durée est « une continuité ininterrompue d'imprévisible nouveauté »⁸³⁴, autrement dit, une création sans cesse renouvelée. On pourra se demander si l'écriture manifeste, d'une façon ou d'une autre, le « continuum » bergsonien.

⁸³⁴ Henri Bergson, *la Pensée et le Mouvant*, Paris : PUF, 2009, p. 31.

1) « une durée d'avant la naissance, d'avant l'homme » : les métaphores du monde originel

Où et comment cette durée originelle se manifeste-t-elle chez les auteurs ? Duras nous met sur la voie lorsqu'elle dit que ses personnages féminins « baignent » dans cette durée. Bien sûr, l'eau et plus encore, la mer, vont fournir à Marguerite Duras les métaphores idéales de l'origine. Chez Claudel, d'autres espaces vont remplir cette fonction : la cachette et les entrailles de la terre. Chez Schnitzler, le retour à l'origine est-il possible ?

a. Duras : la mer

« La forêt, la mère, l'océan »⁸³⁵, dit Suzanne au cours de l'évocation de sa mère dans *Eden Cinéma*. Dans cette réplique, la « mère » prise entre la forêt et l'océan pourrait tout aussi bien s'entendre « mer » : homophonie oblige, *mer* et *mère* sont liées. Source de vie, étendue d'eau, la mer offre une métaphore idéale de la « mère », c'est-à-dire la génitrice. Duras s'en sert abondamment. Mer débordante (comme l'a été la mère de Duras), elle est également un contenant, dans lequel l'être peut disparaître et se recréer.

Dans *Eden Cinéma*, elle fait partie du décor : l'histoire se déroule dans un bungalow au bord du Pacifique. Mer incontrôlable, qui à chaque marée déborde sur la récolte et l'anéantit, elle devient une extension de la mère, possessive et fusionnelle. Dans *Savannah Bay*, elle est le leitmotiv de l'histoire d'amour, et participe de la présence permanente de l'eau dans la pièce, dont on a vu le lien avec la quête d'un temps éternel. Mais la mer fonctionne aussi, tout naturellement, comme une métaphore du ventre maternel : Madeleine en parle comme d'une « mer lourde qui portait les corps, très profonde et très bleue »⁸³⁶. Le rapport de la jeune fille de la Pierre Blanche avec elle contribue à renforcer l'association mer / mère : la jeune fille aime nager très loin dans la mer. Elle fait corps avec elle, au point de pouvoir y disparaître :

⁸³⁵ Marguerite Duras, *Eden Cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 17.

⁸³⁶ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 42.

Ils s'étaient connus là. Il l'avait vue allongée, souriante, régulièrement recouverte par les eaux de la houle... et puis il l'avait vue se jeter dans la mer et s'éloigner... (*temps*). Elle a troué la mer de son corps et elle a disparu dans le trou d'eau. La mer s'est refermée. À perte de vue on n'a plus rien vu que la surface nue de la mer, elle était devenue introuvable, inventée.⁸³⁷

On pourrait lire ce récit comme celui d'un retour au giron maternel : la mer se referme sur le corps de la jeune fille, et c'est comme si elle l'avait absorbé. La jeune fille devenue « introuvable, inventée » est comme rayée du monde, revenue au néant qui a précédé sa naissance : c'est comme si elle n'avait jamais existé. D'ailleurs, ne peut-on pas interpréter la suite du récit comme une remise au monde ?

Alors tout à coup il s'est dressé sur la pierre blanche. Il a appelé. Un cri. Pas le nom. Un cri (*temps*) Et à ce cri, elle est revenue. Du fond de l'horizon un point qui se déplace, elle⁸³⁸.

Le cri de l'homme a le pouvoir, ici, de faire revenir le corps de la jeune fille : le texte insiste sur l'adéquation exacte de ce cri avec le surgissement du corps. C'est comme si ce cri, finalement, se faisait chair. Du même coup, on a bien l'impression que la mer a agi comme un lieu originel, en lequel la jeune fille s'anéantit, avant de renaître. Le monde sous-marin fonctionne comme un lieu de passage où l'être peut s'annuler, se dissoudre – se perdre – épreuve préalable à une renaissance.

La lecture de *Savannah Bay* nous donne ainsi l'impression qu'il y aurait, chez Duras, une sorte de rêverie des origines, un désir de remonter à la source première, et de mettre en scène le passage de ce monde originel à la vie. La mer fonctionne dans cette pièce comme le lieu où peut s'opérer ce passage : mer qui « porte les corps » et les remet au monde, elle est d'une certaine façon une « bonne mère ». Cependant, la lecture d'*India Song* nous en donne une autre image : celle d'un lieu de dissolution totale et de perte irréversible. Elle intervient dans les deux derniers actes : on l'entend en fond sonore. « Le bruit de la mer se répand, augmente de seconde en seconde, envahit l'endroit tout entier. Puis reste fixe »⁸³⁹, indique la didascalie initiale de l'acte IV. On retrouve la dimension débordante,

⁸³⁷ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 33.

⁸³⁸ *ibidem*.

⁸³⁹ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, p. 123.

« envahissante », de la mer, déjà perçue dans *Eden cinéma*. Elle commence à revêtir un caractère menaçant lorsqu'on apprend qu'il y a des « grillages partout dans la mer », « Contre les requins du Delta »⁸⁴⁰. Dans l'acte V, elle est associée au vide : « Le vide est autour du tout, sans fond, sans fin. C'est sonore : la mer »⁸⁴¹, précise la didascalie initiale ; cette association prendra sens à la dernière réplique de la pièce, lorsque l'on comprend qu'Anne-Marie Stretter s'est noyée : « C'est sur la plage qu'on a retrouvé le peignoir »⁸⁴², dit la voix 4. La mer devient alors la métaphore du néant de la mort. Il est remarquable que cette association mer / mort se fasse précisément dans une pièce où la figure de la mère est quasiment absente et où les personnages sont tous dans une situation de rupture avec leur origine : que ce soit Anne-Marie Stretter, occidentale qui ne s'habitue pas aux Indes (« presque rien n'est... n'est possible aux Indes... »⁸⁴³, dit-elle), ou le Vice-consul, qui « ne supportait pas »⁸⁴⁴ l'idée des Indes ou la mendiante, chassée de Savannakhet par sa mère à dix-sept ans, qui « demande une indication pour se perdre »⁸⁴⁵ et finit folle à Calcutta. Dans ce contexte, la mer semble avoir perdu son rôle de contenant et de lieu d'une possible remise au monde ; elle n'est plus une « bonne mère », mais une mauvaise (la voix 4 dira d'ailleurs : « la mer était mauvaise »⁸⁴⁶), à l'instar de celle de la mendiante. S'y noyer apparaît alors comme le seul moyen de retrouver une origine définitivement perdue.

La mer a donc des fonctions différentes chez Duras : lorsqu'elle est du côté du plein – « très profonde et très bleue » – comme c'est le cas dans *Savannah Bay*, elle est une métaphore de la matrice originelle, susceptible de porter la vie ; mais lorsqu'elle est du côté du « vide sans fond et sans fin », comme dans *India Song*, elle est un lieu de perte irréversible. Pourtant, quelle que soit sa fonction, la mer apparaît toujours comme un prolongement de la mère (bonne ou mauvaise) et c'est en cela qu'elle devient une métaphore de l'origine. Sa présence très forte dans les

⁸⁴⁰ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, p. 127.

⁸⁴¹ *ibidem*, p. 139.

⁸⁴² *ibidem*, p. 145.

⁸⁴³ *ibidem*, p. 81.

⁸⁴⁴ *ibidem*, pp. 50-51.

⁸⁴⁵ *ibidem*, p. 25

⁸⁴⁶ *ibidem*, p. 140.

œuvres de Duras est comme la trace du souvenir tenace d'un temps premier, celui de la sortie du ventre maternel et du commencement de la vie.

b. Claudel : la cachette et les entrailles de la terre

La cachette, comme le ventre maternel, connote la clôture et l'exiguïté. Elle fournit ainsi une métaphore naturelle du monde originel. Dans *L'Otage*, elle va fonctionner comme telle, dans la scène 2 de l'acte I. Le personnage de Georges de Coûfontaine y rencontre le Pape Pie qui est son prisonnier et qu'il protège en le cachant au domaine de l'Arbre-Dormant (le thème de la cachette est ainsi déjà introduit par la situation). Au cours de leur entretien, il lui raconte une expérience, au cours de laquelle il a connu un contact avec un temps originel. Lors de la traque des aristocrates menée par les Révolutionnaires, il dut se cacher avec son chien pour échapper à ses ennemis :

C'est moi qui lui ai appris à ne pas parler. Nous avons passé ensemble bien des heures, bien des jours et bien des temps sans jour (la montre même éteinte à cause de son bruit),
Tapis dans quelque recoin précaire, dans quelque noire piécette,
Moi n'ayant avec moi que ce corps de bête, cette pauvre fidélité obscure,
Devenant un peu chien, comme lui un peu aristocrate⁸⁴⁷.

L'expérience racontée ici par Georges ressemble à une remontée dans le sein maternel : tapi dans une « noire piécette », sans parler, il est dans une situation proche du fœtus dans le ventre de sa mère. Elle se fait dans la durée - on retrouve alors l'idée exprimée par Duras d'une « durée d'avant la naissance » - car Georges évoque « des heures, des jours et bien des temps sans jour ». Cette expérience est aussi un voyage dans le temps historique – rendu d'autant plus évident que le temps n'y est plus mesurable, la montre étant éteinte -, une régression vers l'animal puisque Georges dit être devenu « un peu chien » dans cette situation. C'est comme si, finalement, les contours du corps et de l'identité s'étaient dissous dans cette « noire piécette » : ce que Georges a vécu, c'est une disparition de sa forme humaine, pour retrouver une forme plus primitive.

⁸⁴⁷ Paul Claudel, *L'Otage*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 243.

La suite de la réplique montre que cette régression est en fait un contact avec une autre forme de sensibilité : par cette expérience, Georges a mieux compris les ancêtres et surtout, le caractère instinctif de leur intelligence :

(Il rêve)

C'est là que j'ai bien compris les ancêtres, les seigneurs épars de nos *fêres* et de nos *villes* mérovingiennes, (...)

Comme le poisson de proie dans un trou d'eau, comme l'araignée dans sa toile gluante,

Ils passaient la nuit et le jour à écouter, sensibles à l'homme et au gibier, embusqués sous la fraîche verdure tremblante mélangée de brume,

Qui leur communiquait les odeurs et les bruits ainsi qu'une eau subtile.⁸⁴⁸

Là encore, c'est un temps originel qui se manifeste : un temps où l'homme, l'animal et la nature vivent en harmonie. Les contours et les frontières entre les êtres vivants disparaissent, puisque les ancêtres sont comparés à des poissons ou des araignées. De plus la situation de ces ancêtres « embusqués sous la verdure » est quelque peu fœtale : les sens en action sont l'ouïe et l'odorat, la vue étant totalement évacuée, et la fraîche verdure comparée à une « eau subtile » est ce qui leur permet de communiquer avec le monde extérieur, ce qui peut nous rappeler le liquide amniotique.

On retrouve ainsi, à travers l'évocation de la cachette (celle de Georges dans son recoin ou celle de ses ancêtres embusqués sous la verdure), le monde « d'avant la parole, d'avant l'homme » dont parle Marguerite Duras. Ce monde est caractérisé par la disparition des formes et des limites, et par la présence de l'eau.

La terre est aussi un monde originel, un monde « d'avant la naissance » : c'est là que les graines prennent racine pour donner naissance aux plantes, aux fleurs et aux arbres. Chez Claudel, la terre est assimilée à de véritables entrailles maternelles. C'est par exemple le cas dans *Le Repos du septième jour*. Dans cette pièce, un peuple non situé dans l'espace ni dans le temps est la proie de ses morts qui reviennent hanter les vivants. L'Empereur accepte d'abord la proposition d'un nécromant de faire remonter le spectre de l'Empereur Hoang-Ti pour qu'il explique les griefs de son peuple. Mais celui-ci n'explique pas la cause première et l'Empereur décide alors de descendre sous terre, dans le monde des morts, pour

⁸⁴⁸ Paul Claudel, *L'Otage*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 243.

comprendre. Ce monde souterrain est décrit comme une origine : la terre est « la racine de la Vie », d'où « jaillissent le Feu et les Eaux universelles »⁸⁴⁹. L'Empereur l'assimile à une véritable Mère, accentuant encore cette fonction matricielle, et la descente en terre apparaît comme une sorte de régression, de retour dans le giron maternel, conditions nécessaires à une nouvelle naissance :

Que rentrant en toi, ô Mère de ma chair, tout vivant,
Je rejoigne l'origine et la cause, et par une seconde naissance
Rapporte à mon peuple qui périt le salut !⁸⁵⁰

L'acte II se présente comme la mise en acte de cette épreuve :

L'EMPEREUR – Ah ah ! oh oh ! où, où
Suis-je ?
Absorbé,
Englouti, enfoncé ! La Noirceur noire
Me touche la face et je fais corps avec son épaisseur.
Ah ! ah ! où, où suis-je ? où, où, suis-je ? Rien, dans
La nuit compacte.
Point de gauche, point de droite, ni haut, ni bas,
Devant, derrière.
Rien, nulle part. La nuit
N'augmente ni ne diminue. Le lieu n'est plus,
Le temps n'est plus ! L'ombre tout entier me mouille !⁸⁵¹

Ces phrases confirment bien l'idée que ce monde souterrain est une métaphore du monde intra-utérin : la « noirceur » fait penser à l'obscurité du ventre maternel et on retrouve le motif de l'eau (« L'ombre tout entier me mouille »), élément matriciel par excellence, comme pour la « noire piécette » de Georges dans *l'Otage*. L'Empereur « fait corps » avec cette noirceur, dans un lien fusionnel qui rappelle celui du fœtus avec sa mère.

La suite de la scène va encore confirmer, si besoin était, le lien très fort entre cette descente sous terre et le retour dans le giron maternel, car le premier mort auquel l'Empereur parle est sa mère. Celle-ci va justement évoquer son accouchement : « c'est moi qui t'ai engendré avec une grande douleur, joignant l'ancien avec le nouveau »⁸⁵². Ce faisant, elle rappelle que la naissance est un temps de recommencement : l'ancien monde est renouvelé par l'apparition du nouveau-né.

⁸⁴⁹ Paul Claudel, *Le Repos du septième jour*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 815.

⁸⁵⁰ *ibidem*.

⁸⁵¹ *ibidem*, p. 816.

⁸⁵² *ibidem*, p. 818.

On sent bien que toute l'interrogation du *Repos du septième jour* porte sur cette question du recommencement. La naissance de l'Empereur en a été un : sa renaissance pourra-t-elle l'être encore, pourra-t-elle renouveler l'ancien monde malheureux ?

L'élément récurrent est celui de l'expérience de la perte : repasser par l'origine, c'est perdre tout repère, rencontrer le néant. Ce motif est présent dans les répliques de l'Empereur : perte des repères spatiaux d'abord (« où suis-je ? »), qui s'achemine vers une disparition pure et simple de tout repère (« Le lieu n'est plus, le temps n'est plus »). Toute la suite de la réplique va confirmer cette impression :

Perdu,
Embrouillé, confondu,
Dans la nuit nue menant un pas assidu,
Je chercherai et ne me retrouverai pas. Voici le vide et l'aire, et celui qui est
ici erre.⁸⁵³

Ce motif de la perte se retrouve dans les répliques de la mère :

Absorbée, abîmée, précipitée,
Perdue, confondue, au trou vendue, dans le ciel d'en bas pendue
Dans la nuit de toute clarté, dans l'ombre de toute lumière,
Dans le néant sans murs je cherche et j'erre !⁸⁵⁴

De même que l'Empereur affirme être « Perdu, embrouillé, confondu », sa mère est « Perdue, confondue, au trou vendue ». Le retour à l'origine est d'abord une dilution des contours, de l'identité. Cela peut nous rappeler Georges, dans *L'Otage*, qui dans sa « noire piécette » les perd au point de se confondre avec son chien.

Cette expérience de la perte de soi s'accompagne d'une sorte de dissolution du langage : dans le début de sa réplique, l'Empereur enchevêtre phrases courtes, phrases nominales et interjections (ah ! ah ! oh ! oh ! où, où), celles-ci revenant à l'identique (ah ! ah ! où, où) comme pour signaler que les seuls repères langagiers possibles se réduisent progressivement à des sons. La suite de sa réplique semble d'ailleurs peu à peu dominée par des impératifs sonores : assonances en / ü / (perdu,

⁸⁵³ Paul Claudel, *Le Repos du septième jour*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 817.

⁸⁵⁴ *ibidem*, pp. 818-819.

confondu, nue, assidu), répétition du son / ɛ R / (aire, erre). C'est comme si la rime envahissait la phrase, choisissait les mots. Ceci ne se fait pas au détriment du sens, mais on peut avoir la sensation que le personnage est dépossédé de la maîtrise de sa propre parole et que c'est, d'une certaine façon, une musique qui parle en lui. Le langage de la mère a les mêmes caractéristiques que celui de l'Empereur, car les assonances semblent guider le choix des mots, d'où un langage rimé, rythmé et très musical : « absorbée, abîmée, précipitée / perdue, confondue, au trou vendue, dans le ciel d'en bas pendue ». L'origine ne serait-elle finalement, que pure musique ? Il est certain en tous cas que, pour en rendre compte, Claudel éprouve le besoin de quitter la logique signifiante au profit d'une langue qui semble obéir davantage à une logique cumulative, par empilement de sons identiques. De même que dans *L'Otage*, on constate l'importance que prend le son dans cette expérience de la remontée aux origines : c'est perdre la vue pour accéder à l'écoute – antichambre de la véritable intelligence. C'est d'ailleurs bien le sens que prendra la suite du *Repos du septième jour* : dans l'acte III, l'Empereur remontera aveugle des entrailles de la terre, mais en ayant accédé à l' « entendement »⁸⁵⁵.

Les entrailles de la terre sont donc un lieu de passage nécessaire pour remonter le cours du temps, dans un désir de renaissance. Elles deviennent alors une métaphore de l'origine : elles sont le « ventre » du vivant. À travers cette métaphore, Claudel donne une idée du temps originel, « d'avant la parole » : un temps caractérisé par le mystère et l'inconnu, mais aussi par la dissolution des repères et du langage, et le primat du son sur le sens. On retrouve aussi, dans *Le Repos du septième jour*, comme c'était le cas dans *L'Otage*, le motif de l'eau, commun aux trois lieux métaphoriques du monde originel : la mer, la cachette, les entrailles de la terre.

c. Schnitzler : l'impossible recommencement

La réticence de Schnitzler vis-à-vis de l'éternité se retrouve à propos du recommencement. Dans ses *Aphorismes*, il écrit :

⁸⁵⁵ Paul Claudel, *Le Repos du septième jour*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 847.

Les moments les plus heureux de notre vie sont ceux où nous avons l'étrange sensation de faire comme si nous étions capables de recommencer notre vie depuis le début et d'effacer celle que nous avons vécue jusque-là, avec toutes ses souffrances et ses erreurs, comme une dissertation que nous voudrions récrire dans l'espoir de mieux faire que le premier jet. Mais si nous réussissions, à quoi cela nous avancerait-il ? Même les premiers brouillons continuent à exister, et à la fin le Juge éternel ne nous jugera pas uniquement sur la dernière version, mais sur tout ce que nous avons produit.⁸⁵⁶

On reconnaît ici le double mouvement qui caractérise Schnitzler : dans un premier temps s'exprime le désir de s'affranchir des lois inhérentes à l'écoulement du temps. Mais dans un deuxième temps, cet espoir se heurte à une limite infranchissable : la lucidité. Il sait que recommencer est impossible, que « les premiers brouillons continuent à exister ». On ne peut échapper à l'écoulement du temps qui impose à l'homme une seule direction, et qui empile les expériences les unes après les autres, sans possibilité de retour en arrière.

Ce double mouvement trouve une illustration dans *Le Chemin solitaire*. Le personnage de Von Sala, qui est très malade, s'apprête à partir en expédition en Bactriane, pour des fouilles archéologiques « sur les lieux où se serait élevée la ville d'Ecbatane, il y a six mille ans »⁸⁵⁷. Il explique son projet par son désir de voir cette ville « resurgir » : « Songez, mademoiselle Johanna, voir de ses propres yeux une ville ensevelie resurgir de terre, maison après maison, pierre après pierre, siècle après siècle »⁸⁵⁸ : il s'agit donc, ici, de « déterrer » une ville – c'est-à-dire de mener l'opération inverse de l'enterrement. Dès lors, le désir de Von Sala – dont les jours sont comptés - peut être interprété comme un désir de vivre, voire de « renaître » via

⁸⁵⁶ Arthur Schnitzler, *La Transparence impossible*, Marseille : Rivages, 1990, p. 91.

« Die glücklichsten Momente unseres Lebens sind diejenigen, in denen wir die seltsame Empfindung haben, als stünde es in unserer Macht, dieses Leben wieder von vorne anzufangen und das bisherige mit all seinen Leiden und Irrtümern auszustreichen, wie einen Aufsatz, den wir nun besser zu schreiben hoffen, als er uns im ersten Entwurf gelang. Aber wenn er auch gelänge, was hätte es uns ? Auch die früheren Entwürfe sind nun einmal vorhanden, und zum Schlusse steht vor dem ewigen Richter nicht unser letzter allein, sondern unsere Gesamtleistung zu Prüfung und Urteil da », Arthur Schnitzler, *Gesammelte Werke, Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967, p. 38.

⁸⁵⁷ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 11.

« an der Stätte, wo vermutlich das alte Ekbatana stand - vor etwa sechstausend Jahren », Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 188.

⁸⁵⁸ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 12.

“Denken Sie nur, Fräulein Johanna : Mit eigenen augen sehen, wie solch eine begrabene Stadt allmählich aus der Erde hervortaucht, Haus um Haus, Stein um Stein, Jahrhundert um Jahrhundert”, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 188.

la résurrection de cette ville. Son attirance pour le monde souterrain n'est pas morbide mais devient l'affirmation des forces de vie et de création. C'est d'ailleurs ainsi que le comprend Johanna : « Vous vous construisez une maison, vous déterrez des villes ensevelies, vous écrivez des vers étonnants – et des êtres qui étaient tout pour vous se décomposent depuis sept ans sous terre – vous, vous êtes presque jeune. Incroyable ! »⁸⁵⁹. Cependant, ce rêve d'échapper à son sort - au temps qui passe et mène à la mort - est illusoire : Von Sala est condamné et ne partira jamais en Bactriane. Alors qu'il prépare son expédition, il apprend qu'il devra y renoncer par Félix Wegrat, qui connaît la gravité de son état :

SALA. (...) il est question que nous descendions ensemble dans les profondeurs de la Terre ou que nous dormions sous la même tente.

FÉLIX (*après un temps long*). Monsieur von Sala... nous ne dormirons pas sous la même tente.

SALA. Ah bon ?

FÉLIX. Votre voyage se terminera avant.

Un temps long.

SALA. Ah bon ? ... j'ai compris. Vous êtes sûr de ce que vous dites ?

FÉLIX. Absolument.⁸⁶⁰

À la fin de la pièce, Johanna se suicide pour ne pas le voir mourir. Ils ont « fait comme si » c'était possible de tout recommencer, mais la réalité les rattrape. Par ailleurs, dans le reste de l'œuvre dramatique de Schnitzler, on ne trouve nulle autre allusion à un lieu qui pourrait fonctionner comme une métaphore de l'origine.

⁸⁵⁹ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, pp. 12-13.

« Sie bauen sich ein Haus und graben versunkene Städte aus und schreiben seltsame Verse, -und Menschen, die Ihnen so viel gewesen sind, liegen schon seit sieben Jahren unter der Erde und verwesen, - und Sie sind beinahe noch jung. Wie unbegreiflich ist das alles !“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 189.

⁸⁶⁰ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, pp. 76-77.

« SALA (...) Das zu sagen, hielt ich für durchaus notwendig, ehe wir am ende in den Fall kommen, zusammen in die Tiefen der Erde Hinabzusteigen oder vielleicht unter einem Zelte zu schlafen.

FELIX *nach einer langen Pause* Herr von Sala... wir werden nicht unter einem Zelte schlafen.

SALA Wie ?

FELIX So weit geht Ihre Reise nicht mehr.

Große Pause.

SALA So... Ich verstehe Sie. Sie sind dessen sicher ?

FELIX Vollkommen. », Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 257.

Chez Duras et Claudel, on trouve donc des manifestations d'un monde originel, d'« avant la naissance, d'avant l'homme », qui prend forme à travers l'expérience, vécue par un personnage, du passage dans un lieu particulier qui symbolise l'origine. Chez Schnitzler, cette expérience ne peut être que rêvée.

Différents espaces peuvent fonctionner comme une nouvelle origine : la mer, la cachette, les entrailles de la terre. Tous ces lieux ont un lien plus ou moins marqué avec le ventre maternel - monde originel s'il en est. En passant par ces lieux, les personnages prennent contact avec leur propre source, et vivent une dissolution d'eux-mêmes toujours envisagée comme le prélude d'une nouvelle naissance : d'un recommencement. L'espace devient ainsi le lieu d'investigation d'une certaine expérience du temps. En laissant une place, dans la trame narrative de leurs pièces, à l'évocation ou à la mise en acte d'une telle expérience, Claudel et Duras ouvrent à leurs personnages la possibilité d'une forme d'affranchissement vis-à-vis du temps linéaire.

Notons que cette remontée aux origines prend différents sens selon les auteurs : chez Duras, elle s'exprime toujours à travers la métaphore de la mère / mer dont les personnages ne se détachent jamais. Cette composante fondamentalement nostalgique de l'œuvre de Duras ne se retrouve pas chez Claudel, pour qui la remontée aux origines se présente plutôt comme une quête métaphysique. Chez Schnitzler elle n'est que fantasmée, en réaction à l'approche imminente de la mort, mais le réalisme de son œuvre ne permet pas une véritable mise en acte du recommencement.

2) Des personnages proches de l'origine

Certains personnages peuvent également fonctionner comme des traces d'un autre temps : ils sont en contact avec l'origine de la civilisation, dans le sens où ils sont présentés comme des figures primitives, proches de l'animal et des milieux originels. D'autres sont en contact avec l'origine dans le sens où ils ont un lien avec le tout début de la vie, avec l'enfance. On les repère chez Duras et Claudel, mais ils sont absents chez Schnitzler, ce qui n'étonne guère chez cet auteur pour lequel le désir de recommencer est illusoire, et selon lequel « on ne vit vraiment qu'une chose : vieillir »⁸⁶¹.

a. les figures primitives

À travers certains personnages, Duras et Claudel donnent une représentation d'un état primitif de l'homme. Ces personnages ont un lien très fort avec la nature, et particulièrement avec des lieux qui sont des métaphores de l'origine. Ils ont aussi un rapport particulier avec le langage.

C'est le cas de la mendiante d'*India Song*. Ce personnage ponctue la pièce de ses interventions, parfois physiques, le plus souvent sonores. Le fait même qu'il s'agisse d'une mendiante la place d'emblée aux marges de la société et fait d'elle une figure du dépouillement. Elle appartient d'une certaine façon à une durée « d'avant l'homme », dans la mesure où elle se rapproche de l'animal, d'abord par son mode de vie : « Vous savez... elle chasse la nuit dans les trous du Gange. Se nourrit... »⁸⁶², dit l'une des voix à son propos. Sa sauvagerie renforce cette impression : quand on la voit, c'est toujours furtivement : « La mendiante sort sa tête chauve, sans peur, se cache de nouveau »⁸⁶³, animalité renforcée par la comparaison avec un oiseau, présente dans la didascalie : « La mendiante sort sa tête

⁸⁶¹ Arthur Schnitzler, *Journal*, le 27/04/1910, cité par Nike Wagner, Préface de *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 76.

« Es gibt nur *ein Erlebnis* - das heißt : Altern », Arthur Schnitzler, *Tagebuch, 1909-1912*, Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981, p. 145.

⁸⁶² Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, p. 30.

⁸⁶³ *ibidem*, p. 78.

chauve et regarde – oiseau de nuit. Puis, de nouveau, se cache »⁸⁶⁴. Le fait qu'elle soit, comme Anne-Marie Stretter, définie comme une « femme du Gange »⁸⁶⁵, souligne son rapport fusionnel avec son milieu naturel.

Dans son rapport au langage, on retrouve le caractère primitif de ce personnage. Sa parole est surtout faite de cris et de rires, c'est-à-dire, de manifestations sonores non élaborées : « Cris au loin, de joie, appels dans cette langue inconnue : l'hindoustani (...) Les cris isolés et les rires percent, plus précis, le bruit de la pluie (...) Tout à coup, cris plus précis, plus près, de femme. Rires de la même femme »⁸⁶⁶. Certes elle sait parler (en hindoustani) mais l'un des personnages précisera plus tard qu'elle n'a pas conscience de ce qu'elle dit : « Ce qui reste d'elle à Calcutta ? Très peu de chose... ce chant de Savannakhet, ce rire... la langue natale il est vrai, intacte, mais sans emploi aucun. La folie était déjà là quand elle est arrivée... »⁸⁶⁷, dit l'Invité. Elle est dans un état de dépouillement total, qui touche même sa raison et la fonction langagière.

Elle est aussi caractérisée par son chant : « Chant de la mendiante – dit : 'chant de Savannakhet' - au loin »⁸⁶⁸ qui va jusqu'à la définir : pour Anne-Marie Stretter, elle est « celle qui chante »⁸⁶⁹. Cela la place au bord de la parole sans l'y plonger tout à fait et fonctionne là encore comme un signe de son état primitif : comme un oiseau, elle chante. Mais ce chant pourrait aussi nous rappeler l'impression, déjà ressentie avec *Le Repos du septième jour*, que la présence d'un contact avec l'origine se manifeste par de la musique (on a vu que lorsque l'empereur descend sous terre, son langage est peu à peu envahi par la musique).

On retrouve certains aspects de la mendiante de Duras chez un personnage de Claudel, même si celui-ci est totalement doué de parole et qu'il s'en sert abondamment. Il s'agit de Louis Laine, dans *l'Échange*. Cette pièce qui se passe en Amérique met en scène la rencontre d'un jeune couple, Marthe et Louis, avec un couple plus âgé, Thomas Pollock Nageoire et sa femme Lechy Elbernon. Lechy est

⁸⁶⁴ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, p. 88.

⁸⁶⁵ *ibidem*, p. 78.

⁸⁶⁶ *ibidem*, p. 22.

⁸⁶⁷ *ibidem*, p. 135.

⁸⁶⁸ *ibidem*, p. 25.

⁸⁶⁹ *ibidem*, p. 88.

actrice, elle séduit Louis qui consentira à céder Marthe à Thomas Pollock en échange d'argent.

Dès l'ouverture de la pièce, le personnage de Louis a quelque chose de primitif : lors de sa première apparition, il sort de la mer et il est nu, comme au premier jour. Cela le place d'emblée du côté de l'origine. Dans la première version, Claudel insiste sur cet aspect du personnage en nous donnant l'impression que Louis n'est même jamais complètement sorti de cette mer, qu'il n'a pas vraiment de forme :

O la fraîcheur de l'eau !

O je voudrais être comme un crapaud dans le cresson quand brille la lune sereine !

Il y a une chouette qui chante comme un coucou.

Je voudrais vivre dans l'eau profonde

-Il n'y a pas besoin de parler, à quoi cela sert-il ? -

Comme un poisson, et je nagerais, ayant tout le corps au même niveau. O si tout à coup il m'éclatait des ailes !

Comme j'apprendrais à m'en servir, et, confiant dans leur coup régulier, je volerais sur le gouffre de l'air !

Je voudrais être un serpent dans l'épaisseur de l'herbe.⁸⁷⁰

Cette rêverie de Louis met en valeur son caractère insaisissable et polymorphe : il se rêve en crapaud, en poisson, en oiseau, en serpent. Il glisse de l'un à l'autre doucement, sans établir de frontière, tout comme il associe la chouette et le coucou. D'une certaine façon, il refuse de mettre un terme (dans le double sens de « mot » et de « fin ») à ce qu'il est et ce que sont les êtres vivants qui l'entourent. Il rejette les formes arrêtées et définitives, de même qu'il rejette le langage : « Il n'y a pas besoin de parler, à quoi cela sert-il ? ». Cela le rapproche de la « durée d'avant la parole, d'avant l'homme » dont parle Duras.

Mais il peut surtout nous rappeler la mendiante d'*India Song*. Son refus de l'enfermement dans une identité finie se retrouve quelques pages plus loin dans la formulation d'un rêve d'ubiquité : « Peut-être que j'ai vécu une vie quelque part pendant ce temps, peut-être que j'ai été un mendiant en Chine »⁸⁷¹. Cette coïncidence n'est pas étonnante. Comme la mendiante de Duras, Louis Laine est du côté des débuts de la civilisation, plus proche, peut-être, d'un état de nature. Il se

⁸⁷⁰ Paul Claudel, *L'Échange*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, pp. 664-665.

⁸⁷¹ *ibidem*, p. 668.

revendique lui-même comme tel : « J'ai du sang d'Indien dans les veines »⁸⁷². Comme elle encore, il chasse : « je ne fais rien de tout le jour, et je chasse tout seul, écoutant le cri de l'écureuil pendant que les rayons du soleil changent de place »⁸⁷³ et son intelligence est instinctive : « Je n'ai point eu d'intelligence. Ce qu'on me dit, je ne le comprends point. Mais je suis comme l'animal qui va / Vers la main qui lui tend des feuilles »⁸⁷⁴. Il a un rapport fusionnel avec la nature : avec la mer, mais aussi avec tous les éléments du cosmos qui provoquent en lui une exaltation : « Le ciel ! le courant de l'eau ! / Et le soleil qui est attaché à la Terre comme avec une corde, / Et la lune de minuit comme un coq blanc ! / J'irai ! j'irai ! »⁸⁷⁵. Cette fusion va jusqu'à l'absorption : « je mâcherai chaque herbe pour connaître le goût qu'elle a »⁸⁷⁶. Tous ces éléments font de Louis un personnage primitif, comme la mendicante. Son rapport au monde ne connaît pas la médiation.

Dans la deuxième version, Claudel creuse le rapport au langage de son personnage et y inscrit son lien avec une forme d'animalité ou d'état premier (fantasmé) où corps et verbe ne feraient qu'un : « LOUIS LAINE, *s'étirant longuement, de toute la longueur de la phrase* – La journée qu'on voit clair et qui dure jusqu'à ce qu'elle soit finie ! »⁸⁷⁷. On a la sensation que son corps accompagne totalement ses mots, comme si les mots faisaient naître le mouvement. Inversement, les mouvements peuvent faire naître les mots : « Louis Laine est allé s'asseoir sur l'escarpolette et se balance rêveusement. Peu à peu le mouvement se transforme en paroles »⁸⁷⁸. Se mouvoir et parler marchent ensemble. Par ailleurs, certaines de ses répliques sont chantées : « LOUIS LAINE (*chanté*) : Demain ? Il n'y a pas de demain. C'est assez d'aujourd'hui pour moi. »⁸⁷⁹. Cette présence du chant participe du caractère physique de la parole chez Louis : elle est un geste corporel autant que l'expression d'une pensée. Cela le rapproche d'un état premier du langage. À la fin de la pièce, Lechy le définit comme « un homme à l'état pur, à l'état natif, à l'état

⁸⁷² Paul Claudel, *L'Échange*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 662.

⁸⁷³ *ibidem*, p. 663.

⁸⁷⁴ *ibidem*, p. 709.

⁸⁷⁵ *ibidem*, p. 669.

⁸⁷⁶ *ibidem*.

⁸⁷⁷ *ibidem*, p. 727.

⁸⁷⁸ *ibidem*, p. 729.

⁸⁷⁹ *ibidem*, p. 730.

vierge »⁸⁸⁰, et Marthe comme un personnage archaïque : « Il est comme ce pays-ci, quelque chose des temps anciens, très anciens, un *native*, comme on dit, qui s'est conservé »⁸⁸¹. Ici, Louis Laine apparaît comme un personnage qui traverse le temps.

Par tous ces aspects (contact avec l'eau, rapport avec l'animalité, proximité avec la nature, présence du chant), la mendicante et Louis Laine se rapprochent d'un état primitif de l'homme, d'un temps où l'homme, l'animal et la nature ne faisaient qu'un, et où la parole était plus une manifestation sonore ou physique qu'un message chargé de sens. À travers eux, Duras et Claudel font exister un temps des premiers commencements de la civilisation.

b. les figures proches de l'enfance

La manifestation de ce temps premier passe aussi par la présence de personnages qui sont proches de l'enfance – c'est-à-dire, du commencement de la vie – notamment par leur façon de vivre leurs émotions. Cette proximité touche précisément des personnages en instance de disparition et donne l'impression d'un recommencement de la vie à l'approche de la mort.

C'est le cas de Madeleine, dans *Savannah Bay*. Madeleine est placée du côté du recommencement dès le début de la pièce : c'est une vieille femme (« *aucune comédienne jeune ne peut jouer le rôle de Madeleine* »), et pourtant, la didascalie initiale précise que la jeune femme - l'autre personnage - « *aime Madeleine de la même façon qu'elle aimerait son enfant, rigoureusement parlant* » et que « *Madeleine, elle, laisserait faire cet amour pour elle de la même façon qu'un enfant* »⁸⁸². Il y a ainsi une jointure entre l'enfance et la vieillesse : « *Madeleine est livrée au public afin qu'il la voie dans sa solitude, son égarement d'enfant, l'accomplissement de sa majesté* »⁸⁸³. Dans cette phrase, l'une et l'autre deviennent interchangeable.

⁸⁸⁰ Paul Claudel, *L'Échange*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 778.

⁸⁸¹ *ibidem*.

⁸⁸² Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 8.

⁸⁸³ *ibidem*, p. 10.

Cette communication (voire cette identification) entre les deux extrêmes pointes de l'âge se retrouve tout au long de l'œuvre. Madeleine est du côté de l'effacement : le sens de la vue est amoindri, affaibli : « *Madeleine caresse la tête de la Jeune Femme comme une aveugle le ferait* »⁸⁸⁴. Sa voix est devenue « indécise, assourdie », aux dires de la jeune femme ; elle ajoute : « vous ne comprenez plus que très peu de ce qu'on vous dit – Oui, très peu de ce qu'on dit (*Temps*). Quelquefois rien »⁸⁸⁵, mais pourtant en proie à des émotions intenses durant tout le début de la pièce : dans la didascalie initiale, il est dit qu'elle écoute la rumeur alentour « *avec beaucoup d'intensité* »⁸⁸⁶. À l'écoute de la chanson de Piaf, elle est « *stupéfiée* », puis « *frappée de mémoire* », enfin « *méfiante* » et « *confuse* »⁸⁸⁷. Elle passe de la « *violence* » à la « *fausse plainte* » en un « *revirement total* »⁸⁸⁸. Elle est comme dans une surcharge de vie.

Le revirement total est peut-être une image synthétique de ce personnage qui est situé précisément dans une zone où tout peut basculer : sans cesse menacée d'effacement, elle est en même temps dans une intensité émotionnelle très grande. Sa mort imminente semble s'accompagner d'un retour au temps de l'enfance, où tous les états sont exacerbés et réversibles.

On retrouve cette ambivalence chez le personnage de Simon Agnel, dans *Tête d'Or*. Au moment de sa mort, dans la troisième partie, le Roi Tête d'Or qui se sait condamné réclame d'être dépouillé de ses vêtements, d'être nu comme au premier jour :

Là, là, partout, ça,
 Ces vêtements qui restent, ces plaques de fer : vite !
 Dépouillez-moi de ces haillons tout entiers, que je me montre
 Comme au jour où l'habitation maternelle a mis le mâle dehors ! mettez-moi
 nu !⁸⁸⁹

Puis il demande à être « enveloppé dans des linges », « bandé de langes comme l'enfant »⁸⁹⁰. Ainsi mort et naissance se joignent-elles symboliquement : alors qu'il

⁸⁸⁴ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 13.

⁸⁸⁵ *ibidem*, p. 23.

⁸⁸⁶ *ibidem*, p. 10.

⁸⁸⁷ *ibidem*, p. 16, p. 18, p. 20.

⁸⁸⁸ *ibidem*, p. 21.

⁸⁸⁹ Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 279.

va mourir, Tête d'Or retrouve son corps et ses sensations de nouveau-né. Reconnu par un centurion, il retrouve même son nom de baptême, :

LE CENTURION - Simon !
LE ROI – Quel est ce nom ? qui me parle ?
LE CENTURION – Agnel ! Simon Agnel ! ⁸⁹¹.

Tous ces éléments tendent à montrer que la mort (dans le sens d'action de mourir, d'agonie) et la naissance sont des moments qui se répondent et s'équivalent. La mort est un moment d'incandescence, de surcroît de vie, comme le soulignent ces paroles de Tête d'Or : « Je meurs et je suis vivant ! »⁸⁹². Son agonie fait l'objet de presque toute la troisième partie : vingt-sept pages séparent le moment où il est d'abord déclaré mort par le messager : « le Roi des hommes est mort »⁸⁹³, et celui où il meurt effectivement : « *Il meurt* »⁸⁹⁴. Durant tout ce fragment, le texte fait alterner vie et mort comme deux données quasiment interchangeables, comme si le héros se tenait sur la zone infiniment fine qui les séparent l'une de l'autre : on voit d'abord apparaître son corps étendu, puis le chirurgien dit qu' « il vit »⁸⁹⁵, mais pour affirmer aussitôt qu'il ne vivra pas. La suite du texte fait jouer les motifs de la chute et de la montée, comme pour prolonger ce doute, ce qui contribue à donner au corps du héros une sorte de vibration. Lorsqu'il voit le Soleil sombrer, il l'imité : « *Il se jette sur le sol. Ils le relèvent et le replacent sur le roc* »⁸⁹⁶ ; puis « *il s'évanouit* »⁸⁹⁷, mais « *s'agite et soupire* » en entendant la voix de la Princesse ⁸⁹⁸ ; enfin « *Il se met debout et marche vers elle en chancelant* »⁸⁹⁹ pour enfin « *tomber devant elle* »⁹⁰⁰. Elle le replace sur son « *lit funèbre* »⁹⁰¹, où il meurt. Cette succession des motifs, qui place le héros dans une zone indéfinissable, extrêmement ténue, rappelle la subtilité de l'état de Madeleine, à la fois « *affolée et tranquille* »⁹⁰².

⁸⁹⁰ Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 279.

⁸⁹¹ *ibidem*.

⁸⁹² *ibidem*, p. 285.

⁸⁹³ *ibidem*, p. 270.

⁸⁹⁴ *ibidem*, p. 297.

⁸⁹⁵ *ibidem*, p. 278.

⁸⁹⁶ *ibidem*, p. 282.

⁸⁹⁷ *ibidem*, p. 286.

⁸⁹⁸ *ibidem*, p. 288.

⁸⁹⁹ *ibidem*, p. 290.

⁹⁰⁰ *ibidem*, p. 291.

⁹⁰¹ *ibidem*.

⁹⁰² Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 11.

Cette ambivalence de la mort, qui apparaît ici comme une sorte de naissance inversée, se prolonge dans le fait qu'elle s'accompagne pour Tête d'Or de la rencontre de la grâce, sous les traits de la Princesse dont il tombe amoureux juste avant de mourir. Or cette Princesse est la Grâce elle-même - au sens de grâce divine. C'est ainsi que Tête d'Or la nomme : « O Grâce aux mains transpercées ! / Douce comme le dernier soleil ! / Heureux qui pourra prendre le ravissement sous les bras et le baiser sur sa très douce joue ! / Je suis charmé de te voir, Bénédiction ! »⁹⁰³. Et cette Grâce, à son tour, se confond avec la mort qui vient : elle est « Douce comme le dernier soleil », c'est-à-dire douce comme le crépuscule, douce comme la mort. Ici, la femme, la grâce et la mort se mêlent étroitement comme trois choses indissolubles.

Le personnage du Vice-Consul, dans *India Song*, reprend tous ces éléments. Comme Madeleine, comme Tête d'Or, il se situe sur une zone frontière. En effet, il est en instance de disparition : « en disgrâce à Calcutta »⁹⁰⁴ depuis qu'il a tiré des coups de feu sur des lépreux, amoureux transi et malheureux d'Anne-Marie Stretter, il appelle la lèpre de ses vœux : « Il marche le long du Gange. Il tombe sur les lépreux endormis »⁹⁰⁵. On pourrait penser que c'est un homme « fini », au crépuscule de sa vie. Pourtant, d'autres aspects le rapprochent de l'enfance : il est « l'homme vierge de Lahore ». Il a surtout une forme de sauvagerie, d'animalité qui l'éloignent de l'homme dit civilisé : c'est un homme qui pleure et crie sans retenue. Lors du bal de l'Ambassade de France à Calcutta, ses larmes et ses cris constituent le point d'orgue de la scène : « Bruit de sanglots d'homme »⁹⁰⁶ ; « Sanglots lointains du Vice-consul »⁹⁰⁷ ; puis : « Cris au loin : ceux du Vice-consul. Cris de désespoir. Déchirants, obscènes »⁹⁰⁸. Dans l'acte II, la dramaturge met en scène ses larmes : « Le Vice-consul apparaît. Il est secoué de sanglots. On voit ces sanglots et on les entend »⁹⁰⁹, puis ses cris : « Sur le chant d' *Heure exquise*, mêlé au chant, le premier cri du Vice-consul de Lahore (...) *Heure exquise*, imperturbablement, continue jusqu'au bout (...) Toujours ces hurlements (...) *Heure exquise* se termine. Les cris

⁹⁰³ Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 293.

⁹⁰⁴ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, p. 148.

⁹⁰⁵ *ibidem*, p. 111.

⁹⁰⁶ *ibidem*, p. 48.

⁹⁰⁷ *ibidem*, p. 49.

⁹⁰⁸ *ibidem*, p. 50.

⁹⁰⁹ *ibidem*, p. 102.

s'éloignent »⁹¹⁰. L'intensité et la durée des cris (ils s'étendent sur toute la chanson) donnent l'impression que l'émotion est ici à l'état brut, sans rien pour la retenir ou la contenir. Tous ces éléments rattachent le Vice-consul à une forme d'état premier, de virginité - du corps et de l'esprit. C'est un homme qui vit des émotions intenses, débordantes, qui ne contrôle pas ses pulsions - y compris ses pulsions de mort - ce qui le situe en marge du monde « civilisé » des colons de Calcutta.

Mais surtout, on retrouve en lui cette vibration intense, déjà perçue chez Madeleine ou chez Tête d'Or, qui naît de la contradiction de ses états. En effet, le fait que ses cris « déchirants, obscènes » soient entendus sur un fond de musique qui s'appelle précisément « Heure exquise » les nimbe d'une sorte de paradoxale beauté. Ses pleurs sont accompagnés de rires : « Il riait en pleurant »⁹¹¹, dit une voix isolée de femme après qu'on l'a emmené. Même la disgrâce qui le frappe à Calcutta est paradoxale, en ce sens qu'elle contient, en creux, la grâce d'Anne-Marie Stretter dont elle est le miroir inversé. Car il est certain qu'Anne-Marie Stretter est du côté de la grâce - au sens, cette fois-ci, de charme -, le texte revient sur ce mot à plusieurs reprises : elle est celle qui « se tient au milieu [de l'horreur] avec une grâce où tout s'abîme, dans un inépuisable silence »⁹¹². Son corps, d'une « grâce poignante »⁹¹³, fait l'objet des commentaires des invités de la réception à l'Ambassade : « Quelle grâce... Regardez... - Oui... - Qui fait peur... vous ne trouvez pas ? »⁹¹⁴. Inversement, le Vice-consul représente la « disgrâce » : « À côté de cette femme, dans la même ville, un homme, le Vice-consul de France à Lahore, en disgrâce à Calcutta »⁹¹⁵. Comment ne pas entendre « grâce » dans « disgrâce » ? Ces deux personnages pourraient ainsi être interprétés comme les deux facettes d'un même être, ce que souligne leur apparence : contrairement à Anne-Marie Stretter qui est « HABILLÉE DE NOIR »⁹¹⁶, le Vice-consul est « HABILLÉ DE BLANC »⁹¹⁷. Leurs gestes également : « Alors qu'il s'est penché vers la bicyclette, dans un

⁹¹⁰ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, pp. 100 à 103.

⁹¹¹ *ibidem*, p. 103.

⁹¹² *ibidem*, p. 148.

⁹¹³ *ibidem*, p. 31.

⁹¹⁴ *ibidem*, p. 71.

⁹¹⁵ *ibidem*, p. 148.

⁹¹⁶ *ibidem*, p. 16.

⁹¹⁷ *ibidem*, p. 27.

mouvement inversé, elle se relève »⁹¹⁸. Ce rapport fait d'eux des êtres finalement interchangeables : « Nous sommes les mêmes »⁹¹⁹, dira le Vice-consul à Anne-Marie.

Madeleine, Tête d'Or et le Vice-consul ont donc plusieurs points communs : tous en instance de mort, ils sont en même temps en surcharge de vie. Ce premier paradoxe se décline et se reflète à l'infini dans ce qu'ils incarnent : Madeleine est le « revirement total », Tête d'Or le conquérant est aussi Simon Agnel l'innocent, et le disgracieux Vice-Consul trouve en la gracieuse Anne-Marie Stretter son principe contraire. À travers ces personnages fondamentalement doubles et ambivalents, Duras et Claudel font exister un temps originel, archaïque, celui de l'inconscient - dont Freud a montré précisément sa capacité à dire une chose par son exact opposé : dans le rêve, « les oppositions sont contractées en une unité ou représentées par un élément unique »⁹²⁰, écrit-il dans *L'Interprétation des rêves*. Cette contraction, qui dénote un caractère « régressif et archaïque »⁹²¹ de la pensée, est précisément à l'œuvre dans la psyché de ces personnages.

À travers eux, et à travers leur ambivalence, Claudel et Duras questionnent une zone frontière : celle qui sépare la vie de la mort. En faisant de cette frontière une zone incandescente, où toutes les émotions sont exacerbées, où tous les états se retournent en leur contraire, ils font de la mort une forme de naissance – ou de miroir inversé de la naissance. Cette idée trouve un prolongement dans la présence du thème de la résurrection, qui est aussi une forme de recommencement.

⁹¹⁸ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, pp. 47-48.

⁹¹⁹ *ibidem*, p. 98.

⁹²⁰ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris : PUF, 1967, p. 274.

⁹²¹ Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, 1985, p. 60.

3) Résurrections

La résurrection est le retour de la mort à la vie, ce qui la situe du côté du recommencement. De plus, « résurrection » vient du latin « resurgere », qui veut dire « se relever » : la résurrection dessine ainsi une représentation verticale du temps, où la mort ne serait plus une fin mais une chute, et la naissance une montée plutôt qu'un début. Ainsi, le thème de la résurrection draine-t-il naturellement avec lui une métamorphose du temps. Comment est-il exploité chez Schnitzler, Claudel et Duras ?

a. Les formes de la résurrection

Le thème de la résurrection est commun à Claudel et à Duras, mais se décline différemment chez chacun. Chez Schnitzler, pour qui la mort est une limite irréversible, la résurrection est cependant présente mais de façon *déplacée*.

a. 1. Claudel : de l'informe à la forme

Chez Claudel, la mort - ou plus largement, tout ce qui s'y apparente : le déclin, la décadence, la disparition des formes - est le prélude d'une renaissance. C'est ce qu'exprime Dona Musique dans une réplique du *Soulier de Satin* :

L'ombre s'accroît, la lampe brûle, et j'entends autour de moi le gémissement de tous ces peuples qui cherchent arrangement entre eux dans la nuit. / Il fallait la nuit pour que cette lampe apparaisse, il fallait tout ce bouleversement autour de moi, ce monde autour de Prague où il n'y a plus rien à regarder, / Pour que, fermant les yeux, je trouve en moi mon enfant, cette simple petite vie qui commence !⁹²²

Qu'est-ce qu'un monde « où il n'y a plus rien à regarder », sinon un monde sans forme, sans visage ? L'ombre et la nuit, qui dissolvent les contours, sont présentées ici comme ce qui permet le surgissement d'une autre forme, nouvelle et vivante. Le désordre est comme une condition nécessaire à ce commencement : s'il n'y avait pas l'informe, il n'y aurait pas de forme. L'informe est un passage vers la

⁹²² Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 786.

forme que Dona Musique, enceinte, porte en elle : « Qu'importe le présent quand déjà mon enfant est tout formé ? »⁹²³, dit-elle, reprenant l'idée formulée auparavant : « Qu'importe le désordre, et la douleur d'aujourd'hui puisqu'elle est le commencement d'autre chose »⁹²⁴. Cette conception, on le sent, est une façon d'échapper à l'écoulement du temps dans la mesure où elle instaure la souveraineté absolue du commencement.

C'est exactement la même idée que l'on retrouve dans *L'Annonce faite à Marie* : c'est entre les bras d'une lépreuse au corps dissous que renaît un enfant mort. En effet, dans l'acte III, Mara amène à sa sœur Violaine le corps sans vie de sa petite fille, Aubaine, lui réclamant d'accomplir le miracle de la ressusciter. Violaine est lépreuse depuis sept ans et vit réfugiée dans une cabane ; elle « n'a plus d'yeux », son « âme seule tient dans le corps péri »⁹²⁵ : on retrouve ici, comme dans *Le Soulier de Satin*, le motif de la dissolution de la forme. D'abord réticente, Violaine finit par demander à Mara de réciter des homélies pendant qu'elle « rentre dans la nuit par-dessus (sa) nuit pour (l)'écouter » : « elle s'enfonce au fond de la cella ménagée dans la paroi de l'édifice en ruine qui lui sert d'abri »⁹²⁶. On retrouve donc aussi le motif de la nuit - ici présent grâce à la cécité de Violaine. C'est dans ces conditions - ruine du corps et du décor, ruine des yeux et disparition des formes - que s'accomplit le miracle de la résurrection d'Aubaine. Mais il s'agit bien, comme dans *Le Soulier de Satin*, d'une nouvelle forme, car Aubaine n'a plus les mêmes yeux qu'avant : « Qu'est-ce que cela veut dire ? Ses yeux étaient noirs, / Et maintenant ils sont devenus bleus comme les tiens »⁹²⁷, remarque Mara.

On retrouve le même mouvement, quoique mis en scène différemment, dans *Le Livre de Christophe Colomb*. La quête de Christophe Colomb ne pouvait manquer de trouver grâce aux yeux de Claudel, en ce sens qu'il est celui qui s'aventure dans l'inconnu, donc dans le « rien ». Ce motif du « rien » est amené

⁹²³ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 789.

⁹²⁴ *ibidem*, pp. 789-790.

⁹²⁵ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 190.

⁹²⁶ *ibidem*, p. 198.

⁹²⁷ *ibidem*, p. 201.

alors que Colomb est aux prises avec le Délégué, qui lui fait part du désir de l'équipage de revenir à leur point de départ :

CHRISTOPHE COLOMB – Expliquez moi ce qui vous fait peur.

LE DÉLÉGUÉ – Rien.

CHRISTOPHE COLOMB – C'est Rien qui vous fait peur ?

LE DÉLÉGUÉ – Nous avons passé la limite après laquelle il n'y a plus de limite. Il n'y a plus de terre, il n'y a plus de mer, il n'y a plus rien.

CHRISTOPHE COLOMB – Il n'y a plus rien ! C'est justement cela qui est bon !⁹²⁸

Ici, le mot « rien » est prononcé, et même élevé au rang d'allégorie. Le nommer est une façon de donner un corps, une présence au Rien qui est par essence irréprésentable. C'est précisément au milieu de ce Rien que Colomb, enchaîné au mât du bateau, va faire advenir une parole qui sauve l'équipage de la tempête :

LE COMMANDANT - Écoute ! dans une tempête comme celle-ci, il y a trois moments effroyables ! (...) Tiens bon, Christophe Colomb ! Au secours ! au secours ! Christophe Colomb ! Trouve la parole qu'il faut ! Contre le Chaos déchaîné dégainé cette épée de la parole qui coupe la trombe en deux !

La charge arrive dans un épouvantable hurlement. Toute la scène disparaît dans un voile d'eau et de fumée éclairé par les feux bleus de la foudre. Mais Christophe Colomb a dit quelque chose et au milieu des ténèbres on voit se dessiner en lettres gigantesques la phrase de l'Évangile de Saint Jean :

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE VERBE

La tempête s'apaise et la scène reparait.

CHRISTOPHE COLOMB – Au commencement était le Verbe ! Au commencement était le Verbe ! Au nom de la parole, c'est à vous que je commande, forces aveugles et bestiales !⁹²⁹

On a donc un schéma dramatique similaire à celui de *L'Annonce faite à Marie*, mais à plus grande échelle : au milieu d'un anéantissement, le dramaturge fait ressurgir la vie. Deux didascalies illustrent clairement ce mouvement : « *Toute la scène disparaît* » puis « *la scène reparait* ».

Car la mort elle-même est une résurrection. Elle la contient dans son principe même. C'est ce que Claudel illustre dans une de ses toutes premières œuvres, *Tête d'Or*, au moment de la mort de Cébès. Le jeune homme à l'agonie supplie Tête d'Or de l'aider à mourir, de lui donner la lumière : « O Tête d'Or, ne

⁹²⁸ Paul Claudel, *Le Livre de Christophe Colomb*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 1157.

⁹²⁹ *ibidem*, p. 1170.

peux-tu rien pour moi ? car je souffre ! »⁹³⁰. Tête d'Or se dit impuissant à le secourir : « Moi non plus, je ne sais pas ! Je suis las ! »⁹³¹. Or, pendant cette réplique, un changement s'opère en Cébès. Ce changement, nous n'y assistons pas, nous n'en avons que quelques signes, quelques traces ; la parole l'exprime partiellement : « je ne sais pas... comprends-moi... hein ? quel orgueil intérieur, quelle secrète flamme... », dit Cébès. Dans cette phrase, le « hein ? » peut nous faire entendre différents mouvements intérieurs : ce « hein ? » peut s'adresser à Tête d'Or, comme un appel, une sollicitation qui renforcerait le « comprends-moi » qui précède. La suite s'entend comme une prière : « dis moi quel orgueil intérieur, quelle secrète flamme t'animent... ». Ce « hein » peut aussi s'adresser à lui-même, plus précisément, à une voix qui commence à se faire entendre, la suite devenant alors un questionnement sur cette voix, cette sensation qui pointent : « quel orgueil intérieur, quelle secrète flamme... (se lèvent en moi ?) ». Cette phrase serait alors l'expression de l'étonnement de Cébès, qui constate la levée d'une sensation, d'une intériorité nouvelles. Elle correspondrait donc au début d'une « révélation » que les propos de Cébès attesteront peu après : « Il n'a pas été permis que je meure ainsi désespéré ! Et maintenant je suis au-dessus de la douleur, / Et elle n'a plus rien de moi. Tête d'Or ! »⁹³². La « secrète flamme », neuve en Cébès, il la trouve, la « crée » pour ainsi dire ex-nihilo.

Dès lors, il se sent sauvé : « O Tête d'or, toute peine est passée ! Le rets est rompu et je suis libre ! Je suis l'herbe qui a été arrachée de la terre ! / C'est la joie qui est dans la dernière heure, et je suis cette joie même et le secret qui ne peut plus être dit »⁹³³. On retrouve l'idée du secret déjà présente dans la « secrète flamme ». Cette révélation se situe du côté du silence... On peut rêver autour de ce secret, certains l'appelleront Dieu – mais ici, Claudel insiste sur son caractère indicible, et évite les raccourcis. Les paroles de Cébès expriment un retour à la vie, un soulagement : « je suis cette joie même » ; une rencontre avec soi, donc une naissance, une « re-connaissance ». C'est, avant le dernier soupir, l'expression d'une résurrection ; Cébès est passé au-delà de la mort. Il a traversé l'épreuve de

⁹³⁰ Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 222.

⁹³¹ *ibidem*, p. 224.

⁹³² *ibidem*, p. 225.

⁹³³ *ibidem*, p. 226.

l'angoisse et de la solitude ; cette épreuve l'a transformé : « je suis cette joie même et le secret qui ne peut plus être dit ». Ainsi, il faudrait entendre que la mort est « joie »... elle est aussi liberté : « je suis libre ». Le rets est rompu : tout ce qui liait Cébès à la vie est rompu ; en se séparant de la vie, il trouve autre chose, il se trouve lui-même, mais il s'est comme absenté ; il devient un concept, une sensation, puisqu'il est la joie, le secret. Il devient autre. Ainsi Claudel inscrit-il dans son texte une expérience très intime du temps, la plus intime, celle du passage de la vie à la mort, et de la mort à la résurrection. Mais cette inscription du temps se fait pour ainsi dire en creux, ce temps-là n'est pas « entendable » autrement que dans le silence des points de suspension. La métamorphose est considérable, mais au moment où elle se fait la parole ne peut la dire.

Pour qu'une chose neuve surgisse, soit créée, il faut donc d'abord un anéantissement. La chose neuve surgit dans l'anéantissement lui-même. Cette idée se retrouve dans *Le Soulier de Satin*, *L'Annonce faite à Marie*, *Le Livre de Christophe Colomb*, *Tête d'Or*. À travers ces résurrections, Claudel mène toujours la même enquête : toucher au cœur le mystère de la création, le passage du rien à la chose.

a. 2. Duras : réanimations provisoires

Chez Duras, le thème de la résurrection est également présent mais se décline différemment. Il s'agit plutôt d'un jeu de réanimation qui n'est qu'un prélude à une disparition définitive. Comme si on extrayait les personnages de la mort pour un temps, avant de les y renvoyer.

Dans *Savannah Bay* par exemple, un épisode de l'histoire de la Pierre Blanche ressemble bien à une forme de résurrection :

Ils s'étaient connus là. Il l'avait vue allongée, souriante, régulièrement recouverte par les eaux de la houle... et puis il l'avait vue se jeter dans le trou d'eau. La mer s'est refermée. À perte de vue on n'a plus rien vu que la surface nue de la mer, elle était devenue introuvable, inventée. Alors tout à coup il s'est dressé sur la pierre blanche. Il a appelé. Un cri. Pas le nom. Un

cri (*temps*). Et à ce cri, elle est revenue. Du fond de l'horizon un point qui se déplace, elle.⁹³⁴

En criant, l'homme fait revenir la jeune fille à la surface de l'eau, alors qu'elle a été pour ainsi dire effacée par la mer. Et c'est bien un nouvel être qui sort de l'eau : le texte précise que ce n'est pas le nom de la jeune fille que l'homme a crié. C'est un cri pur, un son neuf. La jeune fille qui « point » est remise au monde par ce cri, réinventée. Comme si l'histoire recommençait. Le point qu'elle forme sur l'eau pourrait d'ailleurs être une métaphore de la première tache d'encre qui est à l'origine de toute écriture. Mais cette résurrection ne durera qu'un temps : le destin de la jeune fille est bien de périr noyée. Ce qu'elle finira par faire volontairement, dans les étangs, après la naissance de sa fille.

Cette « réanimation provisoire » se retrouve à plus grande échelle chez Duras. Dans certaines pièces, il s'agit de ranimer le personnage le temps de la représentation - le temps qu'on retrace son histoire, avant de l'enterrer pour de bon. Dans *Eden Cinéma*, par exemple, la mère apparaît sous une forme statufiée au début : « *La mère restera immobile sur sa chaise, sans expression, comme statufiée, lointaine, séparée - comme la scène - de sa propre histoire* »⁹³⁵ et va s'animer peu à peu : « *La mère a écouté la voix [de Suzanne] et elle a essayé de se souvenir* »⁹³⁶. Plus la pièce avancera, et plus la mère reprendra vie - d'abord en se souvenant, puis en parlant. Mais la fin de la pièce entérinera sa mort, donnant ainsi à l'ensemble tout son sens : il s'agissait de ressusciter la mère le temps d'une pièce, le temps de raconter son histoire. Théâtre et vie coïncide : tant qu'il y a théâtre, la mère existe ; quand le théâtre est fini, la mère est morte.

On retrouve le même scénario dans *India Song*. Le début de la pièce peut nous donner l'impression d'entrer dans un tombeau : le décor (la vaste demeure de l'Ambassadeur de France à Calcutta) est comme mort, et la femme qui l'occupe est morte :

Les trois personnes sont comme atteintes d'une immobilité mortelle.

⁹³⁴ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 33.

⁹³⁵ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 14.

⁹³⁶ *ibidem*, p. 27.

India Song a cessé.

Les voix baissent, s'accordent avec la mort du lieu.

VOIX 2

APRÈS SA MORT, il est parti des Indes...

Silence.

La phrase a été dite d'une traite, comme lentement récitée.

La femme habillée de noir, qui est devant nous, est donc morte.⁹³⁷

Mais peu à peu, les personnages d'abord figés vont s'animer, comme s'ils reprenaient vie sous nos yeux :

India Song de nouveau, lent, loin.

On ne voit pas tout d'abord le mouvement, le début du mouvement : il commence très précisément avec la première note d' *India Song*.

La femme habillée de noir et l'homme qui est assis près d'elle se mettent à bouger. Sortent ainsi de la mort. Leurs pas ne font aucun bruit.⁹³⁸

Ils « sortent de la mort » : autre façon de dire qu'ils ressuscitent. Cependant, cette résurrection est aussitôt renvoyée à sa dimension fictive, illusoire, par le fait que « leurs pas ne font aucun bruit », ce qui suggère qu'ils sont comme des fantômes, évanescents. Cet aspect fantasmatique est encore renforcé par le fait que c'est la musique qui génère le mouvement, comme s'ils étaient des marionnettes, des pantins animés par le mécanisme d'une boîte à musique. La suite de la pièce va raconter l'histoire de cette femme « habillée de noir » : Anne-Marie Stretter. À la fin de la pièce, on comprend qu'elle s'est noyée : « C'est sur la plage qu'on a retrouvé le peignoir »⁹³⁹, dit une des voix qui raconte l'histoire. Comme dans *Eden Cinéma*, le temps de la représentation aura donc été celui de la résurrection du personnage. Anne-Marie est rendue à la vie grâce à « *India Song* », mais seulement le temps d' *India Song*, qui est aussi le titre de la pièce. Là encore, théâtre et vie coïncide ; et en dehors du théâtre, point de vie. Les personnages sont ainsi renvoyés sans cesse à ce qu'ils sont : des fictions. Comme le dit Jean-Pierre Sarrazac, le lieu durassien « avoue toujours qu'il est une scène, un théâtre » : c'est un « lieu ambivalent de mort et de vie, de présence et d'absence, de réalité et d'irréalité. »⁹⁴⁰

⁹³⁷ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 17.

⁹³⁸ *ibidem*, p. 18.

⁹³⁹ *ibidem*, p. 145.

⁹⁴⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles : Actes Sud, 1989, p. 154.

a. 3. Schnitzler : la mort comme force originelle

À propos d'un esprit aussi rationaliste que celui de Schnitzler, il paraît à première vue difficile d'évoquer le thème de la résurrection. Schnitzler pose la mort comme un fait inéluctable. Dans un de ses *Aphorismes*, il écrit : « la vie n'acquiert un sens que par la mort »⁹⁴¹. Mais cette phrase peut avoir, précisément, plusieurs sens. Si elle pose la mort comme un fait inéluctable, elle la pose aussi, indirectement, comme origine de la vie : la vie n'acquiert de sens que par la mort, autrement dit, la mort donne à la vie son sens, c'est-à-dire qu'elle la *fonde*. Du même coup, une vie ne peut se construire qu'à partir de la mort - à partir du moment où elle en a intégré l'idée. La mort n'est donc plus le terme de la vie, mais bien... son début.

Cela éclaire toute l'œuvre de Schnitzler. Ainsi, si vie et mort s'y côtoient constamment, comme Nike Wagner ne manque pas de le souligner dans sa préface à *Terre étrangère*, ce n'est pas contradictoire mais logique. « Deux motifs se nouent constamment dans la correspondance, le *Journal*, les écrits biographiques : à quel point Schnitzler aime la vie et à quel point il est hanté par le goût de la mort, 'l'odeur de moisi' »⁹⁴², écrit Wagner. Le fait d'être hanté par la mort n'empêche pas Schnitzler d'aimer la vie, au contraire, c'est bien de cette conscience aiguë de la mort que sa vitalité tire aliment. On l'a vu à propos de l'intensité du présent dans son œuvre : plus les personnages savent leur mort imminente, plus ils sont sensibles à ce qu'ils vivent (que l'on songe à l'exemple de Fritz dans *Liebelei*). C'est une vérité somme toute banale. Mais Schnitzler ne la réduit pas à des faits exceptionnels ou isolés : il a compris que la mort était une force de vie, une force « originelle », et ce, pour toute la vie.

La pièce *L'Appel de la vie* en est l'illustration. Datée de 1905, elle précède de quinze ans la pensée de Freud dans *Au-delà du Principe de plaisir* (1920), où il établit une opposition « entre les 'pulsions du moi' et les pulsions sexuelles, les

⁹⁴¹ cité par Françoise Derré, *L'Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, p. 425.

« Ebenso gewinnt Leben erst Bedeutung durch den Tod., Arthur Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, in *Gesammelte Werke, Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967, p. 78.

⁹⁴² Nike Wagner, Préface à *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 9.

premières poussant vers la mort, les secondes vers la continuation de la vie »⁹⁴³. *L'Appel de la vie* met en scène de façon très claire le jeu d'opposition de ces deux pulsions. C'est en effet une pièce complètement hantée par la mort : elle s'ouvre sur le tableau d'un vieux père malade, le Capitaine Moser, soigné par sa fille Marie qu'il torture en lui reprochant sans arrêt sa jeunesse. Même les noms de lieux évoquent la mort : « Tiefer Graben »⁹⁴⁴ (cimetière profond) ou « Totes Gebirge »⁹⁴⁵ (mont de la mort). Au début de l'acte I, les protagonistes voient défiler sous leurs fenêtres un régiment de cuirassiers, voué lui aussi à la mort : « ils chevauchent vers la mort »⁹⁴⁶, dit le docteur Schindler qui soigne le vieil homme. Ils veulent en effet payer de leur sang la faute commise trente ans auparavant par les officiers du même régiment, qui battirent en retraite au lieu de combattre : « Ils ont souhaité être envoyés là où ils pourront certes être utiles aux autres, mais là aussi où leur propre fin est inéluctable et se sont jurés qu'aucun d'eux ne reverrait la patrie »⁹⁴⁷, ajoute le docteur. Ce début est donc profondément marqué par le thème de la mort : le père agonise, les cuirassiers marchent vers leur mort et la jeune femme est réduite au rôle de garde-malade et de souffre-douleur. Pourtant, elle est amoureuse : elle aime éperdument un officier avec lequel elle a valsé une fois au cours d'un bal. Elle rêve de secouer son joug :

Et, depuis une certaine heure, il ne s'en est pas écoulé une sans que je souhaite la mort du vieillard là-dedans - souhaité la mort de ce vieillard qui est mon père - Non !... Pas une heure ne s'est écoulée où mes doigts ne se soient pas crispés pour l'étrangler - pour être enfin libre, pour pouvoir enfin fermer cette porte derrière moi, descendre les escaliers, courir à travers les rues, appartenir à celui dont tous mes sens ont faim !⁹⁴⁸

⁹⁴³ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris : Payot, 1981, p. 89.

⁹⁴⁴ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, p. 11.

⁹⁴⁵ *ibidem*, p. 12.

⁹⁴⁶ *ibidem*, p. 14.

« Die reiten in den Tod », Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 280.

⁹⁴⁷ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, p. 14.

« Sie haben verlangt, dorthin gestellt zu werden, wo sie wohl den andern von Nutzen sein können, wo aber ihr eigenes Verderben unabwendbar ist, und haben einander zugeschworen, daß keiner von ihnen die Heimat wiedersehen wird », Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 281.

⁹⁴⁸ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, p. 29.

« Und seit einer gewissen Stunde verging keine mehr, in der ich nicht dem alten Manne da drinnen, der mein Vater ist, den Tod erlebte - den Tod erlebte - ? Nein !... Keine Stunde verging, in der sich nicht meine Finger krampften, ihn zu erwürgen, - um nur endlich frei zu sein, um nur endlich diese Türe hinter mir zuschlagen, die Treppe hinunter, durch die Straßen eilen zu dürfen, dem zu gehören,

Mais ce désir ne suffit pas à la sortir de la posture mortifère dans laquelle elle s'est enlisée. Elle subit et accompagne la mort de son père - comme identifiée à lui. On peut s'étonner alors que la pièce porte un tel titre : « l'appel de la vie ».

Celui-ci prend tout son sens lorsque Marie tue son père. Le docteur Schindler a remarqué la morbidité de l'état de la jeune femme et l'a encouragée à aller vers la vie, tout en lui fournissant du poison. Lorsqu'à la fin de l'acte I, Marie apprend que son père est responsable de la fuite du régiment des cuirassiers trente ans auparavant, elle verse le poison dans son verre : il s'effondre, et elle s'enfuit. Elle veut rejoindre Max, l'homme qu'elle aime. Or, Max est officier. Il sert... dans le régiment voué à la mort.

Toute l'action de la pièce est donc portée par deux pulsions : l'amour et la mort. La pièce porte déjà les thèses de Freud, mais s'en distingue dans le sens où c'est dans et par la traversée de sa pulsion de mort que le personnage peut accéder à sa pulsion sexuelle, à sa pulsion de vie. Ce qui est remarquable en effet, c'est que l'amour n'est pas suffisant à créer l'impulsion décisive : si cela avait été le cas, Marie n'aurait pas eu besoin de tuer son père, mais seulement de l'endormir. Françoise Derré s'étonne qu'elle n'ait pas choisi cette solution : « pourquoi, au lieu de tuer son père, Marie ne l'a-t-elle pas simplement endormi ? »⁹⁴⁹. Sans doute parce que sans le meurtre, Marie n'aurait pas eu l'énergie suffisante pour partir. Par ce geste, Schnitzler nous montre bien le lien très fort qu'il y a entre la mort et la vie : seule la mort du père peut donner à Marie la vie qui lui manque. En tuant son père, elle tue... la part d'elle-même qui est déjà dans la mort. C'est alors seulement qu'elle peut vivre, s'élancer au dehors et rencontrer "l'autre" : cela revient à une forme de résurrection. Il aura fallu cette traversée de la mort pour que la vie soit possible. La mort fonctionne alors comme une nouvelle origine.

C'est bien la fonction qu'elle semble avoir aussi dans *Le Voile de Béatrice* : l'héroïne, devant le cadavre de son amant qu'elle devait suivre dans la mort, s'enfuit

nach dem alle meine Sinne schmachten !“, Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 298.

⁹⁴⁹ Françoise Derré, *L'Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, p. 351.

terrifiée en criant : « Vivre ! »⁹⁵⁰. Là encore, la mort d'un personnage est une relance de vie pour un autre, qui jusqu'alors s'identifiait au premier. Et dans *Le Jeune Médard*, la mort de sa sœur Agathe est-elle pour le héros éponyme autre chose qu'une nouvelle origine, lorsqu'il répond à son ami Etzelt aux yeux duquel « tout est fini » : « Fini ? Etzelt, je reste. Ma place est ici. Car je le sais, ce qui est arrivé aujourd'hui, c'est un début, Etzelt... et non la fin »⁹⁵¹. La dramaturgie lui donne raison : après cette mort qui figure justement dans le « Prologue », le destin de Médard commence, et la pièce avec lui - elle durera cinq actes. Comment mieux dire que la mort est le prologue de la vie ? D'une vie qui a complètement assimilé, intégré l'idée de la mort : en s'engageant dans l'armée, Médard sait qu'il risque sa peau. Mais c'est seulement à ce moment-là que sa vie prend un sens. La mort de sa sœur, en le rappelant à sa propre condition de mortel, le pousse finalement à vivre pleinement et intensément sa vie - même brève. Finalement, la mort d'Agathe fonde la vie de Médard. On retrouve exactement la même idée dans les paroles d'Hélène, qui vient de perdre son frère Frantz de la même façon (Frantz était l'amant d'Agathe et s'est suicidé avec elle) : « C'est aujourd'hui l'enterrement de mon frère, moi, c'est peut-être le jour de ma naissance »⁹⁵². Toujours, la mort apparaît comme une nouvelle origine.

On voit donc comment l'esprit rationaliste de Schnitzler se saisit de la résurrection : elle est bien présente dans son œuvre, mais de façon *déplacée*. Ce qu'il met en scène, plus que la mort réelle, qui concerne souvent les personnages secondaires, c'est ce que commence à vivre un personnage principal après son passage par une mort symbolique.

⁹⁵⁰ Cité par Françoise Derré, *L'Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, p. 398.

⁹⁵¹ Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Prologue, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 48.

« Zu Ende ? Etzelt, ich bleibe. Hier ist mein Platz. Denn ich weiß, was heut geschah, das ist ein Anfang, Etzelt - kein Ende. », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 97.

⁹⁵² Arthur Schnitzler, *Le Jeune Médard*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, p. 75.

« Heute hat man meinen Bruder begraben, vielleicht komm'ich erst heute zur Welt », Arthur Schnitzler, *Der junge Medardus*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 125.

Finalement, Claudel, Schnitzler et Duras ont en commun le thème de la résurrection, mais s'en saisissent différemment. Chez Claudel, il s'agit de mettre en scène le passage de l'informe à la forme, l'un étant la condition d'apparition de l'autre. Sur le fond, il rejoint Schnitzler pour qui la mort est l'origine de la vie. Mais alors que Claudel donne forme à la métaphore (on voit un corps reprendre vie physiquement), Schnitzler se situe dans un domaine psychique et symbolique.

Chez Duras, l'enjeu est autre : il s'agit de faire renaître la vie dans la mort, de faire bouger les statues ou d'exhumer les défunts de leur tombeau. La mort n'y fonctionne pas comme origine, mais comme lieu dont il faut arracher temporairement une vie irrémédiablement perdue. La résurrection chez Duras n'est qu'un simulacre.

Cependant, Claudel, Schnitzler et Duras se rejoignent tous sur un point : dans leur mise en scène du *passage* de la mort à la vie, ils font intervenir un *agent*.

b. l'agent de la création

Ces mises en scène du passage de la mort à la vie sont sous-tendues, chez nos trois auteurs, par une interrogation fondamentale : qu'est-ce qui est au début ? Qu'est-ce qui permet le surgissement de la vie ? Or, dans toutes les œuvres, une réponse semble se dessiner : ce qui commence, c'est le Verbe. C'est lui qui s'incarne dans une forme.

b. 1. Claudel : « Au commencement était le Verbe »

Dans *Le Livre de Christophe Colomb*, c'est la parole de Colomb qui est créatrice. Reprenons l'exemple. Au plus fort de la tempête, le commandant exhorte Colomb à « trouver la parole qu'il faut », à « dégainer cette épée de la parole qui coupe la trombe en deux »⁹⁵³. La parole est ainsi clairement désignée comme ce qui sauvera l'équipage. C'est effectivement en faisant advenir cette parole que Colomb parvient à dissiper les ténèbres et à faire reparaître la scène - c'est-à-dire, métaphoriquement, la vie : « *Mais Christophe Colomb a dit quelque chose et au milieu des ténèbres on voit se dessiner en lettres gigantesques la phrase de*

⁹⁵³ Paul Claudel, *Le Livre de Christophe Colomb*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 1170.

l'Évangile de Saint Jean : AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE VERBE. La tempête s'apaise et la scène reparait »⁹⁵⁴. Or, le Verbe salvateur est aussi créateur : la tempête essuyée, ce n'est pas un monde identique à l'ancien qui naît, mais un monde nouveau. Colomb ne se positionne pas comme un rival de Dieu, mais comme un découvreur de monde : « Mon affaire n'est pas de refaire le monde, mais de le découvrir »⁹⁵⁵. Et c'est bien un Nouveau Monde - l'Amérique - qui sera bientôt en vue.

Si nous songeons à *L'Annonce faite à Marie*, le Verbe nous apparaît là encore comme créateur. En effet, la scène de la résurrection d'Aubaine est entourée de différentes manifestations du Verbe : les homélies que Mara récite, les cris qui accompagnent le passage du Roi - « *Grands cris au travers de la forêt* » - conjugués au cri de Mara elle-même : « *Violaine ! Elle crie de toutes ses forces. M'entends-tu, Violaine ?* »⁹⁵⁶. Ce sont tous ces cris qui semblent se rassembler pour se faire chair entre les bras de la lépreuse, c'est-à-dire au sein d'une chair qui n'en est plus une, qui est devenue immatérielle, inconsistante. Dans l'acte IV, alors que Violaine mourante revient dans la demeure familiale de Combernon pour y mourir, Mara interprétera la résurrection de sa fille comme le résultat de son appel - comme une incarnation de sa voix :

Ha ha ha ! vous le voyez ? elle entend ! elle a entendu ! / Cette voix, cette même voix de sa sœur qui un certain jour de Noël a fait force jusqu'au fond de ses entrailles ! (...) Et le Verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous ! / Et le cri de Mara, et l'appel de Mara, et le rugissement de Mara, et lui aussi, il s'est fait chair au sein de cette horreur, au sein de cette ennemie, au sein de cette personne en ruine, au sein de cette abominable lépreuse !⁹⁵⁷

Le fait que Violaine soit lépreuse - donc en ruine - est bien une façon de dire que son corps est peu de chose. Selon Mara, c'est la voix seule qui a redonné vie au corps de l'enfant. La manifestation vocale la plus primaire qui soit : un cri, un « rugissement ». Ce ne serait donc pas le mot en soi qui serait créateur, mais la manifestation de la voix. L'incarnation a lieu pour de bon : Aubaine renaît. La vie a pris corps.

⁹⁵⁴ Paul Claudel, *Le Livre de Christophe Colomb*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 1170.

⁹⁵⁵ *ibidem*, p. 1171.

⁹⁵⁶ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 199.

⁹⁵⁷ *ibidem*, p. 211.

D'autres éléments vont dans le même sens. Le chant par exemple peut jouer le même rôle, comme on le voit dans *Jeanne d'arc au Bûcher* :

JEANNE – quand il fait bien froid en hiver et que le froid et la gelée resserrent tout et on dirait que tout est mort et les gens sont morts de froid et il y a de la neige et la glace sur tout comme un drap et comme une cuirasse / et on croit que tout est mort / et que tout est fini.

VOIX, *au dehors* – Mais il y a l'espérance qui est la plus forte.

JEANNE – On croit que tout est fini / mais alors il y a un rouge-gorge qui se met à chanter (...) Et alors le temps de fermer les yeux et de compter jusqu'à trois / et tout est changé ! Le temps de compter jusqu'à quatre / et tout est changé !

Tout est blanc ! tout est rose ! tout est vert !⁹⁵⁸

Dans cette évocation du passage de l'hiver (qui connote la mort) au printemps (qui connote la vie), c'est le chant du rouge-gorge qui est doté d'un pouvoir de résurrection. Il est l'initiateur du changement : « mais alors il y a un rouge-gorge qui se met à chanter ». Cependant, Claudel ménage un espace au mystère de cette résurrection, car il ne nous dit pas ce qui se passe dans ce temps où l'on compte jusqu'à trois, ou jusqu'à quatre : c'est comme si ce chant, *opérateur* du mouvement de renouveau, avait aussi besoin d'un temps silencieux pour que sa magie, précisément, opère. Ce silence pourrait être l'équivalent de la nuit qui enveloppe la résurrection d'Aubaine dans *L'Annonce faite à Marie* : celle-ci s'opérait grâce au cri de Mara, dans la pénombre de la cella. Silence ou nuit qui sont autant d'espaces ménagés au mystère insondable de la naissance de la vie.

Dans *Le Soulier de Satin*, on retrouve cette force de création attribuée au chant dans les paroles de Dona Musique - qui est précisément celle qui porte en son sein la promesse du renouveau :

Quand on ne peut faire un pas sans trouver de toutes parts des barrières et des coupures, quand on ne peut plus se servir de la parole que pour se disputer, alors pourquoi ne pas s'apercevoir qu'à travers le chaos il y a une mer invisible à notre disposition ?

Celui qui ne sait plus parler, qu'il chante !

Il suffit qu'une petite âme ait la simplicité de commencer et voici que toutes sans qu'elles le veuillent se mettent à l'écouter et répondent, elles sont d'accord.⁹⁵⁹

⁹⁵⁸ Paul Claudel, *Jeanne d'Arc au Bûcher*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, pp. 1237-1238.

⁹⁵⁹ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, pp. 786-787.

Ici, le chant est ce qui permet l'accord et l'harmonie dans un monde divisé. Le chant est du côté de la *simplicité* - du simple - par opposition à la parole perçue comme ce qui divise - ce qui sépare en deux. Comme dans *Jeanne d'Arc au Bûcher*, le chant est l'initiateur d'un mouvement, il se situe au début des choses : « il suffit qu'une petite âme ait la simplicité de commencer et voici que toutes sans qu'elles le veuillent se mettent à l'écouter... ». On retrouve l'aspect quasi magique du pouvoir créateur du chant dans le fait qu'il emporte les âmes « sans qu'elles le veuillent », comme une force mystérieuse qui échappe à la volonté humaine - c'est peut-être dans ce mystère que se situe pour Claudel l'intervention divine. Notons également que dans cette phrase, c'est l'âme qui chante : comme si ce chant était finalement silencieux, comme s'il pouvait se réduire à un souffle (à l'origine, le souffle et l'âme sont effectivement désignés par un seul et même mot : « anima »).

Tête d'Or va plus loin encore dans le questionnement sur la création - c'est paradoxal car c'est la première pièce importante de Claudel. Lors de la « résurrection » de Cébès - qui intervient avant sa mort -, c'est une « secrète flamme » qui le fait accéder à une autre vie : « je ne sais pas... comprends-moi... hein ? quel orgueil intérieur, quelle secrète flamme... »⁹⁶⁰. Ce qui commence serait donc une « flamme » plutôt qu'un mot ou même un chant. Cébès évoque aussi un « secret qui ne peut plus être dit », comme si l'agent de la résurrection échappait à la verbalisation. Nulle part Claudel n'éclaircit la teneur exacte de ce secret. On pourrait dire que c'est précisément le secret, en tant que tel, qui est au début.

Le questionnement sur le commencement semble donc au cœur de l'œuvre dramatique de Claudel, mais il se révèle assez complexe : Claudel place le Verbe au commencement, mais il rappelle aussi qu'avant le Verbe il y a le cri, qu'avant le cri il y a la voix, qu'avant la voix il y a le souffle, et qu'avant le souffle il y a... un indicible, un secret. L'agent de la création chez Claudel se situe dans l'en deçà du verbal.

⁹⁶⁰ Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 224.

b. 2. Duras : « à ce cri, elle est revenue »

Chez Duras, le Verbe est doté d'une force créatrice, mais elle la traite très différemment. Le Verbe fait la vie, mais ne la donne pas. Reprenons l'exemple de *Savannah Bay* :

La mer s'est refermée. À perte de vue on n'a plus rien vu que la surface nue de la mer, elle était devenue introuvable, inventée. Alors tout à coup il s'est dressé sur la pierre blanche. Il a appelé. Un cri. Pas le nom. Un cri (*temps*). Et à ce cri, elle est revenue. Du fond de l'horizon un point qui se déplace, elle.⁹⁶¹

C'est bien par son cri que l'homme fait revenir la jeune fille à la surface de l'eau. Comme dans *L'Annonce faite à Marie*, on voit un cri se faire chair : le cri s'incarne dans le « ventre » de la mer pour qu'elle redonne naissance au corps de la jeune fille, comme le cri de Mara s'incarnait dans le ventre de Violaine pour qu'elle remette Aubaine au monde.

Mais la résurrection chez Duras ne saurait être que provisoire. Cela se retrouve dans le traitement de l'incarnation du Verbe : s'il donne la vie, celle-ci reste nimbée de fiction, d'irréalité. Le corps de cette jeune fille n'accèdera jamais totalement à la plénitude : cette jeune fille n'a pas de nom, son corps est un « point » qui sera toujours menacé de disparition : « à l'endroit blanc de la pierre, il aurait vu sur le blanc de la pierre cette petite forme cernée de noir que recouvrait régulièrement le mouvement de la houle »⁹⁶². On aurait presque l'impression que ce corps est un *mot* : il se détache « noir sur blanc » sur la pierre, comme le mot sur la page. Le personnage est ainsi sans cesse renvoyé à sa dimension de pure fiction. Seul le mot (l'écriture) peut le faire exister, mais il ne quittera jamais ce statut d'être de papier, il ne prendra jamais corps. *Il ne sera jamais qu'un mot.*

C'est presque la même chose dans *India Song*. La musique extrait les personnages de la mort et met leurs corps en mouvement : « On ne voit pas tout d'abord le mouvement, le début du mouvement : il commence très précisément avec la première note d'*India Song* »⁹⁶³. Mais ce mouvement ne demeure pas dans les

⁹⁶¹ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 33.

⁹⁶² *ibidem.*, p. 44.

⁹⁶³ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, p. 18.

corps : quand la musique s'arrête, il s'arrête : « *India Song* s'éloigne. Fondus dans la danse, l'un dans l'autre, presque immobiles. Puis, immobiles »⁹⁶⁴. Quand elle revient, la danse reprend : « *India Song* revient de très loin. Lentement, le couple se descelle, reprend vie »⁹⁶⁵. Cela illustre la force créatrice de la musique : c'est elle qui donne la vie ; mais elle peut aussi la reprendre. Cette force créatrice ne va donc jamais tout à fait jusqu'au bout, jusqu'à l'incarnation qui assurerait aux personnages une forme d'autonomie. Ils sont totalement identifiés à la musique, ils ne s'en détachent pas. De la même façon, toute la pièce se fera sur fond de voix qui racontent l'histoire. Et cette histoire n'aura jamais d'autonomie, il nous sera toujours rappelé que ce sont les voix qui la racontent, et qu'elle n'existe pas en dehors d'elles : « l'histoire des amants du Gange était DANS les deux voix »⁹⁶⁶, dit une didascalie. L'histoire est « DANS » les voix, c'est-à-dire qu'elle n'en sortira jamais vraiment. Les personnages se confondent avec les voix qui les font vivre.

Chez Duras, le Verbe joue donc aussi un rôle d'agent de la création, mais il ne transmet pas la vie. Les êtres ranimés par le cri, la voix ou la musique (forme d'autant plus proche du Verbe qu'il s'agit ici d'une « Song », d'une chanson) sont condamnés à devoir toujours se souvenir de leur « mère », le Verbe. La vie n'est là que tant que le Verbe la porte, l'incarne. Mais quand le Verbe disparaît, il entraîne la vie avec lui. Cela renvoie au mirage de l'écriture : les personnages ne vivent que sur le papier, mais ne quittent jamais cette dimension pour prendre corps tout à fait. Ils n'auront jamais « trois dimensions ».

b. 3. Schnitzler : « l'appel de la vie »

Chez Schnitzler, la force créatrice du Verbe apparaît de manière transposée dans *l'Appel de la vie*. Comme le titre l'indique, c'est précisément un « appel » qui pousse Marie vers la vie. Certes, cet appel n'est représenté que par son résultat : il recouvre une réalité psychique, de l'ordre de la pulsion, qui ne s'incarne pas dans une parole précise. Mais le fait que Schnitzler ait choisi précisément ce titre est une

⁹⁶⁴ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, p. 20.

⁹⁶⁵ *ibidem*, p. 21.

⁹⁶⁶ *ibidem*, p. 106.

façon de marquer l'idée que l'élan qui pousse la jeune fille vers la vie est initié par un « appel », c'est-à-dire par quelque chose qui est de l'ordre du Verbe, même s'il ne se formule pas dans un cri, une voix ou une parole.

Par ailleurs, on pourrait aussi considérer que la parole du docteur Schindler fonctionne comme la verbalisation de cet appel que Marie ressent intérieurement. Schindler - dont le nom rappelle étrangement celui de Schnitzler - a une fonction presque psychanalytique dans l'œuvre. Après avoir confié à Marie un médicament dont le contenu « suffit à dormir cent nuits »⁹⁶⁷, il l'encourage à demi-mot à tuer son père et à s'élancer vers la vie :

LE MÉDECIN. Et vous, Marie, envisagez-vous de rester toutes ces années à son chevet, sans jamais respirer à l'air libre, sans dormir des nuits entières - d'attendre dans cette atmosphère étouffante et confinée, jusqu'à ce qu'il soit vraiment trop tard ?

MARIE. Que faire d'autre ? Que puis-je faire d'autre ?

LE MÉDECIN. Trop tard... savez-vous ce que ça signifie ? Il y a plus d'horreurs là-dedans que dans le mot « jamais ». Et si vous croyez qu'il est de votre devoir de rester ici, seulement parce que cet homme est votre père, je vous dirai que vous avez de plus hauts devoirs envers vous-même (...).

MARIE. Pour ce qui est de mes plus hauts devoirs, je n'y ai pas songé. Mais, en cet instant, vous me rappelez que j'ai aussi d'autres désirs.

LE MÉDECIN. Je ne voulais que cela : que ces désirs s'éveillent en vous, au bon moment, à bon escient.

MARIE. Pourquoi ne m'avez-vous pas parlé ainsi plus tôt ?⁹⁶⁸

On voit bien ici le rôle de la parole : le médecin verbalise la pensée inconsciente de Marie. Cette parole produit un effet sur la jeune fille : « Pourquoi...

⁹⁶⁷ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, p. 21.

„ In diesem Fläschen ist der Schlaf von hundert Nächten“, Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912.

⁹⁶⁸ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, pp. 21-22.

« DER ARZT. Und Sie, Marie, haben die Absicht, all diese Jahre hindurch an seinem Bette zu sitzen, ohne freie Luft zu atmen, ohne die Nächte ordentlich durchzuschlafen, - in dieser Dumpfheit und Enge auszuhalten, bis es wirklich zu spät sein wird ?

MARIE. Was soll ich anders ? Was kann ich anders ?

DER ARZT. Zu spät... wissen Sie, was das bedeutet ? Es liegen mehr Schrecken darin als in dem Worte ‚niemals‘. Und wenn Sie es etwa für Ihre Pflicht halten hierzubleiben, nur weil dieser Mann Ihr Vater ist, so sage ich Ihnen, daß Sie höhere haben gegen sich selbst (...)

MARIE. Was mir höhere Pflicht ist, darüber habe ich nicht nachgedacht. Daß ich auch andere Wünsche habe, daran erinnern Sie mich in diesem Augenblicke wieder.

DER ARZT. So wollt' ich nur, diese Wünsche wachten wieder auf, zu rechter Zeit, mit der rechten Kraft.

MARIE. Warum haben Sie früher nicht so zu mir gesprochen ?“, Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 289.

pourquoi ne m'avez-vous pas parlé ainsi plus tôt ? » répète-t-elle peu après - signe que la parole opère (dans le double sens qu'elle agit et qu'elle soigne). Dans la suite de la pièce, cette parole s'avèrera une relance de vie pour la jeune fille : à la fin de l'acte, elle tue son père et s'enfuit pour rejoindre l'homme qu'elle aime. Lorsqu'à la fin de la pièce le médecin et Marie se retrouvent, il nommera cet élan l'« appel de la vie » : « qui sait si, plus tard - beaucoup plus tard - un jour comme aujourd'hui, l'appel de la vie ne résonnera pas dans votre âme avec plus de pureté et de force qu'en ce jour où vous avez subi ces choses qui portent les noms terribles et brûlants de 'meurtre' et 'amour' »⁹⁶⁹. En parlant d'« appel » qui « résonne », Schindler situe cette pulsion de vie dans l'ordre du verbal. De plus, là encore, sa parole opère : après qu'il a parlé, « Marie le regarde longuement. Ses traits et son attitude se relâchent peu à peu »⁹⁷⁰. On retrouve ainsi, sinon l'idée d'un Verbe créateur, du moins celle d'un Verbe opérateur, voire salvateur.

La source de la vie est donc toujours le Verbe (le verbal), qu'il prenne la forme d'une parole, d'un cri, d'un chant ou d'un appel. Chez Claudel, le Verbe s'incarne totalement : il se fait chair dans les corps et dans la nature, qu'il dote d'une vie pleine et nouvelle. Chez Duras, le Verbe ranime les corps mais les retient en lui, les teinte de son essence, de telle sorte qu'ils ne s'animeront jamais vraiment. Chez Schnitzler, la notion de « Verbe incarné » ne trouve qu'un écho limité, ce qui n'est pas étonnant chez cet auteur ; mais la notion d'« appel de la vie » renvoie au lien de la vitalité avec le verbal.

Avec un tel pouvoir concédé au Verbe, on comprend que nos trois auteurs aient choisi d'écrire du théâtre, qui est le genre littéraire dans lequel le Verbe est le mieux à même de s'épanouir : dans une pièce de théâtre, on entend la *parole* des

⁹⁶⁹ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, p. 72.

« Und wer weiß, ob Ihnen nicht später - viel später einmal - aus einem Tag wie der heutige der Ruf des Lebens viel reiner und tiefer in der Seele klingen wird als an jenem andern, an dem Sie Dinge erlebt haben, die so furchtbare und glühende Namen tragen wie Mord und Liebe“, Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 345.

⁹⁷⁰ Arthur Schnitzler, *L'Appel de la vie*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, p. 72.

« MARIE sieht ihn lange an. Ihre Züge, ihre Haltung beginnen sich zu lösen“, Arthur Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 345.

personnages. Comment les auteurs se saisissent-ils de cette parole ? La rattachent-ils à l'origine qu'elle incarne ? Quelles en sont les conséquences sur la représentation du temps ?

4) Une écriture en contact avec l'origine

Nous venons de voir que chez nos trois auteurs, le Verbe constitue une force créatrice essentielle. Lorsque les personnages touchent le chaos, le néant, la disparition, bref lorsqu'il y a un risque de mort, il y a un sursaut vital qui se manifeste verbalement. On peut se demander si l'écriture - qui est, en soi, une verbalisation puisqu'elle est faite de mots - met en valeur cet aspect créateur du Verbe.

a. Claudel : une écriture en contact avec la respiration

Chez Claudel, le Verbe est plus qu'au commencement, il *est* un commencement. Comment le dire par l'écriture ? En faisant de chaque phrase un nouveau départ. En la reliant à la respiration, qui est le geste premier, le geste essentiel, celui qui fait entrer l'être humain dans la vie. La phrase donnera ainsi l'impression d'être sans cesse ressourcée, régénérée.

Claudel trouve dans le verset, qui implique un retour visible à la ligne, une façon de relier l'écriture à la respiration. Le texte est émaillé de « blancs » qui imposent à l'acteur une certaine partition : « Le blanc claudélien apparaît partout (...) C'est lui qui libère le vers et l'accorde à la respiration, c'est lui qui permet aux mots de s'épanouir dans tout leur sens, c'est lui qui entretient avec la parole et l'écriture des rapports intimes et musicaux »⁹⁷¹, explique Michel Plourde. En effet, ces blancs obligent le locuteur à adopter un certain rythme respiratoire. Les reprises de souffle, rendues ainsi plus sensibles, sont rendues également à leur fonction première : le renouvellement de l'air dans les poumons. Dans un texte destiné à Maurice Barrès, qui avait projeté une grande étude sur Claudel et lui avait demandé un résumé de ses tendances, le dramaturge revendique cette connexion de l'écriture à la respiration :

J'ai toujours écrit sous cette forme, même mes premiers bégaiements d'enfant. Quand vous écoutez quelqu'un parler, vous vous apercevez que son discours est divisé, non par les arrêts logiques, mais par la nécessité de

⁹⁷¹ Michel Plourde, *Paul Claudel, une musique du silence*, Montréal : éditions Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 87.

reprendre haleine plus ou moins fréquemment suivant que l'émotion ou la réflexion précipite ou retarde son débit.⁹⁷²

Son écriture cherche donc à rendre compte de ce qu'est la parole orale : étroitement connectée au souffle, elle est un mouvement organique - inspiration /expiration - autant qu'un ensemble de mots qui font sens.

Or, inscrire ce mouvement dans le texte est une façon de rejouer le geste initial : la prise d'air dans les poumons, au moment de la naissance. Pour Claudel, rejouer ce qui était au commencement est précisément une façon de re-commencer, de trouver une nouvelle naissance. Cela va, à l'entendre, au-delà du symbolique : « à chaque trait de notre haleine, le monde est aussi nouveau qu'à cette première gorgée d'air dont le premier homme fit son premier souffle »⁹⁷³, écrit-il dans *Connaissance du Temps*. Respirer est donc, en soi, une recreation. La phrase parlée, le « trait de notre haleine », est toujours une première fois. Cette affirmation de Claudel se comprend mieux si l'on prend en compte le lien qu'il établit entre l'air et Dieu : selon lui, la cage thoracique est une « caverne », un « trou que le doigt de Dieu a laissé au fond de toutes les créatures animales et par qui chacune respire son âme, tirant bouffée à cet élément ambiant qu'il est permis d'appeler le ciel »⁹⁷⁴. Respirer, c'est donc renouveler son contact avec Dieu, avec le Créateur. C'est se ré-animer. En épousant le rythme de la respiration grâce au verset, Claudel fait de toute phrase un nouveau départ : un re-commencement.

L'importance de la respiration est sensible dans toute l'œuvre de Claudel par l'utilisation du verset, mais elle peut être parfois soulignée. Dans *Le Soulier de Satin*, au moment de la scène de Prouhèze avec l'Ange, le texte de la première réplique est « beaucoup plus respiré que dit »⁹⁷⁵, précise la didascalie. Pour certains personnages, Claudel accentue le lien avec la respiration, comme pour Louis Laine, dans *L'Échange*, figure primitive dont on a vu le contact très fort avec les origines. Cela se retrouve dans le traitement de sa parole : pour une figure primitive, il faut

⁹⁷² Paul Claudel cité par Pierre Brunel dans *Claudel et Shakespeare*, Paris : Armand Colin, 1971, p. 58.

⁹⁷³ Paul Claudel, « Du Temps », in *Connaissance du Temps*, in *Œuvre poétique*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1967, p. 140.

⁹⁷⁴ Paul Claudel cité par André Vachon, *Le Temps et l'Espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris : Seuil, 1965, p. 147.

⁹⁷⁵ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 1067.

une parole au plus près de l'origine, au plus près de la respiration. Louis a conscience qu'il respire et en parle : « Mais regarde », dit-il à Marthe « ma bouche est descellée et je respire par une contraction qui est au-dedans de moi-même »⁹⁷⁶. Il exhibe ce geste comme le signe de son autonomie, qui fonde son être entier. Cela revient à dire : « je respire donc je suis ». Cette conscience se retrouve dans son rapport au langage : sa parole est un geste plus qu'une émission vocale. Dans la deuxième version de la pièce, Claudel insistera sur cet aspect en précisant que certaines de ses répliques doivent être « dansées » : « LOUIS LAINE, *debout et comme inspiré, claquant des doigts, lyrique, dansant (?), en tous cas trépignant* »⁹⁷⁷. Claudel peut aussi préciser la façon dont le texte doit être respiré :

(Toute cette phrase doit être dite d'un seul trait descendendo jusqu'à euil - ralentir sur les dernières syllabes.) Moi, je ne fais rien de tout le jour et je chasse tout seul, écoutant le cri de l'écureuil pendant que les rayons du soleil changent de place.⁹⁷⁸

On voit bien ici l'attention que Claudel porte à la respiration et son désir de la mettre en relief, de la faire entendre. Sans doute cette vigilance est-elle particulièrement accrue à propos de ce personnage, dont le contact avec l'origine doit être encore plus sensible que chez les autres.

Finalement, la parole dans l'œuvre de Claudel *est* création, elle *est* commencement. Elle fait corps avec l'origine, car elle est la mise en œuvre d'une respiration qui, en elle-même, est re-créatrice. Cette respiration est le mouvement fondamental : c'est le geste premier de tout être vivant. Cela peut expliquer le fait que cette écriture ait la faculté de relier l'acteur - ou le lecteur- à des fibres très profondes. Certains acteurs, comme Olivier Py qui monta et joua *Le Soulier de Satin*, le disent : jouer Claudel « conduit le corps de l'acteur à un état physique qu'il ne connaîtra pas dans la prose et dans aucune autre versification parce qu'il n'y a pas de vers aussi long que le vers claudélien. Il impose aux acteurs, dans leur corps, une respiration beaucoup plus grande »⁹⁷⁹. Or cette respiration particulière, très ample, fait aussi entrer dans un certain rythme psychique : un mouvement continu,

⁹⁷⁶ Paul Claudel, *l'Échange*, (première version) in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 669.

⁹⁷⁷ Paul Claudel, *L'Échange* (deuxième version), in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 733.

⁹⁷⁸ *ibidem*, pp. 733-734.

⁹⁷⁹ Olivier Py interviewé par Philippe Jousserand, dans *Le Soulier de Satin* (suppléments) - DVD arte - collection COPAT - SOPAT 2009.

un jaillissement ininterrompu de pensée qui peut créer une sorte d'euphorie. Invité par Laure Adler lors d'une Table Ronde au Théâtre de l'Odéon, en mars 2009, Olivier Py affirme que jouer *Le Soulier de Satin* est comme « prendre du LSD » : cette écriture relie l'acteur à lui-même d'une façon très intense.

Dans ce retour aux sources permanent de l'écriture, on retrouve aussi le lien de Claudel avec Bergson. Dans la partie précédente, on a vu que la présence de la musique devait donner « le sentiment du temps qui s'écoule »⁹⁸⁰ et qu'elle était un « courant permanent »⁹⁸¹, ce qui rappelle la « fluidité continue du temps réel qui coule indivisible »⁹⁸² dont parle Bergson dans *La Pensée et le Mouvant*. Or, l'intuition de Bergson ne concerne pas seulement la continuité et l'indivision du temps. Selon lui, le temps est de la durée, et la durée est une « création continue d'imprévisible nouveauté »⁹⁸³. Cette notion de création continue est fondamentale ; il y revient à plusieurs reprises : à chaque instant, « la réalité se crée, imprévisible et neuve »⁹⁸⁴ ; il l'associe toujours à la notion de « nouveauté », et la précise avec celle de « jaillissement » : « il y a jaillissement effectif de nouveauté imprévisible », et les choses sont douées d'une « nouveauté sans cesse renaissante »⁹⁸⁵.

Création continue, nouveauté, jaillissement : ces trois notions ne sont-elles pas justement au cœur de la démarche de Claudel lorsqu'il veille à accorder l'écriture à la respiration ? En effet, ces « blancs » générés par l'usage du verset ont pour conséquence de renouveler l'air dans les poumons de façon marquée. Chez Claudel, cela signifie que la parole retourne à son origine, à Dieu. Elle est ainsi toujours neuve, toujours jaillissante. La parole ne passe pas, elle se relance à chaque instant. Si l'on continue de lire Claudel à travers Bergson, on peut dire que son écriture, finalement, est de la durée pure. Par son lien avec la musique, elle est le flux de la durée. Par son lien avec la respiration, elle est la création continue, sans cesse renaissante, de la durée.

⁹⁸⁰ Paul Claudel, « le drame et la musique », in *Positions et Propositions*, in *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, 1965, p. 149.

⁹⁸¹ Paul Claudel, Préface à *Sous le Rempart d'Athènes*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 1485.

⁹⁸² Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris : PUF, 2009, p. 140.

⁹⁸³ *ibidem*, p. 99.

⁹⁸⁴ *ibidem*, p. 111.

⁹⁸⁵ *ibidem*, p. 116.

b. Duras : une écriture en contact avec le silence

Quand Claudel passe par le verset, Duras, elle, passe par le silence : les « temps » sont un élément récurrent dans les didascalies de nombre de ses pièces. Autre façon de rythmer l'écriture, qui recherche au fond la même chose : remonter à la source vive du langage, renouer avec une parole première, originelle. Car ces « temps » laissent une place au silence, et le silence durassien a quelque chose à voir avec le désir de remonter aux origines.

Dans une réplique de *Suzanna Andler*, Michel parle des personnages de femmes chez Michelet, qui passent « des mois sans dire un mot ». Or, ce silence apparaît comme le prélude d'une parole renouvelée, une parole « en intelligence avec la nature » :

Michel : Tu connais les femmes de Michelet ? (...) Leurs maris étaient à la guerre du seigneur, à la Croisade, et elles restaient parfois des mois dans leur cabane en pleine forêt à les attendre. Des mois sans dire un mot. Alors elles ont commencé à parler aux arbres, aux renards, aux animaux de la forêt. C'est comme ça qu'a commencé le règne des sorcières (*Temps*). On a puni les femmes d'être en intelligence avec la nature, on a brûlé les sorcières.⁹⁸⁶

Par l'expérience du silence, ces femmes sont donc rendues à un temps des origines : celui de l'unité avec la nature. Elles ne sont pas éloignées de la mendicante d'*India Song*, cette femme-oiseau qui parle une langue perdue : l'hindoustani. Le silence permet de renouer avec une forme archaïque de la parole : il a un pouvoir re-créateur. Duras décline cette idée dans d'autres passages. Une didascalie indique par exemple : « *Suzanna se tait le temps de reconstruire son univers* »⁹⁸⁷, ce qui est une façon de dire que le silence est un temps en soi. Il ne correspond pas à un temps mort, mais à une descente en soi-même, à une opération de « reconstruction » : il est comme un temps de recueillement, une cérémonie intime par laquelle Suzanna meurt et renaît. Quoiqu'il en soit, le silence *opère*. Après lui, d'ailleurs, vient le rire : « *Puis elle rit doucement* »⁹⁸⁸, indique la suite de la didascalie. Là encore, le silence est créateur, ou plus exactement, re-créateur.

⁹⁸⁶ Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1968, p. 68.

⁹⁸⁷ *ibidem*, p. 72.

⁹⁸⁸ *ibidem*.

Cette charge de création contenue dans le silence explique l'usage très abondant qu'en fait Duras dans une grande partie de ses pièces. *Suzanna Andler* les multiplie à l'envi. À propos de cette pièce, on pourrait même parler d'une musique du silence. La variété des mots choisis pour l'indiquer suppose en effet que chaque silence doit avoir une qualité - une tonalité - spécifique. Par exemple, les didascalies peuvent faire alterner le mot « silence » et le mot « temps » :

Silence long.

Suzanna, *plainte sourde* : Mais quelle heure est-il ?

Michel, *temps* : Six heures.⁹⁸⁹

On trouve aussi des « arrêts » ou des « retards » :

Suzanna, *mensonge* : Il a dû se passer quelque chose ici ; il y a quelques années. Trois ans peut-être. Il me semble (*Temps*) La femme a essayé de se tuer (*Arrêt*) Ou bien... on a essayé de la tuer, je ne sais plus.

Michel, *avec retard* : Essaye de te souvenir.⁹⁹⁰

Ces suspensions du dialogue finissent par devenir aussi importantes que le dialogue lui-même - comme si l'essentiel se nichait précisément dans ce silence, dans ce non-dit. Cela rejoint l'idée d'un silence plein de sens.

Dans *La Musica deuxième*, qui raconte les retrouvailles d'un couple au moment de son divorce, les silences embarrassés du début font peu à peu place à des silences d'une autre nature : « *Silence énorme d'une minute pleine* »⁹⁹¹. Qualifier un silence d'« énorme » est une façon d'en souligner la charge, la densité. On lit encore : « *le dialogue devient plus lent, plus arraché des profondeurs – comme chaque fois qu'ils se regardent, qu'ils se revoient* »⁹⁹². Si le dialogue est « arraché des profondeurs », cela suppose que les silences qui le ralentissent le font descendre vers ces profondeurs. On retrouve alors l'idée que le silence est un temps d'introspection, un temps de contact avec soi-même - comme lorsque Suzanna se tait « le temps de reconstruire son univers ».

Finalement, on peut dire que le silence est chez Duras un temps de « reflux » : le personnage reflue vers lui-même, ou vers un temps ancien, archaïque.

⁹⁸⁹ Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1968, p. 74.

⁹⁹⁰ *ibidem*, p. 75.

⁹⁹¹ Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, Paris : Gallimard, 1985, p. 39.

⁹⁹² *ibidem*, p. 68.

Il retourne vers une forme de souche : la sienne, ou celle de la civilisation. Le silence opère de la même façon que la mer qui fait disparaître un corps dans *Savannah Bay* : il est une plongée. Le silence est donc une façon de renouer avec la Mère originelle.

Dès lors, il fait partie d'un dispositif dont le but, conscient ou inconscient, est de rejouer la mise au monde du langage. En effet, la parole qui succède à de tels silences a forcément une certaine valeur : c'est une parole première, originelle. Une parole sortie des origines - comme le cri de l'enfant quand il naît.

C'est bien la mise en scène d'une telle parole que nous proposent certains passages d'*India Song*. Le silence semble ici faire naître le son - en être « gros » en quelque sorte. Dans le début de l'acte II par exemple, après avoir posé un décor vide et un long silence, la dramaturge fait tout à coup surgir le bruit :

Nous sommes dans le même lieu que précédemment (...)

Silence.

On dirait qu'il n'y a personne dans l'Ambassade de France.

On ne voit rien des salons de réception, sauf la lumière qui sort des portes et qui éclaire le parc.

Lieu vide pendant quelques secondes.

Puis, sans un bruit, un domestique passe. Il porte un plateau de coupes de champagne, traverse l'endroit, sort vers la droite.

Silence encore. Vide encore.

Attente.

PUIS, TOUT À COUP, BRUIT.

LE BRUIT DE LA RÉCEPTION COMMENCE BRUTALEMENT, ENTIER. La soirée se déclenche comme mue par un mécanisme : D'un seul coup, de derrière les murs, par les portes ouvertes ce bruit devrait éclater.⁹⁹³

Duras insiste sur le caractère brutal de l'irruption du bruit : il tranche violemment avec ce qui précède ; sa violence est mise en relief par les majuscules. Mais on a aussi la sensation que le silence précédent est, précisément, « gros » de ce bruit à venir, dans la mesure où il se transforme en « attente ». On peut alors émettre l'hypothèse que ce que la dramaturge cherche ici à représenter, plus ou moins consciemment, c'est la violence d'une mise au monde - car pour elle, mise au monde rime avec violence : « le premier signe de vie, c'est le hurlement de douleur »⁹⁹⁴, dit-

⁹⁹³ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, pp. 55-56.

⁹⁹⁴ *Les Lieux de Marguerite Duras*, entretien avec Michelle Porte, Paris : éditions de Minuit, 1977, p. 23.

elle à Michelle Porte. C'est bien cette violence que l'on retrouve dans la brutalité du bruit.

Le silence est donc une façon pour Duras d'inscrire dans le tissu même de sa pièce un temps originel. Une question se pose : comment, tout en faisant surgir la parole - rendue presque obligatoire dans un genre littéraire comme le théâtre -, comment garder le contact avec l'origine ? Cette origine chérie, que Duras ne cesse de convoquer et dont elle ne parviendra jamais à se détacher, cette Mère originelle dont son écriture porte constamment la nostalgie, comment ne pas la trahir alors que, en parlant, les personnages s'en éloignent forcément ?

La musique pourrait apparaître comme une façon d'adoucir cette coupure. Elle semble être, chez Duras, la forme d'expression la plus proche du son des origines - la plus proche du silence. « J'écris des livres dans une place difficile, c'est-à-dire entre la musique et le silence »⁹⁹⁵, dit-elle. Dans certaines didascalies, l'écriture hésite : « *musique ou silence* »⁹⁹⁶, dit-elle par exemple dans *Eden Cinéma*, comme s'ils étaient équivalents. Dans l'une des transitions de *Savannah Bay*, le chant de Piaf est présenté comme la doublure possible - mais non imposée - du silence : « *Silence. Peut-être le chant au loin, peut-être seulement l'air du chant. Fin du chant. Silence. Avec ce silence la deuxième période de la pièce commence* »⁹⁹⁷. La musique, comme le silence, est un recueillement. Elle a la même fonction de reflux, de retour aux sources du langage : c'est après ce silence-musique que l'histoire est relancée.

Le fait que la musique soit très souvent ressassée va dans le même sens : c'est comme si l'écriture devait s'abreuver régulièrement à la même source pour survivre, comme un nourrisson revient compulsivement au lait maternel. Dans *India Song*, la description de la musique donne l'impression que l'écriture la « tête » :

Au piano, ralenti, un air d'entre les deux guerres, nommé *India Song*.

⁹⁹⁵ extrait des entretiens de Duras avec Michel Field, *Le Cercle de Minuit*, émission diffusée le 14 octobre 1993, réalisée par Gilles Daude, cité par Midori Ogawa dans *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, 2002, p. 7.

⁹⁹⁶ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 74.

⁹⁹⁷ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 27.

Il est joué tout entier et occupe ainsi le temps – toujours long – qu’il faut au spectateur, au lecteur, pour sortir de l’endroit commun où il se trouve quand commence le spectacle, la lecture.

Encore *India Song*.

Encore.

Voilà, *India Song* se termine.⁹⁹⁸

Avec la répétition de « encore », on entend une sorte de besoin inassouvi. Dans *Eden Cinéma*, on retrouve la même dépendance. C’est la même valse qui revient tout au long de la pièce, et le fait qu’elle soit associée à l’Eden - qui est le nom du cinéma où la mère jouait jadis du piano - suggère qu’elle est le souvenir d’un temps originel : elle est le souvenir de l’Eden, c’est-à-dire du paradis perdu. Elle est surtout le souvenir de la mère : « *Cette musique c’est aussi l’histoire de la mère* »⁹⁹⁹. De là à dire que la musique, c’est la mère elle-même, il n’y a qu’un pas.

La musique permet ainsi de combler le manque dans laquelle l’écriture se trouve une fois qu’elle a renoncé au silence des origines. Elle est le souvenir de ce silence. Cette fonction explique sans doute la place importante qu’elle occupe dans l’écriture de Duras : dans *India Song*, dans *Eden Cinéma*, mais aussi dans *Savannah Bay* où elle baigne tout le début de la pièce grâce à l’air de Piaf, « les mots d’amour », chanté par les deux femmes à tour de rôle. La musique donne même son nom à une pièce de Duras : *La Musica* - dont elle est, par ailleurs, paradoxalement absente, comme si le titre l’avait absorbée toute entière.

Finalement, on voit que l’écriture de Duras trouve une façon de faire entendre l’origine dans l’interstice des paroles, à travers le silence ou la musique. La parole vient se « recharger » régulièrement à ces sources vives qui semblent les seuls lieux vraiment pleins. On reconnaît ici la composante fondamentalement nostalgique de son oeuvre : Duras ne cesse de se rappeler ce qu’il y avait « avant » : « avant la parole, avant l’homme », comme elle le dit elle-même. Chez Claudel au contraire, la parole est pleine de sa propre vie ; elle est l’origine même.

⁹⁹⁸ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, p. 13.

⁹⁹⁹ Marguerite Duras, *Eden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 13.

c. Schnitzler : une écriture en contact avec la pensée

Schnitzler traite la question de l'origine différemment. Plus exactement, il ne la traite pas ; c'est elle qui se traite toute seule malgré lui. Car Schnitzler n'a pas la nostalgie d'un monde d' « avant la parole, d'avant l'homme » comme Marguerite Duras. Il n'a pas la foi de Claudel, et ne perçoit ni le Verbe ni la respiration comme des gestes créateurs. Autrement dit, Schnitzler n'est pas travaillé par cette question de l'origine. Il serait même plutôt l'écrivain de la fin, obsédé par la vieillesse et la mort. Mais sa conscience aiguë de la mort va de pair avec un goût extraordinaire pour la vie : contiguïté (et continuité) entre mort et vie est un motif récurrent de son oeuvre.

De même, si son écriture théâtrale ne cherche apparemment pas de contact avec l'origine, elle nous donne à entendre quelque chose qui n'est pas sans rapport avec elle. En effet, la phrase schnitzlérienne a une spécificité remarquable : sa spontanéité. Celle-ci donne souvent la sensation d'assister au surgissement de la pensée du personnage au moment même où elle se forme dans son esprit. L'écriture entre ainsi en contact avec le rythme intérieur - intime - du personnage. On a alors l'impression de toucher l'origine de sa parole : le mouvement de sa pensée, d'une pensée toujours vivante, saisie dans ses moindres impulsions et même, dans son approximation.

Cela passe d'abord par le caractère parfois très oral des dialogues. La conversation est prise sur le vif, sans sophistication, comme on le voit par exemple dans ce passage de *Terre étrangère*, situé au début de la pièce, alors que les personnages reviennent de l'enterrement du pianiste Korsakov :

GENIA : Il paraît que les Natter assistaient eux aussi à l'enterrement ?

MAUER : Oui.

GENIA : On m'a dit que la voiture rouge avait fait sensation.

MAUER : Que voulez-vous... Elle est rouge... Bon... Elle est rouge... ¹⁰⁰⁰

¹⁰⁰⁰ Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 92.

« GENIA Sie waren auch beim Begräbnis, die Natters, hör'ich.

MAUER Ja.

GENIA Das scharlachrote Automobil soll großes Aufsehen gemacht haben.

MAUER Ja, was ist da zu machen ? Es ist nun einmal scharlachrot.“, Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 270.

On entend ici le désir de faire passer dans l'écriture l'authenticité d'une pensée un peu anecdotique, sans se soucier outre mesure de littérature. Schnitzler n'hésite pas non plus à faire figurer dans les répliques des « Bon » ou des « Voilà » que l'on pourrait juger parasites, mais qui chez lui, sans être une simple désinvolture ou une facilité, correspondent à la réalité d'une pensée qui se cherche et s'élabore au fur et à mesure qu'elle se parle : « Bon, tu as bien fait de ne pas venir, Genia (...) as-tu lu l'article de Daily Telegraph, hier, sur les nouvelles fouilles en Crète ? - Non - Très intéressant. Là-bas aussi on devrait y aller. Bon. »¹⁰⁰¹. Précisons que ces « Bon » ne sont pas une fantaisie du traducteur, mais sont l'équivalent français du « Ja » que l'on trouve fréquemment dans le texte allemand : « *Ja*, es war ganz gut, dass du nicht hineingefahren bist, Genia (...) hast du übrigens gestern im Daily Telegraph den Artikel über die neuen Ausgrabungen in Kreta gelesen ? – Nein - Sehr interessant. Da müsste man eigentlich auch einmal hin. *Ja*. »¹⁰⁰². L'oralité est même plus sensible en allemand qu'en français, car Schnitzler n'hésite pas à élider les „e“ muet : hör'ich, wie g'fällt er, hat er dir auch nichts g'sagt, Ich hab'mich, hätt'ich¹⁰⁰³. Par cette oralité, l'écriture de Schnitzler rend la parole plus réaliste mais surtout plus spontanée : elle n'est pas passée par la médiation de la construction syntaxique, elle est transcrite « telle quelle », dans son jaillissement. L'écriture épouse le mouvement intérieur du personnage, ses passages à vide, sa lenteur, ses raccourcis.

Quand celui-ci se fait plus confus ou plus tumultueux - comme c'est le cas, par exemple, lorsqu'un personnage est en proie à une vive émotion -, l'écriture manifeste la même adhérence. Dans *Interlude*, qui met en scène une crise conjugale entre le compositeur Amédée et sa femme Cécile, cantatrice, le troisième acte correspond au point d'orgue de cette crise : alors qu'ils sont séparés depuis des mois et que Cécile prétend avoir une liaison avec un autre homme, ils viennent de repasser une nuit ensemble. Mais au matin, Amédée se réveille seul dans la

¹⁰⁰¹ Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 96.

¹⁰⁰² Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 277.

¹⁰⁰³ *ibidem*, pp. 270, 273, 275, 277.

chambre ; sa jalousie envers l'amant de sa femme se révèle dans un monologue qui met en scène le parcours de sa pensée :

Sortie... Rien d'étonnant, après tout ! Elle s'est sûrement rendue à l'opéra. Mais pourquoi ne m'a-t-elle pas dit qu'elle – (*sursautant*) Chez lui ? Non, c'est impossible, non ! Pourquoi impossible ? Une femme comme elle, pourquoi ne serait-elle pas chez lui ? (*menaçant*) Si je le tenais ! (*suivant une illumination*) Je pourrais le... Ce serait... Me trouver face à lui ! Oui, face à face, cela pourrait arranger bien des choses...¹⁰⁰⁴

Le recours à l'artifice du monologue permet de représenter le tumulte intérieur du personnage et l'élaboration progressive de son idée de se battre en duel. L'écriture rend compte des arrêts de la pensée, de ses reprises, de ses bifurcations soudaines. Ce monologue est construit presque comme une partition, chaque didascalie venant indiquer tantôt un accent, tantôt une intention, tantôt un contenu imaginaire. On reconnaît ici le sens musical de Schnitzler, issu de son éducation. Le fait que les personnages d'*Interlude* soient tous deux musiciens est déjà une façon de réinvestir ce lien avec la musique ; mais ce qui est encore plus remarquable, c'est la finesse et la précision de son oreille lorsqu'il s'agit d'écouter la *musique de la pensée* d'un personnage. Pour Schnitzler, la musique est plus proche de la pensée que la parole, qui est trompeuse :

Nous ne pensons ni en mots, ni en images, mais en quelque chose que nous sommes incapables de saisir. Si nous pouvions le saisir, nous disposerions d'une langue universelle... cette langue peut-être que parlaient les hommes avant la chute de la tour de Babel, et avant la confusion des langues. Le musicien, lui, parle une langue universelle. Le sentiment est universel. La pensée est individuelle et non transmissible.¹⁰⁰⁵

Dans l'exemple d'*Interlude*, on a la sensation que l'écrivain cherche à s'approcher de cet « insaisissable » intransmissible qu'est la pensée, en passant précisément par de la musique. Cela donne l'impression d'être en contact avec la source vive du langage : avec son origine.

¹⁰⁰⁴ Arthur Schnitzler, *Interlude*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1991, p. 51.

« Fort ! ... Nun ja, was ist daran weiter Sonderbares ? ... In der Oper jedenfalls... Aber warum sagte sie mir nicht -- *Führt zusammen*. Bei ihm ? ... Nein, das ist ja nicht möglich ! nein ! Warum nicht möglich ? ... Eine Frau wie sie -- Warum sollte sie nicht zu ihm ? ... *Mit drohender Geste*. Hätt'ich nur ihn !... *erleuchtet*. Das kann ich ja... das wäre ja... Ihm gegenüberstehen - ja ! Ihm gegenüber ! - Da könnte ja am Ende manches wieder gut werden...“, Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, pp. 162-163.

¹⁰⁰⁵ entretien de Schnitzler avec G.S. Viereck, publié dans *Ombres portées*, Eigenbrötler Verlag, Berlin-Zurich, 1930, cité par Heinz Schwarzinger, dans *Arthur Schnitzler, auteur dramatique*, Paris : Actes Sud, 1989, p. 50.

Un autre signe du rapport de l'écriture de Schnitzler avec l'origine réside dans son contact avec l'inconscient. Dans *l'Appel de la vie*, on a vu la place que pouvait prendre la pulsion inconsciente d'un personnage dans la construction de la pièce. Cette place n'est pas forcément « consciente » chez Schnitzler, qui a manifesté un certain scepticisme vis-à-vis des théories élaborées par Freud. Pourtant, dans son écriture aussi, il a laissé - peut-être malgré lui ? - une certaine place à l'inconscient : dans un passage du *Chemin solitaire* par exemple, l'écrivain Von Sala, une main devant les yeux pour faire écran, se livre à une rêverie parlée où les images s'enchaînent, sans cohérence apparente :

Je suis enfant, je vais sur mon poney à travers champs. Mon père me suit, il m'appelle (...) Je suis un jeune lieutenant en manœuvres ; debout au sommet de la colline j'informe mon colonel (...) Je suis étendu, seul, au fond d'un canot qui dérive, l'air d'été est bleu et sombre, des mots sublimes me viennent à l'esprit.¹⁰⁰⁶

Ici, l'écriture semble se laisser conduire par la fantaisie imaginaire du personnage. On n'est alors pas loin des associations d'idées dont la psychanalyse - encore très balbutiante à l'époque du *Chemin solitaire* (1904) - se servira dans sa pratique. Par cette écoute de l'inconscient de son personnage, Schnitzler se rapproche de l'origine.

On pourrait d'ailleurs se demander si l'intérêt que ce même Von Sala manifeste pour des fouilles archéologiques en Bactriane ne serait pas la métaphore de celui de Schnitzler lui-même à l'égard de tout ce qui est souterrain et inconscient. Il confie ainsi à Johanna :

Sous les décombres et la poussière, on suppose qu'il existe une ville immense, de l'importance de Londres. Ils sont descendus à l'époque jusqu'à un palais. Ils y ont trouvé des fresques splendides, certaines parfaitement conservées. Et puis, en creusant, ils ont mis à jour des marches d'un marbre totalement inconnu. Peut-être qu'il provenait d'une île qui fut ensuite engloutie. Trois cent douze marches, qui brillent comme des opales et qui mènent à des profondeurs inconnues... inconnues parce que, à la trois cent douzième, ils ont

¹⁰⁰⁶ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 60.

« Ich bin ein Kind und reite auf dem Ponny übers Feld. Mein Vater ist hinter mir her und ruft (...) Und ich bin ein junger Leutnant auf Manöver und steh' auf einem Hügel und melde meinem Obersten (...) Und ich liege einsam im treibenden Kahn und schau' in die dunkelblaue Sommerluft, und unbegreiflich schöne Worte reihen sich mir aneinander », Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 241.

cessé de creuser, Dieu sait pourquoi. Vous ne pouvez pas imaginer combien ces marches m'intriguent.¹⁰⁰⁷

C'est le caractère inconnu et énigmatique de ce monde souterrain qui semble fasciner Von Sala. Or, ce désir d'enquêter et de toucher le « marbre inconnu » nous rappelle celui du dramaturge lui-même, à l'égard de ses personnages. L'inconscient n'est-il pas, justement, un « marbre inconnu » ? Lorsque Schnitzler laisse la rêverie de Von Sala faire irruption dans le dialogue, à l'acte IV, ses paroles révèlent une mémoire enfouie (les images remontent à l'enfance et à l'adolescence), et fixée dans des images précises.

Ces éléments laissent penser que Schnitzler avait pressenti l'importance de l'inconscient dans la destinée humaine. Il n'était peut-être pas *conscient* de cette dimension-là de son oeuvre. Mais elle n'a pas échappé à Freud, qui le formule très clairement dans une lettre datée du 14 mai 1922 :

Votre détermination comme votre scepticisme - que les gens appellent pessimisme - votre sensibilité aux vérités de l'inconscient, de la nature pulsionnelle de l'homme, votre dissection de nos certitudes culturelles conventionnelles, l'arrêt de vos pensées sur la polarité de l'amour et de la mort, tout cela éveillait en moi un étrange sentiment de familiarité (...) Oui, je crois qu'au fond de vous-même vous êtes un investigateur des profondeurs psychologiques.¹⁰⁰⁸

Françoise Derré met en relation la capacité de l'écriture schnitzlérienne à intégrer des éléments fondamentalement mouvants - comme l'inconscient - avec le contexte historique et l'évolution des mentalités au début du XXème siècle :

Sans transition d'une génération à l'autre, on passe du confort intellectuel à la conscience aiguë de la décadence (...) l'homme cesse d'être simple, facile à cataloguer... pour devenir un chaos susceptible de toutes les métamorphoses...

¹⁰⁰⁷ Arthur Schnitzler, *Le Chemin solitaire*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, p. 28.

« Denken Sie, unter dem Schutt und Staub vermutet man eine Riesenstadt, etwa von der Ausdehnung des heutigen London. Damals sind sie in einen Palast hinuntergestiegen und haben die wundervollsten Malereien gefunden. In einigen Gemärgen waren sie vollkommen erhalten. Und Stufen haben sie ausgeschaufelt ; aus einem Marmor, der sonst nirgends gefunden wurde. Vielleicht stammt er von einer Insel, die seither ins Meer versunken ist. Dreihunderzwölf Stufen, glänzend wie opale, die in eine unbekannte Tiefe hinabführen... Unbekannt, denn bei der dreihunderzwölfsten Stufe haben sie aufgehört, zu graben - weiß Gott, warum ! Ich kann Ihnen gar nicht sagen, wie mich diese Stufen intrigieren“, Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 206.

¹⁰⁰⁸ Sigmund Freud, lettre à Schnitzler citée par Nike Wagner dans la Préface de *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 34.

les recherches de Sigmund Freud donnent un fondement scientifique à cet état d'esprit, et l'œuvre de Schnitzler lui confère une forme littéraire.¹⁰⁰⁹

Effectivement, le fait que cette écriture épouse si souplement le mouvement psychique des personnages, aussi bien dans ses impulsions et ses hésitations (*Interlude*), que dans sa profusion imaginaire (*le Chemin solitaire*) témoigne d'une perception de l'homme qui prend en compte sa dimension mouvante et instable - ce que Françoise Derré appelle un « chaos susceptible de toutes les métamorphoses ». En rendant compte de ce « chaos », Schnitzler rend compte, à sa façon, de l'origine.

De plus, cette captation du mouvement de la pensée rapproche Schnitzler de Bergson. Dans la troisième partie, nous avons vu qu'il avait pressenti et préfiguré le caractère éminemment subjectif de la perception du temps, compressé ou dilaté selon l'humeur du personnage. Cette perception élastique du temps est bergsonienne avant l'heure. Or, le fait qu'il s'attache à rendre compte du chaos de la pensée de ses personnages, à suivre ses moindres approximations et bifurcations, de telle sorte qu'elle semble toujours être prise « en cours », sur le vif, dans son devenir même, nous rappelle la définition de la durée dans *La Pensée et le Mouvant* : une « création continue d'imprévisible nouveauté »¹⁰¹⁰. Le « jaillissement » dont parle Bergson et auquel Claudel donne corps par l'usage du verset, Schnitzler le fait vivre par la spontanéité de la parole de ses personnages. On a l'impression qu'au moment où ils se mettent à parler, ils ne savent pas encore ce qu'ils vont dire ; leur parole est ouverte à l'imprévu de leur pensée. Si on lit Schnitzler à travers Bergson, ne pourrait-on dire que la parole schnitzlérienne est de la durée, comme celle de Claudel ? On peut du moins affirmer que l'écriture de Schnitzler se place dans le flux, dans le « courant permanent » de la pensée, et qu'en cela, elle trouve un rapport au temps tout à fait novateur : sans cesse jaillissante, elle est du même coup sans cesse renaissante.

¹⁰⁰⁹ Françoise Derré, *L'Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, p. 500.

¹⁰¹⁰ Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris : PUF, 2009, p. 99.

Conclusion

À travers la présence de lieux qui fonctionnent comme des métaphores de la matrice originelle, les auteurs manifestent leur désir de remonter aux sources du vivant.

De plus, certains personnages sauvages (la mendiante d'*India Song*, Louis Laine dans *l'Échange*), à la fois par leur corps, leur langage ou leur rapport à la nature, sont comme les traces d'un temps des premiers commencements du monde. On trouve également une invocation du début de la vie, à travers des personnages qui sont en lien avec l'enfance : parce que leur expression passe davantage par des gestes vocaux (les cris, les larmes du Vice-consul) que par le verbe, par la virginité et/ou la nudité de leur corps (celui du Vice-consul ou de Simon Agnel) ou parce qu'ils sont traversés par les émotions violentes et entières du tout petit enfant (Madeleine dans *Savannah Bay*), ils se rapprochent du nouveau-né.

Ces personnages sont aussi, par leur seule présence, des signes du lien très fort qui unit la mort et la vie, dans la mesure où tous ces personnages sont précisément en instance de disparition. C'est le cas du Vice-consul, « l'homme vierge de Lahore », qui appelle la lèpre de ses vœux – donc la mort. C'est aussi celui de Simon Agnel, qui réclame d'être mis nu et retrouve son nom de baptême au moment où il va mourir. C'est enfin celui Madeleine, qui est en train de mourir. La mort serait ainsi une sorte de relance de vie. Si ce type de personnage est absent chez Schnitzler, où la mort n'est jamais sublimée mais toujours terrifiante, on trouve cependant chez lui l'idée que la mort d'un personnage peut être une relance de vie pour un autre.

Le lien très fort qui unit la mort et la vie, et l'idée que la vie ne saurait naître que de la mort (ou de son idée) se retrouvent bien sûr à travers le thème de la résurrection : qu'il s'agisse du corps d'Aubaine qui reprend vie entre les bras d'une lépreuse mourante dans *L'Annonce faite à Marie* ; de celui de la jeune fille qui disparaît et reparaît dans *Savannah Bay* ; de celui d'Anne-Marie Stretter dans *India Song* ; qu'il s'agisse du recommencement du Verbe au cœur de la tempête dans *Le Livre de Christophe Colomb* ; du surgissement toujours improbable de la mémoire délabrée d'une comédienne au bord de l'abîme dans *Savannah Bay* ; le

recommencement de la vie passe toujours par une expérience qui s'apparente à la mort, du moins une dilution ou un effacement des contours. C'est finalement une image assez « optimiste » de la mort qui se dégage de ces œuvres, dans la mesure où elle paraît toujours grosse d'une vie à venir.

La mise en scène du recommencement, quelles que soient ses formes (résurrection chez Duras et Claudel, relance de vie ou de vitalité chez Schnitzler) est aussi l'occasion de mettre au jour la force créatrice du Verbe, là encore sous toutes ses formes : Verbe et chant salvateurs chez Claudel, force du cri et musique nourricière chez Duras, parole libératrice chez Schnitzler.

L'écriture, enfin, est un lieu d'investigation du recommencement. Car les auteurs y inscrivent ce qui sous-tend et nourrit le Verbe : la respiration chez Claudel, le silence chez Duras, la pensée consciente et inconsciente chez Schnitzler. Chez Claudel, l'utilisation du verset réclame un souffle ample et provoque un rythme inhabituel ; on a la sensation d'un mouvement ininterrompu, comme si l'on était en contact avec une source vive. Chez Duras, l'utilisation des silences inscrit une respiration particulière, faite de réserve et de lenteur, temps nécessaire à une remontée dans les profondeurs de l'intériorité. Chez Schnitzler, l'écriture cherche à être très proche de la pensée des personnages, à la saisir dans toute sa spontanéité, parfois même dans son désordre. La ponctuation témoigne sans cesse du désir du dramaturge d'inscrire dans son texte de la vie, du *mouvement*. À quoi ces formes peuvent-elles bien correspondre, sinon à un désir de s'approcher de la source du langage ? La parole se trouve ainsi dans un contact très fort avec ce qui la fonde - c'est-à-dire, finalement, avec son origine. Grâce à ce lien avec l'origine, l'œuvre dramatique de nos auteurs entre aussi dans un certain rapport au temps. La parole y est en effet sans cesse renouvelée, recommencée, recrée. C'est une façon de transcender l'écoulement linéaire du temps : certes, la parole est prise dans un flux qui s'écoule, mais ce flux se nourrit en permanence auprès de la source vive du langage. Il se *recueille* à chaque verset chez Claudel, il se *recharge* à chaque silence chez Duras, et chez Schnitzler, il *vibre* du contact très fort qu'il a avec une pensée toujours créative.

Ce contact avec l'origine permet de qualifier l'écriture de ces trois auteurs de dynamique. Ce dynamisme la rapproche de la conception bergsonienne de la durée : cette écriture sans cesse en contact avec la vitalité de sa source ne devient-elle pas la « création continue d'imprévisible nouveauté » dont parle Bergson ? Autrement dit, l'écriture ne serait-elle pas la durée elle-même ? Ce serait une certaine façon, assez inattendue, de l'affranchir de la représentation linéaire du temps, dans la mesure où celui-ci n'y apparaît plus comme un cadre, mais qu'il semble se couler dans l'écriture même, se confondre avec elle. Pour éclaircir ce rapport de l'écriture au temps, voyons si cette dynamique se retrouve à d'autres niveaux dans les pièces de Schnitzler, Claudel et Duras.

VII - LE THÉÂTRE COMME RECOMMENCEMENT

Nous avons cerné, dans le chapitre précédent, l'aspect dynamique de la parole chez nos trois auteurs. Nous avons vu que ce dynamisme est, en soi, une façon de s'affranchir de l'écoulement du temps : la parole ne passe pas, elle se relance. On comprend alors que nos auteurs, qui ont exploré aussi d'autres genres littéraires comme la poésie (c'est le cas de Claudel et Duras) ou le roman (c'est le cas de Duras et Schnitzler), aient écrit du théâtre : c'est une façon de donner la première place à une parole éminemment vivante, en train d'advenir, du côté du processus plus que du résultat. Leur perception de la parole, d'une certaine manière, appelle le théâtre : seule la scène pourra donner tout leur sens et toute leur dimension à la respiration, aux silences, à la ponctuation. Seule la scène, en donnant au texte un corps et une bouche pour le parler, pourra pleinement rendre compte de son dynamisme.

Mais cette propriété dynamique de la parole ne s'étend-elle pas à l'ensemble de la création dramatique, et au-delà, à la représentation théâtrale ? Nous sommes d'autant plus enclins à nous poser cette question que nos auteurs, chacun à sa façon, portent un regard sur la création - l'acte de créer - en général, plus spécifiquement sur la création et la représentation théâtrales. C'est-à-dire que leur théâtre pose un regard sur lui-même, en intégrant des personnages d'auteurs, d'acteurs, de metteurs en scène. Cela leur permet de mettre en scène leur conception du théâtre. Chez Schnitzler, il semble débordant de vitalité : *Au Grand Guignol* montre les déboires d'un marionnettiste en prise avec le trop-plein de vie de ses marionnettes, qui finissent par devenir autonomes : « je vous ai insufflé tant d'âme / Que vous pouvez mener vot'propre vie »¹⁰¹¹, constate-t-il. Faut-il penser que pour Schnitzler, le propre de la création dramatique serait d'échapper à son créateur ? Claudel dans *l'Échange* inscrit un personnage d'actrice, Lechy Elbernon : on peut se demander quelle image du théâtre il veut faire passer à travers ce personnage polymorphe, insaisissable et porteur de mort. Chez Duras, la mise en scène d'un personnage de comédienne en fin

¹⁰¹¹ Arthur Schnitzler, *Au Grand Guignol*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 77.
« Und wenn ich so viel Seel'euch eingeblasen,
Daß ihr nun euer eignes Dasein führt », Arthur Schnitzler, *Zum großen Wurstel*, in *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 266.

de vie, dans *Savannah Bay*, est aussi une façon d'interroger le processus de surgissement du théâtre, et notamment son rapport avec la mémoire : « *le théâtre commence, lointain, douloureux* »¹⁰¹², écrit-elle dans une didascalie. Le théâtre doit-il toujours s'arracher des profondeurs pour advenir ? Dans ce cas, pourra-t-on parler d'un théâtre dynamique chez Duras ?

¹⁰¹² Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 31.

1. Schnitzler : un théâtre qui échappe au créateur

La question de la création est fondamentale dans l'œuvre de Schnitzler, ne serait-ce que par les personnages d'artistes qui y figurent en bonne place. Musiciens, chanteurs, acteurs, peintres, sculpteurs, romanciers ou auteurs dramatiques sont en effet récurrents. L'évocation de leur travail, qui tient une place importante dans les dialogues, fournit tout naturellement un premier degré de mise en abyme de la création artistique au sens large. Dans certaines pièces comme *Le Jeu de l'Amour et du Vent*, *Au Perroquet vert* ou *Au Grand Guignol*, c'est plus spécifiquement la création dramatique qui est interrogée, car Schnitzler y utilise le procédé classique du théâtre dans le théâtre, à plus ou moins grande échelle. Cela lui permet de déployer son questionnement sur le fait théâtral en tant que tel et les conditions de son surgissement. Mais avant de nous pencher plus précisément sur ces pièces, il paraît utile de s'intéresser à une courte oeuvre de Schnitzler, *La Femme au Poignard*, qui est une mise en abyme de la création picturale. En effet, elle offre une sorte de condensé de toute la réflexion que l'auteur déploiera dans ses autres pièces à propos de la création théâtrale.

a. *La Femme au Poignard* : une illustration de la force de l'imaginaire et des mécanismes de l'inspiration

La Femme au Poignard fait partie du recueil *Heures vives*, qui date de 1901-1902. Dans cette courte pièce en un acte, Schnitzler illustre deux mécanismes : la propension de l'imaginaire à prendre le pas sur la réalité ; et la faculté du créateur à saisir au vol une inspiration qu'il cueille dans le réel.

Rappelons que la structure de cette pièce, dont le traitement du temps a fait l'objet d'une étude dans la troisième partie, repose sur une mise en abyme. Deux personnages, Pauline et Léonard, sont au musée. Léonard courtise Pauline, femme mariée qui lui résiste et déclare vouloir partir le lendemain même pour toujours. Ils sont face à un tableau daté de 1530 qui représente une « Femme au Poignard », sosie de Pauline. Tout-à-coup, on décroche de la situation réelle :

LÉONARD. Que vous arrive-t-il, Pauline ?

PAULINE. C'est moi... Ne me reconnaissez-vous pas ?

LÉONARD. Je vous le disais bien, la ressemblance est extraordinaire.
PAULINE. C'est moi, moi-même. Ne me reconnaissez-vous pas ? Et dans l'ombre, là, ce jeune homme... C'est vous...

LÉONARD. Moi, Pauline ? Mais qu'avez-vous ?

PAULINE. Ne vous souvenez-vous pas, Léonard ?

Elle le prend par la main ; ils s'asseyent lentement sur le divan, les yeux tournés vers le tableau.

LÉONARD. Si je me souviens... ?

PAULINE. Lionardo, ne te souviens-tu pas ?

Noir. Rapide changement de décor. Les cloches sonnent jusqu'à la fin du noir, se taisent subitement.

*L'atelier de Maître Remigio. L'aube. A gauche, une petite porte, à droite une lourde portière de couleur sombre.*¹⁰¹³

On assiste donc à une sorte de traversée du miroir : le personnage de Pauline quitte la réalité (la contemplation d'une toile dans un musée) pour être absorbée par ce que raconte la scène représentée. On retrouve alors une situation similaire, plusieurs siècles plus tôt : Lionardo aime Paola, une femme mariée au peintre Remigio. Par contre, l'adultère est consommé. Paola avoue tout à Remigio, mais celui-ci s'en moque. Alors que Lionardo appelle sur lui la vengeance de Remigio, le mari trompé affiche son indifférence : « *Je ne ressens rien à ton égard. Je n'ai aucun besoin de toi, donc pars* »¹⁰¹⁴. Paola, voyant que son amant s'apprête

¹⁰¹³ Arthur Schnitzler, *La Femme au Poignard*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, pp. 28-29.

LEONHARD Pauline, was haben Sie denn ?

PAULINE Ich bin es - kennen Sie mich nicht ?

LEONHARD Ich sagt'es ja, die Ähnlichkeit ist außerordentlich.

PAULINE Ich bin es, ich bin es selbst. Erkennen Sie mich nicht ? Und hier im Schatten - der tote Jüngling - Sie -

LEONHARD Ich, Pauline ? Was ist Ihnen ?

PAULINE Erinnern Sie sich nicht, Leonhard ? *Sie hält ihn bei der Hand ; beide setzen sich langsam auf den Diwan, den Blick dem Bild zugewendet.*

LEONHARD Erinnern... ?

PAULINE Lionardo, erinnerst du dich nicht ?

Plötzliche Verdunkelung der Bühne. Sehr rasche Verwandlung. Bis es wieder licht wird, tönen die Glocken weiter, dann hören sie plötzlich auf.

Das Atelier des Meisters Remigio. Morgengrauen. Links eine kleine Türe, rechts eine schwer geraffte dunkelrote Portiere. », Arthur Schnitzler, *Die Frau mit dem Dolche*, in *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, pp. 346-347.

¹⁰¹⁴ Arthur Schnitzler, *La Femme au Poignard*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, p. 37.

« Nichts regt sich mir, das Lionardo gilt.

Ich brauche deiner nicht, drum sollst du gehn », Arthur Schnitzler, *Die Frau mit dem Dolche*, in *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 355.

à partir effectivement, le poignarde... Et Remigio voit dans ce geste l'inspiration pour son tableau, qu'il ne parvenait pas à finir :

Elle se précipite sur lui et le frappe au cou. Lionardo s'effondre expirant. A cet instant, Paola ressemble exactement à la femme du tableau dans la scène première, brandissant le poignard, les yeux fixés sur Lionardo gisant au sol.

REMIGIO . Paola !

(Un temps très long. Paola garde la pose, immobile jusqu'à la fin de la scène. Il la contemple, longuement ; peu à peu son visage devient serein, presque joyeux)

Est-ce là le sens secret ? Suis-je exaucé ?

L'illumination pour mon tableau !

Je vais donc l'achever ! Ciel toi qui en

As décidé ainsi, accorde une heure

De paix à l'âme, de calme à cette main.

*Il va à la porte, la ferme à clef, puis se rend à son chevalet. Paola reste immobile.*¹⁰¹⁵

Ce moment correspond à la fin de la mise en abyme. On retrouve alors la situation initiale, Léonard et Pauline ensemble au musée, face au tableau :

Changement de décor rapide. Soudain les cloches sonnent à nouveau, comme à la fin de la scène première. La petite salle de musée, comme au début.

PAULINE. Tu te souviens ... ?

LÉONARD. Mais où êtes-vous partie ?... Pauline !

PAULINE (*toujours comme en rêve*) Tout ce que nous avons vécu jadis, cela se reproduira-t-il... Lionardo ? Faut-il que cela se reproduise ?

LÉONARD. Pauline... Que vous arrive-t-il ?

PAULINE (*comme se réveillant*) Léonard ... ? (*Elle regarde autour d'elle*)

LÉONARD. Pendant un moment vous étiez comme perdue.¹⁰¹⁶

¹⁰¹⁵ Arthur Schnitzler, *La Femme au Poignard*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, p. 39.

« *Sie eilt auf ihn zu und sticht ihm den Dolch in den Hals. LIONARDO sinkt sterbend zu Boden. In diesem Augenblick sieht Paola genau so aus, wie auf dem Bild in der ersten Szene, den Dolch in der Hand und den Blick auf den toten Lionardo gerichtet.*

REMIGIO. Paola !

Sehr große Pause, Paola bleibt regungslos bis zum Schluß der Szene stehen.

REMIGIO *betrachtet sie lang ; allmählich verändern sich seine Züge, werden gefaßt, beinahe heiter.*

War dies der Sinn ? Ist mein Gebet erhört ,

Daß für mein Bildnis mir Erleuchtung werde ?

Ja, so vollend'ich's ! Der du dies gefügt,

O Himmel, eine Stunde lang gewähre

Der Seel Frieden, Ruhe dieser Hand », Arthur Schnitzler, *Die Frau mit dem Dolche*, in *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, pp. 357-358.

¹⁰¹⁶ Arthur Schnitzler, *La Femme au Poignard*, in *Heures vives*, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990, pp. 39-40.

« *Rasche Verwandlung. - Plötzlich tönen die Glocken wieder, wie am Schlusse der ersten Szene. - Der kleine Saal wie im Anfang.*

PAULINE. Erinnerst du dich - ?

LEONHARD Wo sind Sie ? - Pauline ?

Cette pièce, par sa structure et son propos, illustre deux mécanismes. D'une part, elle montre la force de l'imaginaire. Lorsque le récit-cadre disparaît pour laisser place à l'histoire de Paola et Lionardo, on a l'impression que le réel a été sapé par l'imaginaire de Pauline. On pourrait aussi supposer qu'il s'agit d'une hallucination, déclenchée par la ressemblance frappante de la femme du tableau avec elle. C'est ce que suggère la présence des cloches, qui sonnent au début et à la fin de l'épisode central, et montrent que cette rêverie de Pauline n'a duré finalement que très peu de temps. Ce dispositif rappelle aussi une séance d'hypnose : c'est comme si Pauline, hypnotisée par son propre reflet, était entrée dans un rêve - car il est propre au rêve de pouvoir déployer une histoire qui paraît très longue alors qu'il n'a duré qu'une minute. La pièce illustre ainsi la créativité et la force d'un imaginaire qui vient envahir le réel. Il fait même plus que l'envahir : il le supprime, voire le détermine. C'est bien ce que semble vouloir dire la fin de la pièce : après avoir vu l'histoire de Paola, Pauline se donnera finalement à Léonard, comme si elle ne pouvait échapper au destin que lui dicte le tableau.

D'autre part, la pièce illustre les mécanismes de l'inspiration. La mise en abyme permet de raconter la genèse de la toile que Pauline et Léonard regardent au musée : on voit le peintre mettre la dernière main à son travail. C'est le réel qui lui fournit sa source d'inspiration. Il ne vaut même qu'en cela : Remigio se moque de tout, sauf de ce qui pourra l'aider à achever son œuvre. L'acte créateur consiste à saisir au vol une image, à savoir repérer la force poétique d'un geste et la capturer à des fins de création. En même temps, on a la sensation que l'inspiration s'impose d'une certaine façon au créateur : Remigio remercie le Ciel qui « en a décidé ainsi », comme s'il n'avait fait que cueillir un fruit venu d'ailleurs. L'inspiration se fait sur le mode de l'irruption, voire de l'accident. Par ailleurs, Schnitzler montre que l'accueil de l'inspiration entraîne une dilatation du temps, car les didascalies

PAULINE *noch wie im Traum* Kommt alles wieder, was wir einst erlebt... Lionardo - Muß es wiederkommen ?

LEONHARD Pauline... was ist Ihnen - ?

PAULINE *wie erwachend* Leonhard - ? *Sieht um sich.*

LEONHARD Sie waren einen Augenblick lang wie verloren. », Arthur Schnitzler, *Die Frau mit dem Dolche*, in *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, p. 358.

précisent des « temps » très longs : « *Un temps très long* » après le geste de Paola ; puis, « *il la contemple, longuement* ». Le surgissement de l'inspiration est donc un moment à la fois très bref (c'est une « illumination », dira ensuite Remigio) et dilaté, voire même suspendu puisque Paola gardera la pose jusqu'à la fin de la scène, comme si elle s'était figée. Cette immobilité de Paola, qui perdure encore alors que Remigio s'apprête à peindre, donne l'impression que l'artiste ayant *trouvé* l'inspiration qui lui permet de libérer son imagination créatrice entrait dans un autre temps - un temps imaginaire, où plus rien ne bouge. Pour autant, l'artiste n'oublie pas que le temps passe, puisqu'il réclame « une heure de calme » : c'est donc qu'il est toujours en contact avec un temps mesurable en durée. On retrouve ici, dans cette représentation de la création, son ambivalence fondamentale par rapport au temps : la création réinvente le temps (ici, elle le suspend), et simultanément, elle s'inscrit dans un temps linéaire, qui s'écoule. À propos de la rêverie de Pauline, qui est une autre forme de création, on a la même ambivalence : Pauline est hors du temps, mais Léonard, lui, est resté en contact avec le temps mesurable, celui que scandent les cloches.

La Femme au Poignard est une oeuvre importante car son propos est de mettre en scène le processus de la création. On y découvre que la création naît du réel ; elle en surgit inopinément et impose aux personnages son contenu imaginaire, jusqu'à se substituer à leur réalité. Elle amène aussi une suspension du temps. Tous ces aspects de la création, évoqués ici à propos de la peinture, se retrouvent dans les pièces de Schnitzler qui mettent en abyme la création théâtrale.

b. Le rapport du théâtre avec la réalité

La question du rapport du théâtre avec la réalité a sans doute passionné Schnitzler, car il introduit dans ses pièces des personnages d'auteurs de théâtre, de metteurs en scène ou de comédiens dont la présence est l'occasion d'une réflexion sur l'écriture dramatique et l'art de l'acteur. Cette réflexion est plus ou moins approfondie, selon le degré et le mode de présence de ces personnages. Parfois, ils ne font que passer. Mais le plus souvent, leur présence contamine la forme même de

la pièce, avec tous les degrés du théâtre dans le théâtre. À travers ces mises en abyme, Schnitzler questionne le rapport du théâtre avec la réalité, notamment la ténuité de la distance qui les sépare, et la possible confusion de leurs domaines.

À l'instar de *La Femme au Poignard* qui suggérait la réversibilité de la vie réelle et d'un tableau, *Au Perroquet vert* et *Le Jeu de l'Amour et du Vent* mettent en valeur les effets de brouillage qui peuvent naître entre théâtre et réalité, au point d'en faire disparaître les contours.

Dans *Au Perroquet vert* (1898), le brouillage naît de la capacité d'analyse du théâtre. Il analyse si bien la réalité qu'il en révèle le fond, et ce faisant, il devient visionnaire. La comédie, dans *Au Perroquet vert*, se mue alors en annonce de la réalité. Toute la pièce repose sur le procédé classique du théâtre dans le théâtre : Schnitzler y met en scène une troupe de comédiens parisiens à l'époque de la Révolution française. Dans le cabaret de Prosper, ancien directeur de théâtre, ils se réunissent tous les soirs pour jouer des scènes improvisées. Ils endossent le rôle de truands, de brigands, de voleurs, de souteneurs et de prostituées pour un public d'aristocrates, qui se régale de leurs répliques révolutionnaires - alors que dehors, la Révolution gronde et que la prise de la Bastille est proche. Le théâtre reproduit la réalité. Mais les repères vacillent très vite : la situation jouée colle de trop près à la situation réelle. C'est d'ailleurs ce que souligne le commissaire qui vient prévenir Prosper des risques de son spectacle, avant qu'il ne commence :

LE COMMISSAIRE : il paraît que vos – comment dirais-je – vos faux brigands tiennent ici des propos qui sont – que disent mes renseignements ? – (...) non seulement immoraux, ce qui ne nous gêneraient guère, mais susceptibles d'avoir des effets hautement insurrectionnels, ce qui, dans une époque aussi agitée que la nôtre, ne saurait laisser les autorités indifférentes.¹⁰¹⁷

Le théâtre pourrait donc contaminer la réalité. La frontière entre les deux domaines semble d'autant plus mince que le cabaret de Prosper n'est pas un théâtre : il n'y a pas vraiment d'espace dessiné pour le jeu. D'ailleurs, tous ces acteurs, plus

¹⁰¹⁷ Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, p. 11.

« Es sollen hier von Ihnen - wie soll ich sagen - von Ihren künstlichen Verbrechern Reden geführt werden, die - wie sagt nur mein Bericht ? (...) - nicht nur unsittlich, was uns wenig benieren würde, sondern auch höchst aufrührerisch zu wirken geeignet sind - was in einer so erregten Epoche, wie die ist, in der wir leben, der Behörde durchaus nicht gleichgültig sein kann“, Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 127.

ou moins dans la misère, ne sont pas très éloignés des personnages qu'ils jouent. Un personnage incarne cette jonction entre théâtre et réalité : Grain, véritable assassin à peine sorti de prison, devenu acteur par nécessité. Tous les ingrédients nécessaires à la confusion des deux domaines semblent donc réunis.

C'est ce qui ne manque pas d'arriver : alors que l'acteur Scaevola vient de crier : « Mort à tous ceux qui tiennent le pouvoir entre leurs mains ! À mort ! »¹⁰¹⁸, on apprend par un échange entre spectateurs qu'au dehors, les révolutionnaires ont entrepris de défoncer la Bastille. Peu à peu, le public a du mal à garder ses repères au milieu de la troupe : on ne sait plus ce qui est réel et ce qui est fictif. L'attestent plusieurs répliques d'Albin de La Trémouille, qui vient pour la première fois à l'auberge :

ALBIN (*à Rollin*). Dites-moi, monsieur Rollin, la marquise joue-t-elle la comédie ou est-elle réellement ainsi ? Je m'y perds.

ROLLIN. Ce que l'on est... ce que l'on joue... savez-vous si bien faire la différence, chevalier ?

ALBIN. Tout de même

ROLLIN. Moi pas.... Et ce qu'il y a d'insolite, je trouve, c'est que toutes les différences sont ici comme abolies. La réalité tourne en comédie, la comédie en réalité.¹⁰¹⁹

Plus on avance dans la pièce, et plus cet effet de brouillage va s'accroître : ainsi, lorsque deux comédiens (Maurice et Etienne) entrent en scène dans le rôle de brigands spécialistes de vol à la tire, tous leurs dialogues font référence à des situations qu'Albin reconnaît comme réelles :

MAURICE (*tirant des montres de son pourpoint*). Combien tu m'en donnes ?

PROSPER Pour celle-là ? Un louis.

MAURICE. Rien que ça !

SCAEVOLA. Elle ne vaut pas plus ! (...) Qu'est-ce que c'était que ces noces ?

¹⁰¹⁸ Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, p. 31.

« Tod allen, die heute die Macht in Händen haben ! Tod ! », Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 144.

¹⁰¹⁹ Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, p. 34.

« ALBIN *zu Rollin* Sagen Sie mir, Herr Rollin, spielt die Marquise oder ist sie wirklich so - ich kenn mich absolut nicht aus.

ROLLIN Sein... spielen... kennen Sie den Unterschied so genau, Chevalier ?

ALBIN Immerhin.

ROLLIN Ich nicht. Und was ich hier so eigentümlich finde, ist, daß alle scheinbaren Unterschiede sozusagen aufgehoben sind. Wirklichkeit geht in Spiel über - Spiel in Wirklichkeit.“ Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 147.

MAURICE. Celles de mademoiselle de la Trémouille - elle a épousé le comte de Banville.

ALBIN. Tu entends, François ? Je t'assure que ce sont de véritables gredins.

FRANÇOIS. Rassure-toi, Albin. Je les connais, ces deux-là. Ça fait au moins dix fois que je les ai vus jouer. Le vol à la tire, c'est leur registre préféré.

Maurice tire de son pourpoint quelques bourses.

SCAEVOLA. Vous pouvez vous montrer larges, aujourd'hui.

ÉTIENNE. C'était somptueux. Toute la noblesse était là. Le roi lui-même s'est fait représenter.

ALBIN (*troublé*). Tout cela est exact ! ¹⁰²⁰

Ici, le personnage d'Albin sert de témoin : grâce à lui, on sait que ce qui est représenté est vrai. On peut supposer que Maurice et Etienne ont effectivement volé ces montres. Dès lors, le jeu des acteurs se cantonne à une répétition du réel, et le théâtre perd sa fonction de métamorphose de la réalité. Finalement, c'est la notion même de théâtre qui est pulvérisée, comme le souligne une réplique de la marquise, qui fait partie des spectateurs : « Ceci n'est pas de la comédie, j'en mettrais ma main au feu ! » ¹⁰²¹.

Enfin, ce brouillage des frontières va jusqu'à une sorte d'inversion des rôles : à la fin de la pièce, le théâtre précède le réel, il devient prémonitoire. Lorsque Henri, le meilleur acteur de la troupe, entre en scène, le public assemblé est subjugué par son jeu :

Henri s'avance, très théâtral. Il garde le silence.

LES COMÉDIENS. Henri, qu'est-ce que tu as ?

¹⁰²⁰ Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, p. 37.

„MAURICE aus seinem Wams Uhren herausnehmend Was gibst du mir dafür ?

WIRT Für die da ? Einen Louis !

MAURICE Freilich !

SCAEVOLA Sie ist nicht mehr wert ! (...) Was war denn das für eine Hochzeit ?

MAURICE Die Hochzeit des Fräuleins La Tremouille - sie hat den Grafen von Banville geheiratet.

ALBIN Hörst du, François ? - Ich versichere dich, das sind wirkliche Spitzbuben.

FRANÇOIS Behurige dich, Albin. Ich kenne die zwei. Ich hab' sie schon ein Dutzendmal spielen sehen. Ihre Spezialität ist die Darstellung von Taschendieben.

Maurice zieht einige Geldbörsen aus seinem Wams.

SCAEVOLA Na, ihr könnt heut splendid sein.

ÉTIENNE Es war eine sehr prächtige Hochzeit. Der ganze Adel von Frankreich war da. Sogar der König hat sich vertreten lassen.

ALBIN *erregt* Alles das ist wahr !“, Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, pp. 149-150.

¹⁰²¹ Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, p. 37.

« Ich schwöre, daß das keine Komödie ist“, Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 149.

ROLLIN. Observez son regard. Tout l'univers de la passion. Il joue un homme coupable d'un crime passionnel.

SÉVERINE. Ça me fascine.¹⁰²²

On est donc d'abord dans une configuration où le théâtre est à sa place, grâce au regard du public. Mais il va très vite vaciller lorsque Henri dit avoir tué l'amant de sa femme, le duc de Cadignan. Il ignore que cet adultère imaginé pour les besoins de l'improvisation correspond à la réalité : sa femme Léocadie est effectivement la maîtresse du duc. Prosper, qui connaît la vérité, est trompé par cette comédie trop bien jouée : il croit que Henri a effectivement tué le duc et l'incite à fuir avant d'être arrêté.

HENRI. (...) Moi, devant sa loge je colle mon oreille à la porte, et j'entends chuchoter. Impossible de distinguer les mots... les chuchotements s'interrompent... Je pousse la porte... (*Hurlant, telle une bête sauvage*) C'était le duc de Cadignan et je l'ai assassiné -

PROSPER (*ayant fini par y croire vraiment*). Insensé !

Henri lève les yeux, regarde Prosper fixement.

SÉVERINE. Bravo ! Bravo !

ROLLIN. Que faites-vous, marquise ? À l'instant où vous criez bravo ça redevient du théâtre - et ce délicieux effroi s'évanouit.

LE MARQUIS. Je ne trouve pas cet effroi tellement délicieux. Applaudissons, mes amis, c'est le seul moyen de rompre le charme.

PROSPER (*à Henri, dans le brouhaha*). Sauve-toi, Henri, fuis !

HENRI. Quoi ? Comment ?

PROSPER. N'en rajoute plus, va-t'en, fiche-moi le camp !¹⁰²³

¹⁰²² Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, p. 39.

« *Henri tritt vor, ganz komödiantenhaft ; schweigt.*

DIE SCHAUSPIELER Henri, was hast du ?

ROLLIN Beachten Sie den Blick. Eine Welt von Leidenschaft. Er spielt nämlich den Verbrecher aus Leidenschaft.

SEVERINE Das schätze ich sehr !“, Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1971, p. 151.

¹⁰²³ Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, p. 42.

« ich stehe vor ihrer Garderobe, ich lehne mein Ohr an die Tür und höre flüstern. Ich kann kein Wort unterscheiden... das Flüstern verstummt... ich stoße die Tür auf... *er brüllt wie ein wildes Tier* - es war der Herzog von Cadignan und ich hab'ihn ermordet. -

WIRT *der es endlich für wahr hält Wahnsinniger !*

Henri schaut auf, sieht den Wirt starr an.

SEVERINE Bravo ! bravo !

ROLLIN Was tun Sie, Marquise ? Im Augenblick, wo Sie Bravo ! rufen, machen Sie das alles wieder zum Theater - und das angenehme Gruseln ist vorbei.

MARQUIS Ich finde das Gruseln nicht so angenehm. Applaudieren wir, meine Freunde, nur so können wir uns von diesem Banne befreien.

WIRT *zu Henri, während des Lärms* Rette dich, flieh, Henri !

HENRI Was ? Was ?

WIRT Laß es jetzt genug sein und mach', daß du fortkommst ! „ Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, pp. 153-154.

L'écriture dramatique joue avec le seuil qui sépare le théâtre de la réalité : quand les applaudissements de la marquise leur redonnent leurs espaces respectifs, les réactions de Prosper, au contraire, viennent abolir la paroi qui les sépare, dans la mesure où elles montrent qu'il est entré dans le jeu d'Henri au point de le prendre pour la réalité. Puis, on apprend que la Bastille est prise et que le pouvoir est au peuple : « Nous avons coupé une douzaine de têtes, la Bastille est à nous, les prisonniers sont libres. Paris appartient au peuple »¹⁰²⁴, annonce le citoyen Grasset. Prosper, rassuré sur l'avenir de son acteur, clame alors publiquement qu'Henri a assassiné le duc de Cadignan, et lui révèle du même coup que l'adultère imaginé correspond mot pour mot à la vérité : « Tu n'as plus rien à redouter, maintenant, tu peux le crier à la face du monde. Moi, il y a une heure, j'aurais pu te le dire qu'elle était la maîtresse du duc. Grands dieux, j'ai failli te le dire. Pas vrai, monsieur Hurle-Dalle, nous le savions déjà »¹⁰²⁵. C'est alors que le duc de Cadignan entre dans le cabaret : Henri le poignarde, faisant ainsi se rejoindre définitivement réalité et fiction.

Au Perroquet vert sert donc finalement un propos assez proche de celui de *La Femme au Poignard* : le théâtre ressemble si fort à la réalité qu'on peut y basculer, on peut traverser le miroir. C'est ce que fait Prosper lorsqu'il prend les paroles de l'acteur au pied de la lettre. Il est entré dans la fable, comme Pauline entré dans le tableau. Dans les deux pièces, la représentation exerce une sorte de travail de sape du réel ; elle l'envahit jusqu'à se substituer à lui. La structure des pièces illustre ce processus : dans *La Femme au Poignard*, la scène-cadre (les deux protagonistes au musée) disparaissait rapidement pour laisser toute la place à la fantasmagorie de Pauline. Dans *Au Perroquet vert*, la fantasmagorie de Henri exerce

¹⁰²⁴ Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, p. 43.

« Einem Dutzend haben wir die Köpfe abgeschlagen, die Bastille gehört uns, die Gefangenen sind frei ! Paris gehört dem Volke ! » Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 155.

¹⁰²⁵ Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, p. 44.

« Jetzt brauchst du dich nicht mehr zu fürchten, jetzt kannst du's in die Welt hinausschrein. Ich hätte dir schon vor einer Stunde sagen können, daß sie die Geliebte des Herzogs ist. Bei Gott, ich bin nahe daran gewesen, dir's zu sagen... Sie schreiender Bimsstein, nicht wahr, wir haben's gewußt ? » Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, pp. 155-156.

sur le public un pouvoir de fascination qui dissout peu à peu la frontière qui la sépare du réel ; les codes de la représentation (applaudissement, bravos) sont autant de tentatives de restauration de cette frontière : comme le dit le Marquis, eux seuls peuvent « rompre le charme ». Mais Prosper, précisément, est pris dans le charme. Dès lors, tout devient confus et réversible, et la fantasmagorie de Henri se réalisera complètement. Toute la pièce illustre la force de l’imaginaire.

On retrouve un processus analogue dans *Le Jeu de l’amour et du vent*. Augusta Pflieger, une jeune comédienne, vient d’obtenir un engagement au théâtre d’Innsbruck. En attendant la rentrée, elle passe quelques semaines chez ses oncle et tante qui ont une maison à la campagne. Elle se lie à son jeune cousin Edouard, qui l’admire, et avec lequel elle répète *Roméo et Juliette*. L’acte I devient ainsi l’occasion d’un épisode de théâtre dans le théâtre, où l’on voit les deux jeunes gens déclamer une scène de Shakespeare (la scène du balcon). L’épisode de la répétition de cette scène montre que le jeune Edouard manque de distance par rapport à son jeu : il le prend tellement à cœur qu’à la fin, au moment où Roméo dit « Adieu », il s’éclipse réellement (la scène se passe dans le jardin de la maison) :

EDOUARD (*s’éloignant de quelques pas*)
Adieu ! Je ne perdrai pas une occasion
De te faire parvenir, amour, toutes mes pensées ».
Il court vers la clôture, l’enjambe.
AUGUSTA (*le hélant*). Edouard ! Il faut que tu fasses encore la comtesse Capulet, ma mère (*Edouard a disparu*). Il est fou, ce gamin.¹⁰²⁶

Après cet épisode, on découvre que les deux apprentis acteurs avaient un public : le jeune lieutenant Robert Holl, qui a assisté à la scène sans être vu et qui applaudit Augusta restée seule dans le jardin :

Elle reprend les deux derniers vers avec plus d’expression. Peu après la disparition d’Edouard, un officier a surgi à droite, longé la clôture, s’est immobilisé et s’exclame à présent.
L’OFFICIER. Bravo ! Bravo !¹⁰²⁷

¹⁰²⁶ Arthur Schnitzler, *Le Jeu de l’amour et du vent*, Arles : Actes Sud-Papiers, 2005, p. 25.
« EDUARD *sich ein paar Schritte entfernend* ‘Leb wohl ! Kein Mittel laß ich aus den Hände, / Um dir, du Liebe, meinem Gruß zu senden’ *Läuft zum Zaun, schwingt sich darüber.*
GUSTI *ruft ihm nach* Eduard ! Jetzt mußt du ja noch die Gräfin Capulet machen, meine Mutter.
EDUARD *ist verschwunden.*
GUSTI So ein verrückter Bub », Arthur Schnitzler, *Im Spiel der Sommerlüfte*, in *Die Dramatischen Werke, Band II*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1962, p. 992.

Comme dans *Au Perroquet vert*, l'écriture joue avec les frontières entre théâtre et réalité : Edouard, comme Prosper, entre dans la fiction de la pièce et son saut par-dessus la clôture du jardin, suivi de sa « disparition », correspondent à une forme de franchissement du seuil et de traversée du miroir. Inversement, la réaction de l'officier restaure cette frontière, comme les applaudissements de la marquise dans *Au Perroquet vert*.

Ainsi, *Au Perroquet vert* et *Le Jeu de l'amour et du vent* font ressortir, comme *La Femme au Poignard*, la vitalité de l'imaginaire, sa puissance créatrice et sa tendance à se substituer au réel. Face à ce souffle créateur qui peut tout emporter, Schnitzler met en place des éléments de contrepoint, incarnés par des tiers, qui fonctionnent comme des garde-fous - Léonard, dans *La Femme au Poignard*, jouait déjà ce rôle.

c. Quand le théâtre advient : improvisation, irruption, imprévu

En faisant ainsi intervenir le procédé du théâtre dans le théâtre, Schnitzler ne questionne pas seulement les rapports théâtre / réalité. Il met également en scène le surgissement de la création. Il nous montre le *processus* au cours duquel le comédien (professionnel ou apprenti) entre peu à peu dans une fiction, comment l'imaginaire prend le pas sur la réalité. Ce mouvement créatif, par essence très difficile à cerner, Schnitzler le serre au plus près. Là encore, on retrouve les aspects déjà vus dans *La Femme au Poignard* à propos de l'inspiration : la création part toujours du réel, et son surgissement se fait sur le mode de l'improvisation et de l'irruption, voire de l'accident.

¹⁰²⁷ Arthur Schnitzler, *Le Jeu de l'amour et du vent*, Arles : Actes Sud-Papiers, 2005, p. 25.

« Sie wiederholt die beiden letzten Verse mit mehr Ausdruck. Indessen, schon kurz nach dem verschwinden Eduards, ist am Zaun vorübergehend ein junger Offizier von rechts her erschienen, stehen geblieben und ruft jetzt.

OFFIZIER Bravo ! Bravo ! » Arthur Schnitzler, *Im Spiel der Sommerlüfte*, in *Die Dramatischen Werke, Band II*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1962, p. 992.

Dans *Au Perroquet vert*, Henri s'appuie sur sa situation d'homme pour inventer son rôle : il vient d'épouser sa maîtresse, la jeune Léocadie, dont il connaît le passé trouble ; très amoureux et très jaloux, il fait de sa jalousie l'aliment principal de sa création. À partir d'elle, il improvise une tirade d'amant trompé et meurtrier :

Je l'ai accompagnée... au théâtre... Elle devait jouer la dernière fois aujourd'hui... je l'ai embrassée... à la porte - elle est montée dans sa loge, et moi je m'en suis allé, comme quelqu'un qui n'a rien à redouter - J'avais fait à peine cent pas que ça s'est mis à ... au-dedans de moi - Vous me comprenez, non... une immense inquiétude... c'était comme si quelque chose me forçait à faire demi-tour... et j'ai fait demi-tour. Tout à coup j'ai eu honte et je suis reparti... et de nouveau, à cent pas du théâtre... ça m'a empoigné... et j'y suis encore retourné. Sa scène était finie... elle n'a pas grand-chose à faire, elle apparaît un moment à moitié nue - et terminé... Moi, devant sa loge je colle mon oreille à la porte, et j'entends chuchoter. Impossible de distinguer les mots... les chuchotements s'interrompent... Je pousse la porte... (*Hurlant, telle une bête sauvage*) C'était le duc de Cadignan et je l'ai assassiné.¹⁰²⁸

Dans cette tirade, Henri mêle des éléments réels (c'est effectivement la dernière fois que sa femme joue sur scène, car ils doivent quitter la ville le lendemain pour vivre à la campagne) et des éléments fictifs : l'espionnage de sa femme et l'assassinat du duc. On voit comment il se sert de son inquiétude réelle pour faire monter un état qui va jusqu'à la fureur et qui sert son récit du passage à l'acte. Cette tirade est une mise en scène de la métamorphose du personnage, car à la fin, la didascalie précise que Henri « *hurle comme une bête sauvage* ». Ce que capte l'écriture, c'est un mouvement de création. Cette création est double : il crée non seulement un état de jeu, mais aussi une vision, puisque la fin de la pièce sera la concrétisation de ce qu'il prophétise ici, dans une sorte de lucidité géniale.

¹⁰²⁸ Arthur Schnitzler, *Au Perroquet vert*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, pp. 41-42.

« Ich hab'sie begleitet... ins Theater... zum letzten Male sollt'es heute sein... ich hab'sie geküßt... an der Tür - und sie ist hinauf in ihre Garderobe und ich bin fortgegangen wie einer, der nichts zu fürchten hat. - Aber schon nach hundert Schritten hat's begonnen... in mir... versteht ihr mich... eine ungeheure Unruhe... und es war, als zwänge mich irgendwas, umzukehren... und ich bin umgekehrt und hingegangen. Aber da hab'ich mich geschämt und bin wieder fort... und wieder war ich hundert Schritt weit vom Theater... da hat es mich gepackt... und wieder bin ich zurück. Ihre Szene war zu Ende... sie hat ja nicht viel zu tun, steht nur eine Weile auf der Bühne, halbnackt - und dann ist sie fertig... ich stehe vor ihrer Garderobe, ich lehne mein Ohr an die Tür und höre flüstern. Ich kann kein Wort unterscheiden... das Flüstern verstummt... ich stoße die Tür auf... *er brüllt wie ein wildes Tier* - es war der Herzog von Cadignan und ich hab'ihn ermordet“, Arthur Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, in *Meisterdramen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1971, p. 153.

Dans *Le Jeu de l'amour et du vent*, le processus est similaire mais il n'est pas du tout contrôlé : Edouard bel et bien amoureux de sa cousine Augusta s'identifie progressivement au personnage de Roméo. Comme dans la pièce précédente, on voit une transformation s'opérer : il lit d'abord « *de façon un peu mécanique* », puis « *peu à peu avec expressivité* » ; à la fin, « *il court vers la clôture, l'enjambe* »¹⁰²⁹. L'écriture inscrit l'envol progressif de l'imaginaire, qui entraîne une véritable sortie de la réalité - mouvement de sortie psychique ici doublé par un mouvement physique, la course d'Edouard et sa disparition hors du jardin. L'imaginaire l'a pour ainsi dire fait décoller. Ce processus de la naissance de la fiction dans l'imaginaire d'un acteur est très difficile à cerner, mais on voit que l'écriture cherche à en suivre toutes les étapes.

La vitalité de l'imaginaire constitue le propos même d'une petite pièce de Schnitzler appelée *Au Grand Guignol*, qui fait partie du recueil *Marionnettes*, daté de 1901-1904. Schnitzler y met justement en scène un théâtre de marionnettes. L'écriture fait alterner les dialogues en prose entre les spectateurs, et ceux, en vers, que prononcent les marionnettes. La pièce en vers repose sur une intrigue banale : un Héros amoureux d'une jeune Lisette qui le trompe avec un Duc - cette intrigue rappelle d'ailleurs celle d'*Au Perroquet Vert*. Parmi les spectateurs qui commentent le spectacle, figurent aussi l'auteur de la pièce et le directeur du théâtre, sensibles aux réactions du public. Peu à peu, des éléments viennent perturber la représentation et l'entraînent dans une direction imprévue, ce qui provoque chez l'auteur un certain agacement. Le spectacle, de plus en plus envahi par ces éléments inopinés, va peu à peu échapper totalement à son contrôle.

Cette « invasion » de la trame narrative par des éléments imprévus commence lorsque le personnage du Lutteur, provenu du public, vient se mesurer au Duc :

Le lutteur, habillé à la manière des athlètes, avec peau de panthère et de nombreuses médailles, se fraie un chemin parmi le public sur la scène. Il monte sur la scène du Grand Guignol. Mouvement du public dans la salle.

¹⁰²⁹ Arthur Schnitzler, *Le Jeu de l'amour et du vent*, Arles : Actes Sud-Papiers, 2005, pp. 23, 24, 25. « liest etwas mechanisch (...) allmählich mit Ausdruck (...) Lläuft zum Zaun, schwingt sich darüber », Arthur Schnitzler, *Im Spiel der Sommerlüfte*, in *Die Dramatischen Werke, Band II*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1962, pp. 990, 991, 992.

LE HARGNEUX. Alors là, c'est vraiment la fin de tout !

LE CANDIDE. Il me plaît beaucoup, à moi. Bravo, bravissimo ! Il va y avoir de la bagarre !

Applaudissements.

L'AUTEUR. Voilà bien le goût des gens ! Des bêtes ! (*Le duc se bat avec le lutteur et le jette, après une courte lutte, du haut de la scène dans la salle. Le pianiste tombe de sa chaise. Rires*) Mon Dieu, mais qu'est-ce que c'est que ça ?

LE DIRECTEUR. Soyez content ! Ça pourrait sauver votre pièce ! ¹⁰³⁰

Le fait que le public applaudisse ne semble pas du goût de l'auteur, ce qui est déjà un signe que le spectacle commence à lui échapper : il ne maîtrise pas les réactions du public. De plus, Schnitzler fait intervenir un élément imprévu : la chute du pianiste. C'est précisément cet accident qu'apprécie le directeur. On apprendra d'ailleurs peu après que l'intervention du lutteur elle-même n'était pas prévue dans l'écriture et qu'elle a été inventée au dernier moment :

L'AUTEUR. Ils n'ont pas l'air de comprendre, les gens.

LE DIRECTEUR. C'est ce que je vous disais. Ça foire.

L'AUTEUR. Alors que le grand monologue périlleux est encore à venir...

LE DIRECTEUR. Tout votre drame est périlleux. Ça aurait dû se terminer avec le lutteur.

L'AUTEUR. Comment pouvez-vous dire ça ? Le lutteur, l'idée nous est venue au dernier instant. Il n'en faisait même pas partie.

LE DIRECTEUR. Il n'y a que ce qui n'en fait pas partie, de votre pièce, qui soit vraiment bien ! ¹⁰³¹

¹⁰³⁰ Arthur Schnitzler, *Au Grand Guignol*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 66.

« *Durch das Publikum auf der Bühne behnt sich der RINGKÄMPFER den Weg ; er ist nach Athletenart gekleidet, mit Pantherfell, zahlreichen Medaillen. Er geht auf die Marionetten-Bühne hinauf. Bewegung im Zuschauerraum.*

DER BISSIGE

Da hört sich schon alles auf !

DER NAIVE

Der g'fällt mir ! Bravo, bravissimo ! Jetzt werden s'raufen ! *Applaus.*

DER DICHTER

Das ist halt ihr G'schmack ! Bestien !

Herzog ringt mit dem Ringkämpfer und wirft ihn nach kurzem Kampfe von der Bühne unter das Publikum hinab. Der Klavierspieler fällt vom Sessel. Gelächter.

DER DICHTER

Ja, um Gottes willen, was ist denn das !

DIREKTOR

Sein S'froh ! Das kann Ihre ganze Komödie retten. », Arthur Schnitzler, *Zum großen Wurstel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 251.

¹⁰³¹ Arthur Schnitzler, *Au Grand Guignol*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 69.

« DER DICHTER Das scheinen die Leute nicht zu begreifen !

DIREKTOR Ich hab's Ihnen ja g'sagt. Es geht schief.

DER DICHTER Und jetzt kommt noch der gefährliche Monolog !

DIREKTOR Ihr ganzes Stück ist gefährlich. Mit dem Ringkämpfer hätt's schließen müssen.

L'auteur et le directeur figurent ainsi deux visions opposées du spectacle : l'auteur aimerait que sa pièce soit « comprise » par le public, que tout se passe comme il l'avait prévu et écrit, alors que le directeur fait l'éloge de l'improvisation et de l'accident, c'est-à-dire de tout ce qui fait irruption dans la représentation, quitte à faire sortir l'intrigue de ses rails. La suite de la pièce poursuit ce principe de l'irruption, lorsque deux personnages de théâtre s'installent dans la salle :

Le comte de Charolais et le maître entrent.

LE MAÎTRE. Voilà, cher comte, il reste juste de la place pour nous deux.

LE COMTE. Je vous en prie, après vous.

LE MAÎTRE. Je n'en ferai rien, je sais les bonnes manières ! Vous sortez d'une tragédie en cinq actes, moi seulement d'une comédie en trois... après vous, donc !

Ils s'assoient. ¹⁰³²

Comment mieux dire que le théâtre, peu à peu, envahit tout ? Face à ces irruptions qui sont autant d'intrusions, l'auteur se trouve en fait dépossédé de tout contrôle. La salle de spectacle, métaphore de son imagination, devient un lieu d'accueil où toutes les surprises sont possibles :

L'AUTEUR. Pour l'amour du ciel, mais qu'est-ce que c'est ?! (*Au directeur*)
Regardez-moi ça !

LE DIRECTEUR. Qui sont ces gens ?

LE COMTE. Deux grand seigneurs. Qui les reconnaît, les salue.

L'AUTEUR. Vous devriez au moins prendre soin qu'il n'y ait pas de personnages sortis de pièces d'autrui qui viennent s'asseoir dans votre troquet pendant qu'on y joue la mienne. ¹⁰³³

DER DICHTER Wie können Sie das sagen ! Der Ringkämpfer ist uns doch im letzten Moment eingefallen ; der gehört doch gar nicht dazu.

DIREKTOR An ihrem Stück ist überhaupt nur das gut, was nicht dazu g'hört ! » Arthur Schnitzler, *Zum großen Wurstel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 255.

¹⁰³² Arthur Schnitzler, *Au Grand Guignol*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 75.

« *Der GRAF VON CHAROLAIS und der MEISTER treten auf.*

MEISTER So, lieber Graf, da wär'grad noch ein Platz für uns zwei.

GRAF Bitte - nach Ihnen.

MEISTER Bitte sehr, ich weiß, was sich gehört. Sie kommen aus einem fünftaktigen Trauerspiel - ich nur aus einer dreiaktigen Komödie - also nach Ihnen.

Setzen sich. », Arthur Schnitzler, *Zum großen Wurstel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 263.

¹⁰³³ Arthur Schnitzler, *Au Grand Guignol*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 75.

« DICHTER Ja - um Gottes willen, was ist denn das !

Zum Direktor. Schaun S' doch her.

DIREKTOR Was sind denn das für Leut' ?

GRAF Zwei große Herrn ! Wer sie erkennt, der grüßt !

DICHTER Sie sollen doch wenigstens dafür sorgen, daß sich keine Figuren aus anderen Stücken in Ihr Wirtshaus setzen, während meines aufgeführt wird. », Arthur Schnitzler, *Zum großen Wurstel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 263.

Pour finir, l'auteur est lui-même menacé de devenir du théâtre : Schnitzler fait intervenir un « Monsieur assis dans la vraie salle », qui le désigne comme un personnage :

L'AUTEUR. L'auteur, c'est moi.

LE MONSIEUR. Allons bon ! Vous ! Vous n'êtes rien qu'un des personnages, vous aussi.¹⁰³⁴

Ainsi renvoyé à sa dimension fictive, il n'a plus aucun contrôle sur les marionnettes, qui deviennent autonomes. Pour mettre fin à cette « anarchie », il surgit sur scène ; mais il se trouve alors aussitôt absorbé par la fiction, car il se met à parler lui aussi en vers, comme s'il était devenu un personnage de sa propre pièce :

L'AUTEUR (*sur les marches*) Fini le jeu ! C'est vraiment insensé !

Qui me protège de ces absurdes fantômes ?

Allez ! Sortez ! Suffit ! disparaissez !

Mes personnages ne s'endent pas autonomes !

Et si je vous ai insufflé tant d'âme

Que vous pouvez mener vot'propre vie

Sont-ce ces manières impertinentes, fols mânes,

De dire à votre créateur merci ?¹⁰³⁵

Mais ces « fantômes » sont devenus vivants : ils sont devenus leurs propres maîtres. Ils répliquent :

LES MARIONNETTES :

Maintenant nous ferons ce que nous voulons !

Parlons, rions, chantons, dansons en rond !

Le spectateur là-bas nous indiffère,

nous sommes nos propres maîtr' en la matière.

L'auteur étant tombé sur sa grosse tête, à nous maintenant de faire la fête !¹⁰³⁶

¹⁰³⁴ Arthur Schnitzler, *Au Grand Guignol*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 76.

« DER DICHTER Ich bin der Dichter !

DER HERR Ach was ! ... Sie ! ... Sie kommen ja auch nur vor ! », Arthur Schnitzler, *Zum großen Wurstel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 264.

¹⁰³⁵ Arthur Schnitzler, *Au Grand Guignol*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 77.

« Das Spiel ist aus ! Was für ein toller Spuk !

Wer schützt mich vor den eignen Scheingestalten ?

Hinweg mit euch ! es ist genug !

Wagt nicht, selbständig hier im Raum zu walten !

Und wenn ich soviel Seel'euch eingeblasen,

Daß ihr nun euer eignes Dasein führt,

Ist dies höchst frech und unvernünft'ge Rasen

Der Dank, der meiner Schöpferkraft gebührt ? » Arthur Schnitzler, *Zum großen Wurstel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, pp. 265-266.

¹⁰³⁶ Arthur Schnitzler, *Au Grand Guignol*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 77.

« Ei, nun tun wir, was wir wollen !

Reden, singen, tanzen, tollen !

C'est finalement la métamorphose d'une idée en création qu'illustre toute la progression de la pièce : on a au départ une intrigue simple, que vont enrichir et faire bifurquer de brusques éclairs d'invention et des accidents ; des personnages - objets (des « marionnettes », c'est-à-dire des instruments) qui peu à peu s'animent et acquièrent une volonté propre. À travers cette progression, Schnitzler met en scène l'arrivée du théâtre proprement dit. Il montre que dans la création, quelque chose échappe au créateur : celui-ci n'est que le réceptacle d'une inspiration qui le dépasse. L'auteur est dépassé par son imaginaire qui envahit tout, de la même façon qu'un acteur peut être possédé par un rôle qui l'emmène au-delà de ses limites, comme c'est le cas par exemple pour Henri, dans *Au Perroquet vert*, qui devine dans un moment d'inspiration ce qui est et ce qui sera.

On pourrait aussi voir dans l'auteur théâtral peu à peu dépassé d'*Au Grand Guignol* le double de Schnitzler écrivant. Métaphoriquement, le dramaturge raconte les mécanismes de l'écriture dramatique. Leur principal ressort se situe dans la vitalité de l'imaginaire, qui agit ici comme une source imprévisible, mobile et dense, dont la logique peut être capricieuse - à l'image de l'arrivée des deux protagonistes sortis l'un d'une comédie, l'autre d'une tragédie, qui s'invitent inopinément dans le « théâtre » de l'auteur. C'est grâce à cette source vive que l'écriture se transforme en une véritable création, qui échappe au créateur. L'imaginaire apparaît dès lors comme un phénomène autonome, indépendant même de la volonté de l'auteur, et caractérisé par le principe de l'irruption. Schnitzler se montre ici cohérent avec la conception de l'écriture qu'il défend dans ses *Aphorismes*, où il critique les auteurs qui contrôlent et préméditent trop leur création : « Des dramaturges capables d'écrire un quatrième acte avant le second me sont pour le moins suspects. Ils n'ont manifestement jamais vécu les expériences et les aventures que l'auteur rencontre souvent sur son chemin et qui font justement le charme exquis - bien que pas

Publikum ist uns egal -
Alles geht nach unsrer Wahl !
Ist der Dichter ganz von Sinnen,
Laßt uns unser Spiel beginnen ! » Arthur Schnitzler, *Zum großen Wurstel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 166.

toujours inoffensif - de sa promenade »¹⁰³⁷. Dans *Au Grand Guignol*, il montre justement « les expériences et les aventures » qu'un auteur rencontre sur sa route, l'entraînant loin de son chemin initial au point que la fin du parcours lui échappe complètement. « Promenade » d'ailleurs si peu inoffensive que l'auteur, métaphoriquement, y laisse sa peau.

On retrouve ainsi, dans la mise en scène de l'écriture dramatique, des éléments apparus lors de l'étude des manifestations de l'inconscient dans l'œuvre de Schnitzler. L'irruption d'événements impromptus qui caractérise la progression d'*Au Grand Guignol* peut rappeler la description de la « conscience intermédiaire » faite par Schnitzler dans ses *Aphorismes* : « Les éléments de la conscience intermédiaire sont sans arrêt en mouvement, et la moindre excitation peut faire remonter un de ces éléments vers la conscience »¹⁰³⁸. Ces événements qui viennent relancer l'action dans la pièce semblent en effet sortir d'un réservoir d'idées souterrain qui ne demande qu'à se manifester. Ce réservoir ne serait-il pas, justement, cette « conscience intermédiaire » qui, à en croire Schnitzler, est « constamment disponible »¹⁰³⁹ ?

Les trois pièces de Schnitzler qui utilisent le théâtre dans le théâtre (*Au Perroquet vert*, *le Jeu de l'amour et du vent*, *Au Grand Guignol*) questionnent donc la même chose : le moment où le théâtre advient. Leur originalité se situe dans le fait qu'elles cherchent à capter ce qui est, par essence, mystérieux et fugitif : le geste créatif. Le théâtre de Schnitzler est un théâtre de la métamorphose : celle qui change le lecteur en interprète, l'acteur en prophète, le texte en création. Cette vocation a des corollaires que le dramaturge n'évite pas : pour rendre compte de cette métamorphose, il n'hésite pas à se situer dans la zone la plus difficile à rendre, celle du chaos qui accompagne toute création. Car l'écriture épouse étroitement le mouvement de la pensée des personnages : c'est le cas par exemple lorsque Henri improvise, dans *Au*

¹⁰³⁷ Arthur Schnitzler, *La Transparence impossible*, Paris : Rivages, 1990, pp. 119-120.

„Theaterschriftsteller, die imstande sind, etwa einen vierten Akt vor ihrem zweiten zu schreiben, sind mir einigermaßen verdächtig. Sie haben offenbar niemals etwas erfahren von den Überraschungen und Abenteuern, die dem Dichter auf seinem Weg zu begegnen pflegen und die ihm den köstlichsten, wenn auch einen zuweilen nicht ungefährlichen Reiz seiner Wanderung bedeuten“, Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967, p. 112.

¹⁰³⁸ Arthur Schnitzler, *Relations et solitudes*, Paris ; Marseille : Rivages, 1988, p. 124.

¹⁰³⁹ *ibidem*, p. 123.

Perroquet vert. Mais aussi, l'intrigue des pièces rend compte d'un certain chaos : celle d'*Au Grand Guignol* montre une représentation de théâtre chahutée et turbulente, dont l'issue est incertaine. C'est pourtant dans et par ce chaos que naît la vie : comme le dit le directeur de théâtre, « il n'y a que ce qui ne fait pas partie de la pièce qui soit vraiment bien ! »¹⁰⁴⁰. L'intrigue d'*Au Perroquet vert* se situe au moment de la Révolution française, le jour de la prise de la Bastille, c'est-à-dire le plus intense et le plus chaotique qui soit. La métamorphose d'Henri, qui se fait sous nos yeux, a ainsi pour toile de fond la métamorphose d'une nation entière. Dans tous les cas, l'écriture serre au plus près le mouvement qui est la substance même de la vie.

d. Le cas d'*Interlude*

Cependant, *Interlude* (1905) nous invite à nuancer ce que nous venons de dire. Sans remettre en cause cette tendance générale du théâtre de Schnitzler à la mobilité et à l'imprévisibilité, cela nous permettra au contraire d'en faire mieux apparaître la présence dans les pièces où elle se manifeste le plus.

Dans *Interlude* en effet, Schnitzler place un auteur dramatique parmi les personnages secondaires : Albert, le meilleur ami d'Amédée. Témoin de la crise conjugale de son ami, il y voit une matière dramatique possible. Lorsque Amédée tente de lui expliquer que sa relation avec sa femme est basée sur une absolue sincérité et qu'il s'agit d'un couple d'un nouveau genre, où l'infidélité n'en est plus une dans la mesure où rien n'est caché, Albert rétorque que seule une pièce de théâtre pourrait faire comprendre une telle chose :

Ce serait un peu compliqué, d'expliquer ça. Mais si tu y attaches tant d'importance, je pourrais en faire une pièce. Ainsi découvrirait-on sans la moindre peine les conventions de ce type de couple nouveau.¹⁰⁴¹

Puis il insiste sur les commodités qu'offre le théâtre pour mettre en lumière les rouages de ce qui, dans la vie, demeure obscur :

¹⁰⁴⁰ Arthur Schnitzler, *Au Grand Guignol*, in *Marionnettes*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992, p. 69. « An ihrem Stück ist überhaupt nur das gut, was nicht dazu g'hört ! » Arthur Schnitzler, *Zum großen Wurstel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 255.

¹⁰⁴¹ Arthur Schnitzler, *Interlude*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1991, p. 34. « Es wäre etwas unständlich, ihnen das mitzuteilen. Aber wenn du Wert darauf legst, so mache ich einfach ein Stück daraus. Dann werden sie ohne weiters diese neue Art von Ehe begreifen - », Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 142.

Avec cette pièce, je pourrais éclairer ton cas mieux que la vie ne le fait, le débarrasser des aléas qui rendent confuse la réalité au quotidien. Je profiterais de l'absence du public aux entractes pour faire de vous ce qu'il me plaira.¹⁰⁴²

L'on sent bien qu'à travers Albert, c'est Schnitzler qui parle : il est en train de justifier l'écriture de sa pièce, *Interlude*. Il va même pousser le jeu jusqu'à annoncer la fin de la pièce :

AMÉDÉE. Ce qui m'intrigue, c'est de savoir comment tu terminerais ta pièce.

ALBERT (*après un bref temps*). Pas dans le rire, mon ami.

AMÉDÉE (*embarrassé*). Comment ?

ALBERT. Il est propre à toute époque de mutations que les complications sans objet se terminent forcément de manière tragique (...).

AMÉDÉE. Il n'y a pas de complications.

ALBERT. Je ne me déroberais pas à l'obligation de t'en inventer.¹⁰⁴³

Pour lui, le théâtre est donc avant tout un instrument d'analyse de la réalité : « Avec cette pièce, je pourrais éclairer ton cas mieux que la vie ne le fait, le débarrasser des aléas qui rendent confuse la réalité au quotidien », explique Albert. Le théâtre serait une vision « débroussaillée » du réel, une façon de le rendre plus intelligible, de mettre au jour les rouages d'un mécanisme, d'étudier comment et pourquoi une situation donnée (une crise conjugale) évolue dans tel ou tel sens. Ce que vient souligner la phrase suivante, qui insiste sur la souplesse offerte par les règles de la représentation théâtrale : « Je profiterais de l'absence du public aux entractes pour faire de vous ce qu'il me plaira ». Il pourra par exemple faire une ellipse lors du passage d'un acte à l'autre et gommer du même coup les « aléas » superflus. Il dégagera ainsi plus nettement les rouages de la mécanique dans laquelle

¹⁰⁴² Arthur Schnitzler, *Interlude*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1991, pp. 34-35.

« In einem Stück kann ich ja den Fall viel klarer darstellen, als er sich tatsächlich präsentiert, ohne das überflüssige episodische Beiwerk, mit dem uns das Leben verwirrt. Vor allem habe ich das voraus, daß die Zuschauer in den Zwischenakten nicht dabei und ich indessen mit euch machen kann, was ich will“, Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 142.

¹⁰⁴³ Arthur Schnitzler, *Interlude*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1991, p. 35.

« AMADEUS. Neugierig wäre ich allerdings auf eines : wie du das Stück möchtest enden lassen.

ALBERTUS. *nach einer kleinen Pause*. Nicht sehr heiter, mein freund.

AMADEUS. *betreten*. Wie ?...

ALBERTUS. Das ist ja das Charakteristische aller Übergangsepochen, daß Verwicklungen (...) tragisch enden müssen.

AMADEUS. Es gibt ja keine Verwicklungen.

ALBERTUS. Ich werde mich nicht der Verpflichtung entziehn, eine zu erfinden.“ Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 144.

les personnages se trouvent pris. L'objectif est clair : il s'agit de rendre compte de la complexité d'une réalité donnée. C'est bien cette idée que l'on retrouve dans les dernières paroles d'Albert : « Il est propre à toute époque de mutations que les complications sans objet se terminent forcément de manière tragique ».

D'après ces propos d'Albert, le théâtre serait donc un outil d'analyse entre les mains d'un artisan qui sait d'avance ce qui va se passer, comment la pièce va se terminer. Albert ne doute pas de l'issue : elle sera « forcément » tragique. C'est bien ce qu'illustrera la fin d'*Interlude* : Cécile a monté de toutes pièces les rumeurs de sa liaison avec un autre homme aux seules fins de ramener son mari à elle ; mais ce simulacre lui a appris qu'elle peut être infidèle, elle sait que d'autres occasions de tromperie se présenteront, pour l'un comme pour l'autre, et que sa relation avec Amédée est vouée à l'agonie. Aussi préfère-t-elle se séparer définitivement de lui, et la pièce s'achève par l'image de Cécile qui « *pleure en silence, la tête posée sur le piano* »¹⁰⁴⁴. Comme l'avait annoncé Albert, la pièce ne se termine « pas dans le rire », mais dans les larmes. L'ensemble nous donne alors l'impression d'une certaine maîtrise : le dramaturge (le vrai : Schnitzler) l'a menée là où elle devait aller, là où il était *prévu* qu'elle irait. Il a rendu compte d'un mouvement évolutif d'une façon quasi scientifique.

Cette vision du théâtre ne correspond pas à celle qui se dégage d'*Au Perroquet vert* et *Au Grand Guignol* : le théâtre y est une création vivante, jaillissante et imprévisible, qui échappent à ceux qui y participent, quels qu'ils soient. Dans *Au Perroquet vert*, la pièce n'est de toutes façons pas écrite, elle se construit au fur et à mesure, de façon improvisée et libre. Même la tirade d'Henri, qui a un caractère visionnaire, se distingue nettement de la prévision d'Albert dans *Interlude* : l'acteur ne prévoit pas la fin, il la prophétise. Or, la prophétie est essentiellement différente de la prévision, comme l'explique Vladimir Jankélévitch dans son *Bergson* :

La prévision, parce qu'intellectuelle, touche vraiment l'avenir ; elle nie le lendemain comme lendemain réel et annule purement et simplement la durée créatrice. Mais le prophétisme, loin de nier la durée, en épouse le mouvement, et c'est pourquoi il opère à distance, sans contact, en traversant à tire-d'aile toute l'épaisseur du devenir. Ainsi l'essence de l'inspiration artistique est

¹⁰⁴⁴ Arthur Schnitzler, *Interlude*, Paris : Actes Sud-Papiers, 1991, p. 70.
« CÄCILIE weint leise und läßt den Kopf aufs Klavier sinken », Arthur Schnitzler, *Zwischenspiel*, in *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, p. 187.

d'anticiper le schéma, jamais l'existence ; c'est un pressentiment qui n'exclut pas les hasards de la création, qui doit compter avec la réalité du temps.¹⁰⁴⁵

Si on lit Schnitzler à travers Jankélévitch, on peut dire qu'en se coulant dans la parole inspirée de son personnage, *Au Perroquet vert* se situe encore dans le mouvement de la durée créatrice.

Au Grand Guignol va encore plus loin dans ce sens. Autant l'auteur dramatique d'*Interlude*, Albert, est présenté comme un fabricant de pièce et un analyste qui a tout anticipé, autant celui d'*Au Grand Guignol* est constamment en retard sur sa propre création. Le théâtre n'y est pas un outil, un instrument d'analyse du réel, mais un processus pris dans le mouvement continu et la cacophonie qui sont ceux de la réalité même. Là encore, l'écriture n'est pas très éloignée des conceptions bergsoniennes : on a l'impression qu'elle cherche à épouser un mouvement, à se placer *dedans* - dans ce mouvement continu et imprévisible qui est la substance même de la vie selon Bergson -, qu'elle sympathise avec lui - là où *Interlude* préférera le comprendre, le décrypter, en rendre compte d'une façon plus distancée. Préférera, car *Interlude* (1905) est postérieur à *Au Grand Guignol* (1901-1904) et à *Au Perroquet vert* (1898). On peut penser que dans ces deux pièces, Schnitzler a exploré la possibilité d'une écriture du chaos et de l'imprévisible ; en d'autres termes, la possibilité d'inscrire noir sur blanc un mode d' « être en scène » qui est normalement l'apanage de l'improvisation. Mais il a renoncé à aller plus loin dans cette voie, préférant donner du théâtre une vision finalement plus conventionnelle.

¹⁰⁴⁵ Vladimir Jankélévitch, *Bergson*, Paris : PUF, 1989, pp. 156-157.

Le regard que Schnitzler porte sur l'art en général et sur le théâtre en particulier met surtout en valeur ce qu'ils peuvent avoir de créatifs. Il montre la créativité du peintre (*La Femme au Poignard*), celle de l'auteur dramatique qui écrit une pièce (*Interlude, Au Grand Guignol*), et celle de l'acteur en condition de représentation (*Au Perroquet vert*). En mettant en scène le geste créateur, Schnitzler nous montre que le théâtre - qu'il s'agisse d'une toile, d'une salle de spectacle ou d'une imagination au travail, tous ces espaces sont finalement des « théâtres » - est un espace où se vit l'expérience d'une naissance : naissance d'un tableau, d'un personnage, d'une pièce. Cette naissance est aboutie, en ce sens que chez Schnitzler, la création n'est jamais retenue par son créateur : non seulement elle lui arrive, mais en plus elle s'échappe de lui, il en est dépossédé en même temps qu'il l'achève. Par cet aspect, Schnitzler rappelle que le théâtre est en soi un affranchissement vis-à-vis de l'écoulement linéaire du temps. Pour cet auteur selon lequel « on ne vit vraiment qu'une chose : vieillir »¹⁰⁴⁶, quel meilleur bain de jouvence que l'écriture théâtrale, qui ouvre les portes d'un imaginaire chargé de vie ? Quel meilleur antidote à la mort qu'une pratique qui permet de vivre l'expérience d'une mise au monde - qu'on soit auteur, acteur ou spectateur ? Car c'est bien d'expérience qu'il s'agit : *Au Grand Guignol* nous montre qu'en écrivant, l'auteur vit quelque chose qui le surprend et le transforme (à la fin de la pièce, il devient lui-même un de ses personnages). Cette notion d'expérience se retrouve aussi lors de la représentation théâtrale : pour l'acteur, le théâtre est l'expérience de la naissance du rôle ; le public qui est le témoin de la création y participe complètement, comme le montrent les nombreuses et bruyantes interventions des spectateurs dans *Au Grand Guignol* et *Au Perroquet vert*.

De plus, la mise en abyme de la création artistique en général et dramatique en particulier permet à Schnitzler de faire apparaître, et même de faire vivre, leur caractère éminemment dynamique. À travers la mise en scène du geste créatif, Schnitzler traque le moment où l'inspiration arrive, où le geste se dessine, où une créature imaginaire prend vie. Ses personnages (peintre, auteurs dramatiques ou

¹⁰⁴⁶ Arthur Schnitzler, *Journal*, 27/04/1910, cité par Nike Wagner dans sa préface à *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 76.
« Es gibt nur *ein Erlebnis* - das heißt : Altern », Arthur Schnitzler, *Tagebuch, 1909-1912*, Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981, p. 145.

acteurs) prennent leur source d'inspiration dans leur histoire, leur vécu ou celui d'un tiers, mais cette réalité inspirante est souvent vite supplantée par la force de la fiction. L'imaginaire fait irruption brusquement, s'impose et envahit tout. Dans tous les cas, on perçoit cette extraordinaire vitalité qui contribue à placer le théâtre de Schnitzler du côté de la vie et du mouvement. Rien n'est jamais figé ou attendu, les personnages comme l'histoire racontée sont un « chaos susceptible de toutes les métamorphoses »¹⁰⁴⁷, pour reprendre la formulation de Françoise Derré. On a cependant constaté que si Schnitzler a posé les premiers jalons d'une écriture qui serait le mouvement même, notamment dans *Au Grand Guignol*, il n'est pas allé tout à fait au bout de cette tentative. Dans *Interlude*, il a préféré rendre compte du mouvement que se placer résolument dedans. Comme le souligne Françoise Derré, « l'audace lui a manqué pour briser la chronologie et inaugurer un système de composition où les différentes époques s'entremêlent (...) il s'est contenté d'alerter le lecteur sans l'arracher à ses habitudes. Mais il a pressenti l'évolution des modes de pensée, et en a donné une première traduction littéraire »¹⁰⁴⁸. Le théâtre de Claudel et celui de Duras iront bien plus loin dans cette tentative qui commence à se faire jour chez Schnitzler. Quitte à prendre le risque de l'incomplétude.

¹⁰⁴⁷ Françoise Derré, *L'Œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris : Didier, 1966, p. 500.

¹⁰⁴⁸ *ibidem*, p. 501.

2. Claudel : un théâtre *en marche*

« Il faut que tout ait l'air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme ! »¹⁰⁴⁹, écrit Claudel dans la didascalie initiale du *Soulier de Satin*. Cette indication de mise en scène pourrait tout aussi bien définir le spectacle de marionnettes qui est le sujet de la pièce de Schnitzler. Elle suppose un spectacle qui se fait pour ainsi dire sous les yeux du public, une représentation qui donne à voir sa propre genèse. Or ce théâtre « en marche » n'est-il pas, comme celui de Schnitzler, un théâtre résolument vivant et dynamique - une relance de mouvement ?

a. *Le Soulier de Satin*

Le Soulier de Satin est l'une des rares pièces dans laquelle Claudel donne des éléments de compréhension de sa conception du théâtre. Ces quelques éléments, qui se concentrent essentiellement dans la didascalie initiale et concernent exclusivement la représentation, sont prolongés par une réflexion plus générale sur la création, portée par des personnages qui pourraient être des métaphores de l'auteur dramatique : l'Irrépressible, peintre raté, et Dona Musique, qui attend un enfant.

a. 1. Un théâtre qui donne à voir sa propre genèse

Ce désir de montrer un théâtre « en marche » implique un certain nombre de dispositions. Notamment, Claudel indique que le décor doit donner l'impression d'un certain désordre :

*Dans le fond la toile la plus négligemment barbouillée, ou aucune, suffit. (...) Un bout de corde qui pend, une toile de fond mal tirée et laissant apparaître un mur blanc devant lequel passe et repasse le personnel serait du meilleur effet. (...) L'ordre est le plaisir de la raison : mais le désordre est le délice de l'imagination.*¹⁰⁵⁰

Ainsi, tout en expliquant comment suggérer visuellement ce désordre, le dramaturge se justifie : le désordre laisse vivre l'imagination. Le public ne doit pas avoir devant les yeux un spectacle fini, mais un spectacle en cours d'élaboration, dont

¹⁰⁴⁹ Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 663.

¹⁰⁵⁰ *ibidem*.

la forme reste approximative - ce qui lui permettra d'imaginer lui-même la forme définitive. Mais il a sans doute un autre intérêt : en laissant la forme inachevée, le désordre donne à voir un processus de création. On a bien l'idée d'un théâtre « en marche » : le spectacle n'est pas fait, il se fait. La représentation est celle de sa propre mise au monde. Le désir de nous rendre témoin de cette mise au monde se retrouve dans la description des mouvements qui doivent se faire sur le plateau :

*Les machinistes feront les quelques aménagements nécessaires sous les yeux mêmes du public pendant que l'action suit son cours. Au besoin rien n'empêchera les artistes de donner un coup de main. Les acteurs de chaque scène apparaîtront avant que ceux de la scène précédente aient fini de parler et se livreront aussitôt entre eux à leur petit travail préparatoire. Les indications de scène, quand on y pensera et que cela ne gênera pas le mouvement, seront ou bien affichées ou lues par le régisseur ou les acteurs eux-mêmes qui tireront de leur poche ou se passeront de l'un à l'autre les papiers nécessaires.*¹⁰⁵¹

La volonté du dramaturge est d'exhiber le théâtre, de montrer tout ce qui est traditionnellement réservé aux coulisses. Dès lors, c'est bien l'acte créateur lui-même qu'il rend visible : le public voit les acteurs faire « leur petit travail préparatoire » avant de jouer, il pourra donc voir s'opérer leur transformation, saisir le moment où le personnage *arrive*. De même, le fait d'afficher les indications de scène ou de les faire circuler entre les acteurs est une façon de donner à voir le passage de la chose écrite, consignée sur le papier, à la représentation de cette chose : le public assistera alors à la transformation d'une idée en mouvement scénique. Dans tous les cas, il semble que le dramaturge veuille représenter la naissance du théâtre proprement dit, et pour cela, il lui paraît nécessaire de laisser vivre le temps d'élaboration qui précède toute naissance.

a. 2. le jaillissement de la création

Par le fait qu'il donne à voir le moment où le théâtre arrive, *Le Soulier de Satin* nous rappelle le projet de Schnitzler dans *Au Grand Guignol*. De plus, chez Claudel comme chez Schnitzler l'acte créateur peut avoir un aspect « jaillissant », c'est-à-dire que la création échappe d'une certaine façon au créateur. Pour illustrer

¹⁰⁵¹ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 663.

cette idée, Claudel invente un personnage, l'Irrépressible, qui intervient au début de la deuxième journée dans une tirade où il s'adresse directement au public. À travers ce personnage, qui aurait voulu être peintre, Claudel questionne l'acte créateur. L'Irrépressible expose au public sa difficulté à contenir ses personnages, qui sont presque trop vivants :

C'est vexant, ce qui m'arrive. C'est pour cela que je n'ai pas pu être peintre. Mes personnages commençaient à exister tout à coup avant que je leur aie fendu l'œil. Regardez ! (*Il dessine avec un bout de craie sur le dos du Régisseur*).¹⁰⁵²

De façon transposée, Claudel met en scène le geste artistique : le dessin que l'Irrépressible entreprend sous les yeux du public pourrait être une métaphore de la création du personnage dans l'œuvre théâtrale. Or, ce personnage est vite doté d'une vie propre qui l'entraîne loin de son créateur : « Quand je fais un chien, je n'ai pas achevé le derrière qu'il commence à remuer la queue et qu'il se sauve sur trois pattes sans attendre la tête »¹⁰⁵³. Comme chez les marionnettes de Schnitzler, c'est la vitalité de l'imaginaire qui ressort, ainsi que l'impossibilité pour le créateur de contrôler ce qui vient de lui. De plus, on pourrait voir dans ce chien qui se sauve alors qu'il est inachevé une métaphore de toute la pièce : ce chien n'est-il pas, précisément, « provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme » ? On comprend alors mieux la didascalie initiale : s'il faut représenter l'élaboration de la pièce plus qu'une forme finie, c'est aussi pour rendre compte du fait que les artistes ne possèdent rien, qu'ils sont toujours forcément en retard sur une création qui s'impatiente de vivre sa vie et de leur échapper. La représentation du *Soulier de Satin* doit montrer cela : un spectacle qui est un peu en avance sur les artistes, qui se montre alors qu'il est en cours de montage. La pièce doit ressembler à un chien à trois pattes « qui se sauve sans attendre la tête ».

a. 3. Un théâtre en devenir

Pour Claudel, le théâtre ne doit donc pas *être*, mais *devenir*. C'est la seule façon de rendre compte de ce qu'est la création artistique : elle est une marche, une

¹⁰⁵² Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 731.

¹⁰⁵³ *ibidem*.

forme en train d'arriver, mais qui n'est pas finie. C'est d'ailleurs la métaphore de la marche que Claudel emploie lorsqu'il évoque le processus d'écriture lui-même ; ainsi, à propos de la composition du *Soulier de Satin* (et un « soulier » n'est-il pas justement fait pour marcher ?), confie-t-il à Jean Amrouche :

Petit à petit, les idées s'en sont agrégées, et, suivant mon mode de composition, qui n'est jamais fait d'avance, et qui est, pour ainsi dire, inspiré par la marche, par le développement, comme un marcheur qui voit d'autres horizons se développer de plus en plus devant lui, sans souvent qu'il les ait prévus, et les différentes journées se sont placées l'une derrière l'autre, chacune avec ses horizons, ses vues latérales, ses souvenirs, ses aspirations, enfin tout ce qui fait la vie d'un homme et d'un poète¹⁰⁵⁴.

La représentation de son drame se fait l'écho, ou le prolongement, de ce processus d'écriture : elle est pensée pour garder une trace de ce mouvement, de cette dynamique d'ouverture sur l'imprévu.

Par ailleurs, cette conception de la création artistique est cohérente avec la vision claudélienne de la Création toute entière. Dans une tirade de *Dona Musique*, au début de la Troisième journée (elle est alors enceinte du Vice-Roi), l'œuvre du poète est comparée à celle de Dieu :

Qu'importe le désordre, et la douleur d'aujourd'hui puisqu'elle est le commencement d'autre chose, puisque
Demain existe, puisque la vie continue, cette démolition avec nous des immenses réserves de la création,
Puisque la main de Dieu n'a pas cessé son mouvement qui écrit avec nous sur l'éternité en lignes courtes ou longues,
Jusqu'aux virgules, jusqu'au point le plus imperceptible,
Ce livre qui n'aura son sens que quand il sera fini.
C'est ainsi que par l'art du poète une image aux dernières lignes vient réveiller l'idée qui sommeillait aux premières, revivifier maintes figures à moitié faites qui attendaient l'appel.¹⁰⁵⁵

Le poème - la pièce - n'aura son sens que quand il sera fini, comme le livre écrit par Dieu. Il tend donc vers la finitude, mais tant qu'il s'écrit, il ne laisse apparaître que des figures inachevées, « à moitiés faites ». Le poème est le lieu de l'élaboration d'une forme, mais il n'est pas une forme - comme le ventre de *Dona Musique*, qui porte un enfant en devenir. C'est ce qui lui imprime son mouvement et sa dynamique. C'est bien ce que nous donne à voir *Le Soulier de Satin* : Rodrigue,

¹⁰⁵⁴ Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Paris : Gallimard, 2001, p. 286.

¹⁰⁵⁵ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, pp. 789-790.

homme inachevé, parcourt le monde entier en quête de lui-même et ne se trouvera qu'à la fin de la pièce - or l'ironie de Claudel le prive justement d'une jambe dans les dernières scènes, ce qui est une manière de dire que l'accomplissement de son personnage consiste précisément en l'inscription d'un manque essentiel. Ce Rodrigue unijambiste nous rappelle un peu le chien à trois pattes. Et la fin de la pièce est en fait une relance d'inachèvement - donc de mouvement. Pour Claudel, seule l'aspiration à être peut donner une raison d'être, qu'on soit homme ou livre : l'homme avance parce qu'il tend vers une forme ; le livre s'écrit parce qu'il tend vers un sens. C'est ce qui justifie la didascalie initiale du *Soulier* : donner à voir un spectacle qui aspire à être, qui tend vers lui-même mais qui n'a de raison d'être que parce qu'il n'est pas encore. On retrouve alors Bergson :

L'homme est je ne sais quoi de presque inexistant et d'équivoque qui n'est pas seulement dans le devenir, mais qui est lui-même un devenir incarné qui est tout entier durée, qui est une temporalité ambulante ! Ni il n'est, ni il n'est pas : donc il devient (...) Il n'est pas ce qu'il est, et il est ce qu'il n'est pas, il n'est plus et il n'est pas encore, car le même devient toujours autre par altération continuée.¹⁰⁵⁶

Parce qu'il donne à voir sa propre genèse, par l'extraordinaire vitalité de l'imaginaire qui le nourrit, par le manque à être qui le constitue, le théâtre « en marche » rêvé par Claudel dans *Le Soulier de Satin* est effectivement un théâtre résolument vivant et dynamique. À l'image de son personnage principal, Rodrigue, il veut *arriver* - dans le double sens d'advenir, et de toucher au but.

b. *L'Échange*

Une autre pièce de Claudel nous éclaire sur sa vision du théâtre : *l'Échange*. L'un des personnages principaux est une actrice, Lechy Elbernon. À travers ce personnage, qui est une métaphore du théâtre, Claudel montre là encore que celui-ci est une relance de mouvement.

b. 1. le théâtre « pour voir quelque chose qui arrive »

¹⁰⁵⁶ Vladimir Jankélévitch, *Bergson*, Paris : PUF, 1934, pp. 36-37.

Le théâtre est d'abord une expérience pour le public. Lorsque Lechy Elbernon aborde le sujet, son discours se situe en effet - comme Claudel dans la didascalie initiale du *Soulier* - du côté des spectateurs. Comme dans *Le Soulier de Satin*, on retrouve l'idée que le théâtre est le lieu où « quelque chose arrive » :

Ils regardent le rideau de la scène.
Et ce qu'il y a derrière quand il est levé.
Attention ! attention ! il va arriver quelque chose !
Quelque chose de pas vrai comme si c'était vrai ! (...)
Quelque chose qui fait prendre patience ! Un rideau qui bouge !
Dans votre vie à vous, rien n'arrive. Rien qui aille d'un bout à l'autre. Rien ne commence, rien ne finit.
Ça vaut la peine d'aller au théâtre pour voir quelque chose qui arrive. Vous entendez ! Qui arrive pour de bon ! Qui commence et qui finisse !¹⁰⁵⁷

La représentation est donc, en soi, une expérience : quelque chose arrive, qui commence et qui finit. Le théâtre reproduit en fait l'expérience de la vie même : naissance, vie, mort. Mais contrairement à ce qui se passe dans la vie, le spectateur voit le commencement et la fin de l'action - alors que sa naissance et sa mort sont des événements qui lui échappent forcément. Le théâtre serait donc une façon de vivre ces expériences fondamentales, naissance et mort, de façon consciente.

Cette valeur d'expérience de la représentation théâtrale tient essentiellement à l'arrivée du personnage. Lechy décrit l'irruption du personnage en elle et l'effet régénérant que cela peut produire sur le spectateur :

C'est moi, c'est moi qui arrive ! Ça vaut la peine d'arriver ! Ça vaut la peine de lui arriver, cette espèce de sacrée mâchoire ouverte pour vous engloutir, Pour se faire du bien avec, chaque mouvement que vous lui faites avec art avec furie pour lui entrer ! (...)
Et je n'ai qu'à parler, le moindre mot qui me sort, avec art, avec furie ! pour ressentir tout cela sur moi qui écoute, toutes ces âmes qui se forgent, qui se reforment à grands coups de marteau sur la mienne.
Et je suis là qui leur arrive à tous, terrible, toute nue !¹⁰⁵⁸

En voyant le personnage arriver, le spectateur vit en lui-même, par identification, un événement de l'ordre de la création. C'est comme s'il se remettait au monde lui-même en assistant à un accouchement impressionnant (celui du rôle par l'actrice) : toutes les âmes « se reforment à grands coups de marteau » sur l'âme de

¹⁰⁵⁷ Paul Claudel, *L'Échange*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, pp. 745-746.

¹⁰⁵⁸ *ibidem*, p. 746.

l'actrice. La réaction de Louis face au discours de Lechy atteste qu'effectivement, ce qui arrive est de l'ordre de l'accouchement : « Regardez-la ! J'ai peur ! Le personnage lui sort par tous les pores ! »¹⁰⁵⁹

Par la représentation théâtrale, dont Lechy donne ici une sorte de succédané, c'est donc bien une relance de vie qui se joue. Ce processus est rendu possible par la nature même de l'actrice : elle est un espace ouvert à l'arrivée des autres (les personnages), une zone de mouvement, de turbulence. Elle est d'une certaine façon une métaphore du théâtre.

b. 2. L'actrice : une métaphore du théâtre

L'être entier de Lechy Elbernon est voué à la métamorphose, ce qui fait d'elle une sorte de métaphore du théâtre. Le déguisement qu'elle porte dans l'acte III renvoie à cette vocation : elle est déguisée en papillon, que l'on associe spontanément à la métamorphose (celle de la chrysalide en papillon). Son nom, l'Acherontia Atropos, renvoie à un mouvement sans fin, une errance perpétuelle : « a-tropos » signifie « sans direction ». Atropos est aussi la troisième des Parques, l'Inexorable, c'est-à-dire la mort. Or, Lechy Elbernon n'est pas une femme précise. Elle est plutôt une potentialité de femmes : « Il y a tant de femmes en moi, vous savez, pourquoi pas une pour lui ? »¹⁰⁶⁰, dit-elle à Marthe. Cela fait d'elle une zone de turbulence, une sorte de chaos en perpétuelle mutation. Elle peut tout jouer : « L'épouse vertueuse qui a une veine bleue sur la tempe,/ La jeune fille,/ La courtisane trompée,/ La pythie, une écume verte aux lèvres, qui mâche la feuille de laurier prophétique »¹⁰⁶¹. Elle n'a donc pas de corps propre, pas de contours définis, pas d'identité.

C'est bien ainsi que Claudel la définit dans la Préface de la deuxième version de la pièce. Il la présente comme une figure fondamentalement mouvante et turbulente :

¹⁰⁵⁹ Paul Claudel, *L'Échange*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 746.

¹⁰⁶⁰ *ibidem*, p. 778.

¹⁰⁶¹ *ibidem*, p. 747.

*Marthe est la raison, la vertu, -le salut, l'avenir symbolisé par cet enfant qu'elle porte dans son sein. Mais celle-ci, à son opposé dans le jeu des Quatre Coins, celle-ci, Lechy Elbernon, qui est l'Imagination, l'Inconnu, qu'elle est forte sur une jeune âme obscure ! Akkeri ekkeri ukeri an ! La voici qui procède à une redistribution des rôles.*¹⁰⁶²

Elle se situe davantage du côté de l'allégorie que du personnage : elle représente l'Imagination et l'Inconnu, c'est-à-dire des domaines inépuisables. En elle, on ne peut que voyager et se perdre : elle est une invitation au mouvement. La fin de la didascalie exprime d'ailleurs cette idée d'une relance de mouvement : « *La voici qui procède à une redistribution des rôles* ». Elle redistribue les rôles : elle relance le jeu. Elle apporte avec elle l'Imagination, c'est-à-dire le désordre, si l'on se souvient de la didascalie initiale du *Soulier* : « le désordre est le délice de l'imagination »¹⁰⁶³. Par elle, l'ordre fixe et raisonnable incarné par Marthe est pulvérisé, pour faire refluer les personnages vers une zone de turbulences, une sorte de chaos originel dont devra sortir un nouvel ordre. Et c'est bien ce que raconte la pièce : Lechy apporte le désordre dans le couple de Marthe et de Louis, et le brise. Elle pervertit Louis, le tue, met le feu à la maison de son mari Thomas Pollock, et termine ivre morte. La fin de la pièce se clôturera sur l'image de Marthe donnant la main à Thomas Pollock : un nouvel ordre est né. Dans cette redistribution des rôles, Lechy aura finalement joué le rôle d'un catalyseur, d'un agent - comme pourrait agir un produit chimique.

En cela, elle est une métaphore du théâtre tout entier : Lechy Elbernon refond tout ce qui la touche, comme le théâtre reforge l'âme de ceux qui le regardent. À la fin de la pièce, elle dit à Marthe et à Thomas Pollock : « Je suis perdue et je ne sais où je suis. (*Elle fait quelques pas en chancelant*) Vous riez parce que je ne marche pas droit ? Et vous essayez voir ! / Je suis un Ange ! je ne tiens plus à la terre, je ne tiens plus à rien ! »¹⁰⁶⁴. Cette image finale d'un personnage qui titube, sans savoir où il est et sans attache, nous donne l'impression que son œuvre achevée, elle n'a plus de raison d'être : elle n'a plus de contenu, plus rien qui la tienne, car le rôle l'a quittée. Cela correspond à la fin de la pièce : cette évaporation de Lechy est en fait celle du

¹⁰⁶² Paul Claudel, *L'Échange*, Préface de la deuxième version, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 727.

¹⁰⁶³ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 663.

¹⁰⁶⁴ Paul Claudel, *L'Échange* (deuxième version), in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 794.

spectacle qui est en train de s'achever. Lechy n'est pas un personnage, mais une métaphore : celle de la représentation théâtrale elle-même. Cela nous donne une certaine image de ce que pourrait être le spectacle selon Claudel : un temps voué à la métamorphose, où l'âme se fond pour se remodeler autrement. Un temps d'incandescence, dont le spectateur ne sort pas indemne - à l'instar des personnages de *L'Échange* lorsqu'ils touchent Lechy Elbernon.

Ainsi, les deux pièces dans lesquelles Claudel fournit des éléments de réflexion sur la nature du théâtre se rejoignent sur un point : la représentation théâtrale est une expérience récréative pour le spectateur, car elle le fait assister et participer à une création. Cette vocation a des corollaires que Claudel connaît et qu'il intègre à ses pièces : la création implique un désordre, un chaos originel que le dramaturge inscrit dans l'écriture même du *Soulier de Satin* - où ils s'incarnent dans le chantier du plateau - et de *L'Échange* - où ils s'incarnent dans un personnage, Lechy Elbernon.

Le théâtre de Claudel est donc bien une relance de mouvement : par l'expérience de la représentation théâtrale, le spectateur est remodelé, refondu, recréé. Dès lors, le théâtre apparaît comme le lieu d'investigation d'une expérience particulière du temps. Le spectateur qui joue pleinement le jeu proposé par Claudel devrait vivre la représentation comme un temps de mort et de renaissance.

3. Duras : un théâtre « lointain, douloureux »

Le théâtre de Marguerite Duras intègre également une réflexion sur lui-même, et notamment sur ce qui le fait naître. Dans *Savannah Bay* notamment, le personnage principal est une comédienne, Madeleine. La pièce suit les efforts de Madeleine pour se souvenir d'une histoire qui va progressivement apparaître. Ce fil narratif fait de l'œuvre une mise en scène du surgissement du théâtre. D'autres pièces comme *India Song* résonnent avec *Savannah Bay*, par un dispositif de « voix » qui racontent et commentent l'histoire qui se déroule sur scène, ce qui crée un effet de théâtre dans le théâtre.

a. *Savannah Bay* : « le théâtre commence, lointain, douloureux »

Savannah Bay est de toutes les pièces de Duras celle qui pose le plus explicitement un regard sur l'acte créateur. En effet, elle nous fait assister à la résurgence d'une parole, à travers le personnage de Madeleine. Elle est aussi une réflexion sur les rapports de l'artiste avec sa création, et sur la raison d'être du théâtre.

a. 1. la résurgence d'une parole

Dans une interview au journal *Le Matin de Paris*, le 3 juin 1983, Duras dit : « Le théâtre est en danger chaque soir... Qu'est-ce que c'est que cette peur au théâtre ? Je crois que c'est celle de la mort. Je ne parle pas de la peur qui ressortit au sujet, je parle de la peur pour le comédien qui le joue. Si on l'éprouve c'est qu'on est au théâtre et nulle part ailleurs. Comme si de jouer était en effet enfreindre l'œuvre de Dieu, le voler de son rôle et qu'on pouvait en mourir »¹⁰⁶⁵. Assertion qu'elle reformule quelques mois plus tard dans *Le Quotidien de Paris* daté du 30 septembre 1983 : « Je crois à la dimension sacrificielle du rite théâtral, à un espace qui relève de

¹⁰⁶⁵ Marguerite Duras citée par Claire Deluca dans *Duras, Dieu et l'écrit*, actes du Colloque de l'ICP sous la direction d'Alain Vircondelet, Monaco : éditions du Rocher, 1998, p. 147.

l'archaïque et où tout comédien risque sa propre mort »¹⁰⁶⁶. Cette affirmation pose en principe la présence du danger : pour que le théâtre advienne, il faut que l'acteur côtoie la mort. Et ce danger génère la peur. Mais tous ces éléments sont liés au caractère rituel du théâtre.

Savannah Bay pourrait être l'illustration de cette idée. Le personnage principal de la pièce est Madeleine, qui représente « la comédienne de théâtre » selon le texte inaugural de la pièce. Or cette comédienne est d'emblée menacée d'une dilution : sa voix est « indécise, assourdie » et elle ne comprend plus que « très peu » ce qu'on lui dit, « quelquefois rien »¹⁰⁶⁷. Son être est donc très proche du néant. Ce néant, qui est sa mort toute proche, lui fait peur : « *La peur traverse la scène* », indique une didascalie¹⁰⁶⁸. Tout est menacé, sa vie mais surtout sa mémoire :

*ici rien n'est sûr, tout repose sur le délabrement de la mémoire de Madeleine, sur ce lieu inabordable, insondable, d'un passé commun à la Jeune Femme et à Madeleine (...) La Jeune Femme se fie au vertige de Madeleine. C'est sur la mémoire défaillante de Madeleine qu'elle bâtit celle de son enfance, celle de sa naissance. Le théâtre commence, lointain, douloureux.*¹⁰⁶⁹

Dès lors, la parole portée par Madeleine se situe dans un entre-deux : elle va advenir, mais cela semble presque inespéré. La mémoire « délabrée », « défaillante » de Madeleine est une béance dans laquelle l'histoire qu'elle doit raconter pourrait tout aussi bien sombrer. En même temps, c'est sur la faille de la mémoire de Madeleine que la Jeune Femme « bâtit celle de son enfance, celle de sa naissance », comme si la vie nouvelle, incarnée par la Jeune Femme, ne pouvait naître que dans cet effondrement. Et finalement, le théâtre arrive bel et bien : « *le théâtre commence, lointain, douloureux* », dit la didascalie. Cette phrase reproduit la tension entre vie et mort car elle contient deux mouvements : on assiste à un début, à une naissance puisque le théâtre « commence », mais en même temps ce théâtre n'est pas neuf, on a l'impression qu'il revient de loin, qu'il est une sorte de rescapé puisqu'il est

¹⁰⁶⁶ Marguerite Duras citée par Joëlle Pagès-Pidon, Marguerite Duras, collection « Thèmes et Études », Paris : Ellipses, 2001, p. 87. À propos de la part de risque du jeu d'acteur, voir aussi Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1988, p. 48.

¹⁰⁶⁷ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 23.

¹⁰⁶⁸ *ibidem*, p. 25.

¹⁰⁶⁹ *ibidem*, p. 31.

« lointain » et « douloureux ». *Savannah Bay* nous donne ainsi une vision de ce qu'est le théâtre pour Duras : un rituel de renaissance qui flirte avec la mort.

Dans ce rituel, si Madeleine figure l'officiant principal, en tant que porteuse de la parole oubliée, le personnage de la Jeune Femme figure une spectatrice avide de rituel, qui participe pleinement à l'avènement de la parole, en la sollicitant sans cesse : « Redis-moi l'histoire »¹⁰⁷⁰, dit-elle. Une spectatrice si intimement mêlée à l'actrice qu'elle deviendra elle-même, à son tour, porteuse de cette parole : « *Madeleine parle de la légende, relayée par la Jeune Femme* »¹⁰⁷¹, dit la didascalie. La Jeune Femme représente ainsi l'*assistance*, au sens plein du terme : une spectatrice qui assiste l'actrice comme une mère le ferait de son enfant, comme une sage-femme le ferait de la femme enceinte, comme l'aide-soignante le ferait d'une moribonde. Dans cette expérience de mort qui est aussi une expérience de recommencement (celle de la parole), actrice et spectatrice sont unies, et sont aussi concernées l'une que l'autre.

L'imbrication essentielle de la vie et de la mort, que Duras pose en principe dans sa conception « sacrificielle » du théâtre, s'inscrit aussi dans l'écriture même. Celle-ci est en effet chargée de silences qui sont autant de moments où souffle le risque de l'anéantissement : « *Silence. Il y a ainsi dans la pièce de longs moments d'un silence qu'on pourrait dire 'distrain' pendant lequel les deux femmes seraient à l'affût du sens de ce qui est en cours sur la scène* »¹⁰⁷². Une telle didascalie donne le vertige : c'est comme si les actrices étaient suspendues dans le vide, attendant le sens du spectacle qui est en train de se jouer. Cette impression de vide rejoint la nécessité du risque dont parle Duras : les actrices sont totalement dépossédées du spectacle qu'elles jouent, elles ne maîtrisent absolument rien. Cela leur donne une présence très particulière. C'est comme si, à chaque instant, les actrices devaient se demander : quelque chose va-t-il arriver ? Quelque chose va-t-il se jouer ? Or, se poser de telles questions revient à se poser celle de sa présence même - car si le spectacle n'a pas de sens, les actrices perdent le leur. La comédienne qui joue

¹⁰⁷⁰ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 29.

¹⁰⁷¹ *ibidem*, p. 32.

¹⁰⁷² *ibidem*, p. 28.

Madeleine doit donc être exactement dans le même état que le personnage : en instance de mort. Cela rend la pièce vertigineuse : si elle est jouée telle que Duras le stipule dans la didascalie, « à l'affût du sens de ce qui est en cours sur la scène », c'est un spectacle en devenir, qui montre une actrice sur le point de mourir, cherchant à se souvenir d'une histoire. Or, que raconte cette histoire ? La disparition d'une jeune fille dans un trou d'eau, sa réapparition, puis sa noyade dans un étang. Il y a ainsi une sorte de jeu de poupées russes où le manque à être originel (celui de la jeune fille noyée) contamine tout ce qui cherche à le dire. Cette jeune fille noyée devient ainsi une métaphore de toute la pièce : ce personnage qui semble d'emblée menacé de disparition (« certains disent que la mort se présentait déjà dans ce rire léger, facile, qui inondait l'espace, l'envahissait comme de l'air »¹⁰⁷³), tenté même par la mort (« Elle aurait dit qu'elle retenait en elle depuis toujours un drôle de désir, celui de mourir »¹⁰⁷⁴), ressemble finalement beaucoup à *Savannah Bay*, cette pièce qui est d'emblée marquée par le sceau de la mort par son personnage principal, qui diffère sans cesse le moment de commencer véritablement à raconter une histoire, et dont la représentation même semble incertaine.

Duras joue aussi sur la tangibilité de l'existence de son oeuvre en la désignant implicitement comme une pièce non écrite :

JEUNE FEMME (*temps*) : - Alors, on n'a pas voulu vous écrire cette pièce ?
 MADELEINE (*temps*). - On n'a jamais voulu. Non. Pour des raisons très ordinaires... Pour ne pas réveiller la douleur, tu vois. (...)
 JEUNE FEMME. - On aurait entendu une chanson...
 MADELEINE. - Oui, le disque, là, tu sais : « Mon amour, mon amour ».
 JEUNE FEMME. - Oui.¹⁰⁷⁵

Ici, non sans humour, Duras introduit une mise en abyme de *Savannah Bay* : que peut-elle être d'autre que cette pièce non écrite ? Car c'est précisément dans *Savannah Bay* que l'histoire douloureuse de la Pierre Blanche se dit, sur fond d'air de Piaf, « mon amour, mon amour ». Quel crédit lui accorder si elle se définit elle-même comme encore à écrire ? On retrouve ici ce besoin durassien de remettre en question toute chose à peine apparue, de faire planer sur elle un doute, une menace de disparition. L'écrit, comme la représentation, comme l'actrice, se situe chez Duras

¹⁰⁷³ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 40.

¹⁰⁷⁴ *ibidem*, p. 46.

¹⁰⁷⁵ *ibidem*, p. 63.

dans un entre-deux, dans la zone trouble du passage de l'absence à la présence. C'est ainsi que rien n'est jamais stable, jamais fixé, jamais sûr. Toute ligne tracée est aussitôt effacée, comme le corps de la jeune fille régulièrement recouvert par le flux des vagues : « à l'endroit blanc de la pierre, il aurait vu sur le blanc de la pierre cette petite forme cernée de noir que recouvrait régulièrement le mouvement de la houle »¹⁰⁷⁶. Là encore, le corps de la jeune fille qui s'inscrit « noir sur blanc » sur la pierre fonctionne comme une métaphore : celle de l'écriture même. Comme ce corps, le trait de l'écrivain se situe dans l'entre-deux de la vie et de la mort.

Savannah Bay nous donne ainsi une certaine vision du théâtre, qu'il soit écrit ou joué : c'est quelque chose qui est sur le point d'arriver, mais qui n'est jamais complètement là, ni complètement sûr. Lorsqu'il est là, il est encore tout imprégné du néant dont il est sorti et pourrait facilement y replonger. Le théâtre est donc un processus plus qu'un résultat. La représentation elle-même doit donner cette sensation d'entre-deux, de processus.

Dès lors, c'est une expérience particulière du temps que propose *Savannah Bay* : le lecteur a la sensation d'assister au surgissement d'une parole (celle de Madeleine), tout en assistant à la genèse de la pièce. Idéalement, le spectateur aura en outre l'impression de voir le spectacle se créer sous ses yeux. Mais ces processus semblent toujours douter de leur issue : lecteur ou spectateur sont ainsi maintenus dans une sorte de zone intermédiaire, une zone de « travail » où tout peut s'inverser en son contraire, où ce qui est apparu peut reverser dans le néant à tout moment.

Ainsi, si le théâtre de Duras nous donne à voir comme celui de Claudel et Schnitzler les conditions de son propre surgissement, il ne dit pas la même chose du processus de création : tandis que Claudel et Schnitzler montrent le trop-plein de vie d'une création que les artistes ont grand-peine à contenir, Duras nous fait sentir la douleur d'un accouchement difficile.

¹⁰⁷⁶ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 44.

a. 2. les rapports du théâtre avec la vie. Le théâtre comme lieu de la mémoire créative

Savannah Bay interroge aussi les rapports du théâtre avec la vie. Notamment, la pièce montre que pour Madeleine, son métier d'actrice est une façon de rejouer son histoire, mais autrement. Le théâtre apparaît alors comme le lieu d'investigation d'une mémoire créative.

En effet, le théâtre offre à Madeleine la possibilité de revivre sa propre expérience, mais de façon détournée : « On aurait pu croire que je jouais différentes choses, mais en fait, je ne jouais que ça, à travers tout je jouais l'histoire de la Pierre Blanche »¹⁰⁷⁷, dit-elle. Le théâtre a donc une fonction un peu thérapeutique, car l'histoire de la Pierre Blanche est précisément une expérience traumatique. Il permet de rejouer sa propre vie, mais en introduisant une distance :

Pendant des mois il m'est arrivé de mourir chaque soir au théâtre. C'était à l'époque d'une très grande douleur. Quoi que j'aie joué pendant tout ce temps cette douleur s'introduisait dans le rôle, elle jouait, elle aussi, elle me montrait comment on pouvait jouer de tout, même de ça, de cette douleur-là pourtant si terrible.¹⁰⁷⁸

Le théâtre permet de « jouer de tout », c'est-à-dire d'introduire du jeu, au sens d'espace, de distance. C'est ainsi qu'il permet de dépasser la douleur : « Je ne souffre plus, moi »¹⁰⁷⁹, dit Madeleine à la Jeune Femme.

Comment le théâtre peut-il introduire ce « jeu » ? *Savannah Bay* est en elle-même une illustration de cette opération. Relisons le passage où la pièce s'auto-désigne comme la pièce manquante du répertoire de Madeleine :

JEUNE FEMME (*temps*) : - Alors, on n'a pas voulu vous écrire cette pièce ?
MADELEINE (*temps*). - On n'a jamais voulu. Non. Pour des raisons très ordinaires... Pour ne pas réveiller la douleur, tu vois. (...)
JEUNE FEMME. - On aurait entendu une chanson...
MADELEINE. - Oui, le disque, là, tu sais : « Mon amour, mon amour ».
JEUNE FEMME. - Oui.¹⁰⁸⁰

¹⁰⁷⁷ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 36.

¹⁰⁷⁸ *ibidem*, p. 69.

¹⁰⁷⁹ *ibidem*, p. 62.

¹⁰⁸⁰ *ibidem*, p. 63.

Ce passage, tout en insistant sur le lien du théâtre avec le vécu - car si le théâtre peut « réveiller une douleur », c'est bien parce qu'il en parle - , nous indique déjà qu'il peut travailler cette douleur et la mettre à distance, notamment par l'introduction de la musique.

La suite de la pièce continue d'éclairer cette opération de transformation de la vie en théâtre - c'est-à-dire, l'introduction du « jeu » qui crée la distance salutaire. À partir de la quatrième période, une nouvelle histoire va se déployer. Duras précise dans la didascalie que « *la quatrième période sera conforme à la représentation théâtrale traditionnelle. On ne pourra plus s'y tromper* »¹⁰⁸¹, ce qui est une façon de dire que dorénavant, *c'est du théâtre*. Celui-ci opère une transformation du vécu : l'histoire de « l'homme du café », qui fait l'objet de cette quatrième période, semble issue de celle de la Pierre Blanche qui fonctionne alors comme une origine, mais elle s'en distingue par de nombreux éléments. En effet, Duras change de point de vue : elle adopte celui de l'homme qui a perdu la femme aimée. Cet homme revient sur les lieux où la jeune fille s'est noyée : « Oui, elle s'est donné la mort ici, une nuit, ici à Savannah Bay »¹⁰⁸². L'époque n'est pas la même : « Il y a de cela l'âge de l'enfant. Vingt-cinq ans »¹⁰⁸³. Le lieu non plus : l'homme affirme ne pas connaître les marécages de la Magra. L'histoire de la Pierre Blanche, cette histoire d'amour malheureux, devient alors une référence, une mémoire lointaine. C'est une première étape de déplacement - et de dépassement - de l'expérience vécue.

Puis, elle se vide totalement de sa réalité lorsque Duras invente un dialogue entre l'homme du café et les deux femmes : « Elle est là pour un film, Monsieur. Elle tourne un film à Savannah Bay. Avec Henry Fonda. D'amour. Un film d'amour - Oui, c'est ça, je tourne un film à Savannah Bay avec Henry Fonda. Le titre c'est : Savannah Bay »¹⁰⁸⁴. En se désignant elle-même comme une fiction, la pièce indique qu'elle est allée au bout de l'opération de transformation : l'histoire de la Pierre Blanche, cette terrible histoire, est devenue pure matière à fiction, et Savannah Bay est devenu un lieu de tournage de films par excellence : « ça arrive souvent, des films

¹⁰⁸¹ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 72.

¹⁰⁸² *ibidem*, p. 88.

¹⁰⁸³ *ibidem*.

¹⁰⁸⁴ *ibidem*, p. 85.

ici, à cause de la lumière de Savannah Bay »¹⁰⁸⁵. La transformation de la vie en théâtre est accomplie.

Le « jeu » qu'introduit le théâtre vient donc d'un déplacement : on rejoue l'histoire, mais en changeant le point de vue, le lieu, le temps. L'histoire initiale fonctionne alors comme un modèle, le jeu consistant à prendre ses distances par rapport à lui.

Savannah Bay nous montre ainsi que le théâtre ne vient pas, chez Duras, d'un imaginaire débordant, mais d'une mémoire. L'histoire de la Pierre Blanche n'est pas inventée ; elle est présentée comme un souvenir oublié, pour Madeleine d'abord, puis pour l'homme du café. Le théâtre auquel elle donne naissance ne surgit pas ; au contraire, il semble devoir s'arracher lentement à cette mémoire qui fonctionne comme une sorte de socle dont il ne se détache jamais complètement.

Dès lors, si le théâtre de Duras se situe bien dans un recommencement, c'est sur un mode bien différent de celui de Schnitzler ou de Claudel. Il recommence en détournant une histoire ancienne, en la réécrivant sans pour autant la redire. La créativité chez Duras ne vient pas de l'imagination, mais du pouvoir déformant et créateur de la mémoire.

b. *India Song*

Dans *India Song*, on retrouve les motifs apparus dans *Savannah Bay*. Le théâtre là aussi revient de loin, d'une mémoire enfouie qu'il faut faire ressurgir. Et cette opération de résurrection comporte un risque d'anéantissement. On retrouve alors le lien indissoluble entre vie et mort.

Ici, le théâtre est mis en abyme non par la représentation d'une comédienne mais par la présence de quatre voix qui racontent, les Voix 1 et 2 (voix de femmes) dans l'acte I, les Voix 3 et 4 (voix d'hommes) dans les actes III et IV. Ces voix vont raconter l'histoire d'Anne-Marie Stretter. Le fait que la mémoire se situe cette fois-ci non dans un corps délabré (celui de Madeleine dans *Savannah Bay*) mais dans des

¹⁰⁸⁵ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris : éditions de Minuit, 1983, p. 85.

voix, c'est-à-dire dans une absence de corps, permet de mieux suggérer l'idée d'un entre-deux : ces voix sont bien vivantes, mais en même temps, il leur manque quelque chose pour être vraiment des personnages. Elles s'apparenteraient plutôt à des fantômes : la didascalie initiale précise qu'elles sont « intangibles, inaccessibles »¹⁰⁸⁶. De plus, ces voix sont menacées. Car l'histoire qu'elles racontent, celle des amants du Gange, les renvoie à la leur :

Les voix 1 et 2 sont des voix de femmes. Ces voix sont jeunes. Elles sont liées entre elles par une histoire d'amour. Quelquefois elles parlent de cet amour, le leur. La plupart du temps elles parlent de l'autre amour, de l'autre histoire. Mais cette autre histoire nous ramène à la leur. De même que la leur, à celle d'*India Song*.¹⁰⁸⁷

Ce postulat crée un lien très fort entre les voix et les personnages. Un lien *trop* fort car raconter l'histoire d'Anne-Marie Stretter, de Michael Richardson et du Vice-Consul représente un danger pour la voix 1 qui éprouve un « vertige incessant » face à « l'histoire ressuscitée »¹⁰⁸⁸. Cette voix est exposée au danger « de se 'perdre' dans l'histoire d'*India Song*, révolue, *légitime* : ce MODÈLE. Et de QUITTER sa propre vie »¹⁰⁸⁹. Duras formule ici en toutes lettres ce que nous avons pressenti à la lecture de *Savannah Bay* : l'histoire ancienne (ici, l'histoire d'*India Song*, là-bas, l'histoire de la Pierre Blanche) est un « modèle » dont il faut se distancer, faute de quoi, on y sombre. Or la voix 1 semble ne pas trouver cette distance salutaire, ce petit « jeu » qui permet de ne pas se perdre dans le modèle : au cours de la première partie, les didascalies stipulent qu'elle éprouve de l'« angoisse », de la « peur », de l'« effroi »¹⁰⁹⁰. On retrouve alors l'idée que le théâtre n'advient qu'au prix d'une prise de risque : comme Madeleine dans *Savannah Bay*, la voix 1 côtoie l'anéantissement. On a l'impression que le contact de la mémoire la fragilise - alors que la voix 2, elle, fonctionne comme un contrepoint : celle-ci a trouvé une distance suffisante avec cette mémoire, elle s'en est suffisamment détachée pour pouvoir s'en souvenir sans s'exposer. C'est d'ailleurs elle qui se souvient le mieux, et qui répond aux questions de la voix 1.

¹⁰⁸⁶ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, p. 14.

¹⁰⁸⁷ *ibidem*, p. 11.

¹⁰⁸⁸ *ibidem*, p. 12.

¹⁰⁸⁹ *ibidem*.

¹⁰⁹⁰ *ibidem*, p. 16, p. 26, p. 32.

Les voix 3 et 4 reprennent les mêmes motifs : elles aussi sont fascinées par l'histoire des amants du Gange, surtout celle d'Anne-Marie Stretter. L'une se souvient bien de l'histoire (voix 4), l'autre a plus ou moins oublié (voix 3). Là encore, on retrouve l'idée d'un risque : « Ce n'est pas sans appréhension que la voix 4 renseigne la voix 3. Sans hésitations, non plus, souvent. La voix 3 est en effet exposée au danger - non pas de la folie comme la voix 1 - mais de la souffrance »¹⁰⁹¹. C'est comme si la voix 3, comme la voix 1, était trop proche de cette histoire, trop concernée, pour pouvoir s'en souvenir. La voix 4, au contraire, a suffisamment de distance comme la voix 2, pour pouvoir prendre en charge cette mémoire et l'évoquer sans souffrir.

On a donc un dispositif très proche de celui de *Savannah Bay* : deux voix coopèrent pour faire ressurgir une histoire ancienne, qui les touche de près. En fait, on pourrait considérer *India Song* comme une mise en scène de la mémoire. Peu à peu, l'histoire des amants du Gange va se reconstituer sous nos yeux, comme un puzzle : « Les voix entrelacées, d'une douceur culminante, vont chanter la légende d'Anne-Marie Stretter. Récit très lent, mélodie faite de débris de mémoire, et au cours de laquelle, parfois, une phrase émergera, intacte, de l'oubli »¹⁰⁹². Mais les remarques préliminaires à la pièce indiquent que les mémoires de ces voix extérieures sont « déformantes » et « créatives »¹⁰⁹³. La mémoire, processus « illogique » et « anarchique »¹⁰⁹⁴, ne reconstitue pas fidèlement le passé, mais le réinvente.

India Song pourrait aussi être considérée comme une mise en scène de la mémoire de Duras, dans la mesure où elle est, en elle-même, un puzzle fait de débris d'autres œuvres de l'auteur. Duras l'annonce dans ses remarques générales : « Les personnages évoqués dans cette histoire ont été délogés du livre intitulé *Le Vice-consul* et projetés dans de nouvelles régions narratives »¹⁰⁹⁵. Plus loin, elle évoque aussi *La Femme du Gange* : « En réalité, *India song* est consécutif de *La Femme du*

¹⁰⁹¹ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, p. 106.

¹⁰⁹² *ibidem*, p. 40.

¹⁰⁹³ *ibidem*, p. 11.

¹⁰⁹⁴ *ibidem*.

¹⁰⁹⁵ *ibidem*, p. 9.

Gange. Si *La Femme du Gange* n'avait pas été écrit, *India Song* ne l'aurait pas été »¹⁰⁹⁶. Et au cours de la pièce, il apparaît qu'*India Song* est aussi une façon de réécrire *Le Ravissement de Lol V. Stein* : outre le fait qu'on y retrouve les mêmes personnages (Anne-Marie Stretter, Michael Richardson, Lol. V. Stein), *India Song* comporte des références très claires au roman. Ainsi dans l'acte I, la Voix 1 en cite un passage - la didascalie précise d'ailleurs : « *comme lu* » - :

Derrière les plantes vertes du bar, elle les regarde. (*Temps*) Ce n'est qu'à l'aurore... (*Arrêt*) quand les amants se dirigèrent vers les portes du bal que Lola Valérie Stein poussa un cri.¹⁰⁹⁷

C'est comme si une phrase émergeait, intacte, de l'oubli ! Se souvenir de l'histoire des amants du Gange reviendrait-il donc à se souvenir... des œuvres précédentes de l'auteur ? La didascalie initiale de l'acte II fait explicitement référence au roman-souche : « *Anne-Marie Stretter portera une robe noire - celle qu'elle portait au bal de S. Thala -, celle qui est décrite dans Le Ravissement de Lol. V. Stein.* »¹⁰⁹⁸

India Song apparaît alors comme une pièce-mémoire, faite de débris d'autres œuvres qui, rassemblés et réorchestrés par un nouveau dispositif qui introduit un autre point de vue, composent une œuvre nouvelle. Mais en aucun cas, pour Duras, il ne s'agit de faire du « copier-coller » : à propos des personnages qu'elle emprunte au *Vice-consul*, elle affirme :

Il n'est plus possible de les faire revenir au livre et de lire, avec *India Song*, une adaptation cinématographique ou théâtrale du *Vice-consul*. Même si un épisode de ce livre est ici repris dans sa quasi-totalité, son enchaînement au nouveau récit en change la lecture, la vision.¹⁰⁹⁹

Le délogement est donc un *déplacement* qui rend impossible tout amalgame avec le modèle. On retrouve ainsi l'idée que la mémoire est déformante et créative. En incluant dans *India Song* des voix qui se souviennent et qui ont un rapport plus ou moins distancé avec l'histoire qu'elles racontent, Duras met finalement en scène sa propre démarche d'auteur : reprendre une histoire, mais en s'en détachant. Les voix 2 et 4 pourraient représenter cette distanciation réussie, alors que les voix 1 et 3

¹⁰⁹⁶ Marguerite Duras, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, p. 10.

¹⁰⁹⁷ *ibidem*, p. 36.

¹⁰⁹⁸ *ibidem*, p. 57.

¹⁰⁹⁹ *ibidem*, p. 9.

figurent un autre pôle : le risque de se perdre dans le modèle, par une trop grande proximité avec lui.

Comme *Savannah Bay*, *India Song* nous montre que chez Duras le théâtre ne vient pas de l'imagination mais de la mémoire. Le travail des voix, comme celui de Madeleine et de la Jeune Femme, est de se souvenir d'une histoire enfouie. Contrairement à ce qui se passe chez Schnitzler et Claudel, où la création est si dynamique et jaillissante qu'elle déborde le créateur, le théâtre de Duras semble ne pouvoir surgir qu'au prix d'un énorme travail : il doit être lentement et patiemment arraché aux profondeurs de l'intériorité. Pour autant, rien ne nous empêche de parler d'un théâtre dynamique chez Duras. Car ce travail d'arrachement au souvenir n'est pas une nostalgie morbide ou un retour en arrière ; c'est un processus dynamique et créatif. Dans *Savannah Bay*, se souvenir d'une histoire permet d'en écrire une nouvelle. C'est bien ce que revendique Duras en tant qu'auteur : pour *India Song*, elle écrit en se souvenant de ses œuvres précédentes, mais sans pour autant les redire. Le théâtre de Duras est une opération de métamorphose qui laisse entre-apercevoir le modèle.

Cependant cette opération est toujours incertaine : le théâtre n'est jamais complètement sûr d'arriver, et il menace de disparition ceux qui le mettent au monde. Chez Duras, le théâtre est un risque. Ainsi, s'il nous donne bien à vivre un recommencement, il le fait de façon très étrange, en se situant précisément sur la zone trouble du *passage* de l'absence à la présence de création, mais en ne la quittant pour ainsi dire jamais. Ce qui peut nous donner l'impression d'un théâtre qui commence, mais dans un mouvement qui n'est jamais totalement achevé.

Conclusion

L'aspect dynamique de la parole se retrouve à tous les niveaux chez nos trois auteurs. En fait, c'est le théâtre entier qui est pensé comme un processus dynamique. Cela se joue d'abord au niveau de l'écriture du texte de théâtre : Schnitzler, Claudel et Duras nous montrent le mouvement par lequel des créatures imaginaires surgissent et prennent vie. Mais la représentation elle-même est un processus ; le théâtre est « quelque chose qui arrive », qui « marche » ou qui « commence » : il est d'abord et avant tout, un mouvement de création. Cela fait de la représentation théâtrale l'ultime métamorphose du temps - et la plus accomplie.

L'originalité de nos auteurs est d'avoir intégré ce principe dynamique de toute création artistique à la composition même de leurs pièces. Cela est particulièrement sensible chez Claudel, dans *Le Soulier de Satin* et chez Duras, dans *Savannah Bay* : les didascalies stipulent que la représentation doit rendre sensible sa propre genèse, qu'elle doit donner à voir le mouvement qui la fait advenir. On retrouve ainsi l'idée que nous avons déjà repérée dans la toute première partie ; c'est-à-dire que le texte anticipe sur son devenir scénique et s'inscrit d'avance dans un temps qui s'écoule. Le texte « sait » qu'il va être joué, se dérouler au cours d'une représentation prise dans un temps linéaire ; et il pense cette linéarité, qu'il inscrit dans le texte. Mais alors que dans la première partie, nous avons vu cette inscription de la linéarité comme une prise en compte du temps « qui passe », nous voyons ici que cette linéarité peut être prise tout à fait différemment (et traitée comme telle dans les pièces) : il ne s'agit plus d'un temps « qui passe », qui s'écoule dans un seul sens, transformant le présent en passé et l'avenir en présent, mais d'un temps dynamique fait de jaillissement continu.

CONCLUSION

Nous avons cherché à éclaircir les rapports complexes qu'il existe entre temps et métamorphoses dans les œuvres dramatiques d'Arthur Schnitzler, Paul Claudel et Marguerite Duras. Nous sommes partis du constat que le temps, de par sa double nature à la fois réelle et imaginaire, pouvait être non seulement porteur de métamorphoses mais aussi objet, lui-même, d'une métamorphose. Dans les pièces d'Arthur Schnitzler, Paul Claudel et Marguerite Duras, l'imaginaire des auteurs recompose le temps réel, à travers la dramaturgie et la psyché des personnages. Nous avons cherché à montrer que ce traitement du temps est sous-tendu par le désir d'échapper à l'irréversibilité de son écoulement.

Pour mettre au jour cette tentative sous-jacente, nous avons examiné tout l'éventail des formes prises par le temps – c'est-à-dire, toutes les métamorphoses que l'imagination des auteurs lui font vivre.

Nous sommes partis de la représentation qui semble la plus proche de sa réalité : un temps qui s'écoule. Cette représentation est bien présente dans les pièces de nos auteurs et structure la plupart d'entre elles. Celles-ci anticipent sur leur devenir scénique et s'inscrivent dans le temps linéaire d'une représentation potentielle. Par ailleurs, elles racontent une histoire qui s'inscrit dans un temps rendu tangible par les signes visuels ou auditifs de son déroulement, mais aussi par les références aux mesures du temps que sont les heures, les jours, les saisons, les années, et qui ponctuent les propos des personnages.

Les personnages font l'expérience de l'écoulement du temps, qui les transforme, les sépare, les fait vieillir, ou mourir. Cette expérience les renvoie au tragique de l'irréversibilité de cet écoulement : s'ils se plaignent que « le monde est mal organisé »¹¹⁰⁰ comme Frédéric Hofreiter dans *Terre étrangère*, si le vieillard aimerait être « l'homme du temps présent »¹¹⁰¹ comme le vieux roi de *Tête d'Or*, ils

¹¹⁰⁰ Arthur Schnitzler, *Terre étrangère*, Paris : Beba, Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, p. 108. « Es ist überhaupt dumm eingerichtet auf der Welt », Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, in *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, p. 294.

¹¹⁰¹ Paul Claudel, *Tête d'Or*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 241.

doivent subir le passage du temps : « c'est impossible autrement »¹¹⁰², dit Anne-Marie Roche dans *La Musica*.

Face à cet ordre impassible perçu parfois comme insupportable, les personnages inventent une façon de vivre le temps qui leur rend une certaine maîtrise. À l'instar des dramaturges qui manipulent le temps en le raccourcissant ou en le dilatant, les personnages s'affirment comme des modeleurs de temps : passé par le prisme de leur perception, il prend une élasticité qu'ils tournent à leur profit. Les mesures du temps s'évanouissent, laissant la place à une subjectivité toute puissante qui rapproche les auteurs de l'approche bergsonienne. C'est ainsi que le présent devient plus long, ou plus intense, et que certaines heures deviennent plus vives, permettant même à ceux qui les connaissent d'embrasser d'un coup la totalité de leur être, de leur identité, ou de découvrir leur vocation. Ces heures décisives tissent des liens par exemple entre Marie de *L'Appel de la vie*, Violaine de *l'Annonce faite à Marie*, et l'homme du *Square*.

Par ces heures décisives, mystérieuses car elles sont comme le point obscur qui illumine toute leur vie, ils atteignent une certaine forme de permanence relayée par une autre forme de temps : le temps répété, qui dessine une circularité contraire à l'écoulement linéaire initial. Celle-ci se manifeste de différentes façons : par exemple, par la redite du passé dans le présent, déclenchée notamment par la force du souvenir ; le présent peut aussi apparaître comme une « répétition » de l'avenir. Ces jeux de circulation et de superposition entre passé, présent et avenir créent un effet de temps en boucle, pris en charge par la perception subjective ou par la fantasmagorie des personnages. Mais ils peuvent aussi investir plus profondément la pièce, en ordonnant son intrigue, sa structure, ou ses personnages, par des procédés de mise en abyme ou de reprise de thèmes, allant même jusqu'à déterminer la forme de l'écriture. Ce temps répété est là encore une façon de quitter l'écoulement irréversible du temps linéaire. Mais il contient aussi, intrinsèquement, un risque de fixité ou de stérilité. Or, nos auteurs semblent avoir dépassé cette forme « mortifère » du temps en introduisant, à l'intérieur ou au terme de cette répétition, le motif de la suspension.

¹¹⁰² Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, p. 72.

Celle-ci peut nous apparaître comme une nouvelle métamorphose du temps : afin d'échapper à son écoulement, les personnages le quittent pour se projeter dans un ailleurs temporel qui, le plus souvent, s'apparente à l'éternité ; ou du moins, à une durée illimitée. Cet ailleurs temporel peut s'inscrire dans le temps linéaire et apparaît alors comme une expérience extrême vécue par le personnage, qui le décale ou l'isole des autres et peut aussi le menacer dans son intégrité. On l'a vu, cette « présence » de l'éternité dans le temps profane contient un risque de marginalisation du personnage. Aussi l'écriture finit-elle par intégrer l'éternité dans la structure même de celui-ci, ou dans la composition de la pièce. Naissent ainsi des figures qui sont le *lieu* de la métamorphose du temps : figures immobiles, illimitées ou intemporelles, elles sont vidées du réalisme psychologique et tendent vers l'abstraction. Parallèlement, les pièces cessent d'obéir à un schéma linéaire pour tenter d'embrasser la période évoquée comme un Tout, comme dans *Savannah Bay* ou *Le Soulier de Satin*. Ces opérations d'« incarnation » de l'éternité sont nombreuses chez Claudel et Duras mais presque absentes chez Schnitzler qui est très ambivalent face à l'idée d'infini. Enfin, on a vu que l'éternité est associée à des motifs qui la caractérisent : l'eau est le moyen d'accès à l'éternité - y compris chez Schnitzler qui choisit toujours de noyer ses personnages quand ils rêvent d'un au-delà -, la musique en est la manifestation. Ces deux motifs engagent l'éternité très loin de l'image préconçue que l'on pouvait s'en faire. Elle n'est pas statique, mais mobile, elle est toute entière mouvement. L'éternité, c'est le mouvement ininterrompu. Cela rend « compatibles » la quête d'éternité et le théâtre : trouver l'éternité n'est pas « faire cesser le temps » comme le rêvait Orso, mais bien plutôt le laisser être, c'est-à-dire le laisser courir, couler, durer.

La suite de l'étude des métamorphoses du temps ne fait que confirmer la nécessité de prendre en compte la notion de mouvement dans la représentation qu'en proposent Schnitzler, Claudel et Duras. La présence de lieux qui sont des métaphores de l'origine et celle de personnages archaïques, primitifs, dénotent une quête de recommencement commune aux trois auteurs. Par ailleurs, les auteurs imaginent des résurrections et des renaissances, qui s'accompagnent le plus souvent d'un passage par le chaos, l'informe, la perte d'identité ou la disparition. On a alors l'impression que la quête d'une forme éternisée du temps est dépassée par une enquête plus

profonde qui porte sur la source de la vie et le mystère de la création. Chez Claudel et Duras on retrouve le motif du cri premier, qui laisse entendre qu'ils cherchent à remonter aux en-deçà de la parole. Là encore, l'écriture prend en charge cette quête, en étant elle-même le lieu d'investigation naturel de cette tentative d'approche d'une parole première, initiale : chez Claudel et Duras, mais aussi chez Schnitzler, la phrase est à l'écoute de la respiration et du rythme intérieur de la pensée. Or, cette écoute a des conséquences inattendues : connectée à ce mouvement intérieur, à cette mélodie de l'intériorité, l'écriture de ces trois auteurs n'est pas très éloignée du « jaillissement ininterrompu d'imprévisible nouveauté » qui est, selon Bergson, l'essence même du temps. Finalement, on en vient à se demander si cette écriture respirée, toujours recommencée, ne serait pas l'incarnation du temps.

Symétriquement, le temps serait-il donc le texte ? Le texte qui avance, pris dans un flux de pensée qui le nourrit de façon continue, sans cesse renouvelée ? L'idée qu'une énième forme du temps puisse être le texte lui-même était tout à fait inattendue. Mais cela n'a pas été l'ultime surprise de cette recherche : en dernière partie, nous avons étudié l'image que Schnitzler, Claudel et Duras donnent de la représentation théâtrale dans leurs pièces. Or, celle-ci est du côté du devenir, du mouvement ; elle est une relance de vie, un jaillissement, une création continue, car le spectacle échappe à son créateur, il est une somme d'accidents, une marche incertaine. Elle est donc une expérience du temps, plus même, elle est l'événement par lequel le temps nous est rendu dans son essence, c'est-à-dire dans son devenir. Le manipuler par la dramaturgie, le faire passer par le prisme de l'imagination ou du désir des personnages, le mettre en boucle ou le suspendre dans une durée immobile, c'est une façon de se donner l'illusion qu'on *a* le temps, qu'on le possède, qu'on le modèle. Mais l'homme n'*a* pas le temps, il *est* le temps. Il est un temps dynamique, créateur, sans cesse ouvert sur un avenir non encore là. L'événement de la représentation, tel qu'il est pensé et proposé par les dramaturges, le lui rappelle. Le théâtre est finalement l'occasion de replacer l'homme dans sa durée constitutive.

Apparemment, on arrive ainsi à l'idée presque inverse de celle dont nous sommes partis : les œuvres dramatiques de Schnitzler, Claudel et Duras n'échappent pas à l'écoulement irréversible du temps, mais l'épousent au contraire. Cependant il

ne s'agit pas de l'écoulement superficiel, cet écoulement passé dans le langage courant, métaphore commode pour rendre compte du caractère périssable de toute chose. Il s'agit d'un autre écoulement, plus essentiel et plus profond, plus proche de la source. Celui de la durée continue, sans cesse renouvelée. On est passé d'un temps-cadre (celui de la mesure du temps) à un temps dynamique incarné dans le texte et dans le spectacle eux-mêmes. Anne Ubersfeld disait que « le temps est ce qui ne se voit pas, mais se dit seulement, ce dont il faudra, pour en rendre compte, perpétuellement inventer les signes visuels »¹¹⁰³. Or, chez Schnitzler d'*Au Grand Guignol*, chez Claudel du *Soulier de Satin*, chez Duras de *Savannah Bay*, le temps ne passe pas par un signe ou une métaphore. Il existe, il s'entend et se voit : il s'entend dans la respiration du texte, il se voit dans le mouvement du spectacle qui se met au monde au fur et à mesure qu'il avance.

C'est aussi pour cette raison que ces œuvres appellent le théâtre : s'il ne s'était agi que de métamorphoser la représentation du temps, une œuvre destinée à être lue seulement aurait suffi. N'oublions pas que Schnitzler, Claudel et Duras n'ont pas été que dramaturges : Schnitzler et Duras ont aussi écrit des romans, Claudel était aussi poète. Mais le théâtre est le genre qui est le plus à même de toucher et faire toucher l'essence mouvante du temps. Car la parole de l'acteur fera vivre le dynamisme du texte, et la représentation théâtrale, si elle se fait dans l'improvisation, l'incomplétude et le danger que ces trois auteurs réclament, replacera l'acteur et le spectateur dans une sensation de devenir permanent.

Finalement, tout se passe comme si les auteurs avaient trouvé la solution au problème dans le problème lui-même : leur théâtre n'échappe pas à l'écoulement du temps, car il tend à être cet écoulement même. Mais qui sait si se couler en lui ne serait pas la meilleure façon d'échapper à ce que cet écoulement peut avoir de morbide ou d'angoissant ? En le rejoignant, ils rejoignent une autre forme d'éternité, l'éternité au sens bergsonien : seul le temps dure. Pour durer comme lui, il faut imiter le mouvement qui en est l'essence. Comme l'explique Jankélévitch, le rêve d'éternité est illusoire et ne libère de rien : « le temps (...) est une spécificité absolument

¹¹⁰³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris : Belin, 1998, p. 160.

originale et irréductible ; et par conséquent l'homme ne se délivre pas par son évocation dans quelque irréprésentable éternité, mais au contraire par son implantation et son enracinement dans l'existence temporelle. »¹¹⁰⁴

*

Il ne s'agit pourtant pas d'uniformiser ces trois auteurs et de les faire converger absolument vers un désir commun d'« épouser le temps ». Ce désir n'opère pas exactement de la même façon chez chacun d'entre eux, et il n'est d'ailleurs pas forcément conscient. De l'un à l'autre, il y a des différences de degré qui rendent compte de la différence de leurs subjectivités et de leurs époques respectives.

Ainsi Schnitzler apparaît-il comme un précurseur dans sa pensée, et par moments dans ses dialogues, mais pas sur le plan de la forme théâtrale. Le fait qu'il ait compris, dès avant Bergson, le caractère absolument essentiel du mouvement ne fait pas de doute, comme en témoigne cet *Aphorisme*¹¹⁰⁵ : « Tout comme l'atome est constitué d'électrons, et ces électrons vraisemblablement d'éléments encore plus petits, de même le repos est aussi constitué de mouvements ; et même ce qui semble constant possède son rythme »¹¹⁰⁶. Comment ne pas rapprocher cette pensée de celle de Bergson, écrite en 1934 - c'est-à-dire après la mort de Schnitzler : « il n'y a jamais d'immobilité véritable, si nous entendons par là une absence de mouvement. Le mouvement est la réalité même »¹¹⁰⁷. Il a également perçu le temps comme un mouvement qu'il est vain de séparer en périodes distinctes :

Le passé c'était hier - et tu t'adjuges le droit d'oublier ? L'avenir c'est demain - et tu t'imagines avoir la force de commencer une nouvelle vie ? Le présent

¹¹⁰⁴ Vladimir Jankélévitch, *Bergson*, Paris : PUF, 1989, pp. 244-245.

¹¹⁰⁵ difficile à dater, comme le précise Pierre Deshusses dans son introduction à *La Transparence impossible* : « Certains de ces aphorismes ont été publiés du vivant de l'auteur, mais la plupart font partie des œuvres posthumes, sans qu'il soit possible d'indiquer une chronologie précise », Paris : Rivages, 1990, p. 7.

¹¹⁰⁶ Arthur Schnitzler, *La Transparence impossible*, Marseille : Rivages, 1990, p. 103.

« So wie auch das Atom noch aus Elektronen besteht, und diese Elektronen vermutlich auch noch aus kleineren Elementen, ebenso besteht auch die Ruhe sozusagen noch aus Bewegungen ; und auch das scheinbar Konstante hat sein Rythmus », Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967, p. 249.

¹¹⁰⁷ Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris : PUF, 2009, p. 159.

c'est maintenant - et tu crois pouvoir regarder devant et derrière à partir d'un point fixe ? que penserais-tu d'un nageur entraîné par un flot impétueux, et qui s'imaginerait pouvoir décomposer en trois phases chacun de ses mouvements ?¹¹⁰⁸

Dans cette vision d'un temps qui est à la fois un flux et une continuité indivisible, qui ne saurait être découpée, on retrouve là encore la vision bergsonienne : « l'esprit qu'on aura ramené à la durée réelle vivra déjà de la vie intuitive et sa connaissance des choses sera déjà philosophie. Au lieu d'une discontinuité de moments qui se remplaceraient dans un temps infiniment divisé, il apercevra la fluidité continue du temps réel qui coule indivisible. »¹¹⁰⁹ Enfin dans sa comparaison de la création artistique avec une « promenade », c'est encore le mouvement qui prévaut : « Des dramaturges capables d'écrire un quatrième acte avant le second me sont pour le moins suspects. Ils n'ont manifestement jamais vécu les expériences et les aventures que l'auteur rencontre souvent sur son chemin et qui font justement le charme exquis - bien que pas toujours inoffensif - de sa promenade »¹¹¹⁰. Cette perception rejoint celle de Bergson, selon lequel rien n'est jamais prévisible :

La vie, elle, progresse et dure. Sans doute on pourra toujours, en jetant un coup d'œil sur le chemin une fois parcouru, en marquer la direction, la noter en termes psychologiques et parler comme s'il y avait eu poursuite d'un but. C'est ainsi que nous parlerons nous-mêmes. Mais, du chemin qui allait être parcouru, l'esprit humain n'a rien à dire, car le chemin a été créé au fur et à mesure de l'acte qui le parcourait, n'étant que la direction de cet acte lui-même.¹¹¹¹

La mise en dialogue de ces deux auteurs fait apparaître Schnitzler comme cet « esprit ramené à la durée réelle », dont parle Bergson. Schnitzler avait l'intuition

¹¹⁰⁸ Arthur Schnitzler, *La Transparence impossible*, Marseille : Rivages, 1990, pp. 95-96.

„Gestern war Vergangenheit - und du maßest dir das Recht an, zu vergessen ? Morgen ist Zukunft - und du traust dir die Kraft zu, ein neues Leben zu beginnen ? Heute ist Gegenwart - und du wählst, von einem festen Punkte aus vor und hinter dich zu schauen ? Was dächtest du von einem Schwimmer, der in einem reißenden Fluß dahintreibt und bei jedem Tempo sich einbildete, es sei ihm gelunge, ihn in drei Abschnitte zu teilen ?“, Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967, p. 28.

¹¹⁰⁹ Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris : PUF, 2009, p. 140.

¹¹¹⁰ Arthur Schnitzler, *La Transparence impossible*, Marseille : Rivages, 1990, pp. 119-120.

„Theaterschriftsteller, die imstande sind, etwa einen vierten Akt vor ihrem zweiten zu schreiben, sind mir einigermäßen verdächtig. Sie haben offenbar niemals etwas erfahren von den Überraschungen und Abenteuern, die dem Dichter auf seinem Weg zu begegnen pflegen und die ihm den köstlichsten, wenn auch einen zuweilen nicht ungefährlichen Reiz seiner Wanderung bedeuten“, Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967, p. 112.

¹¹¹¹ Henri Bergson, *l'Évolution créatrice*, Paris : PUF, 2007, p. 51.

du caractère continu, mobile et jaillissant du temps. Dans son théâtre, il a cherché à mettre en scène ces perceptions, à travers ses dialogues qui sont très proches des turbulences de l'intériorité, ou à travers les thèmes de certaines de ses pièces : *Au Perroquet vert* et *Au Grand Guignol* illustrent le dynamisme et le caractère éminemment imprévisible de la représentation théâtrale. Mais Schnitzler reste néanmoins respectueux des cadres, et le « flot impétueux » du temps ne s'infiltré jamais profondément jusque dans la dramaturgie.

De la même façon, son goût pour la musique, quoique très perceptible à la surface des œuvres, n'en a pas véritablement envahi le tissu. Il adorait Wagner ; or, lorsqu'on écoute *Les Maîtres chanteurs*, qu'il aimait particulièrement, on a précisément la sensation d'entendre un « flot impétueux » dans lequel il est impossible de repérer les mesures ; elles sont comme noyées. Dans les pièces de Schnitzler, au contraire, le découpage dramatique reste très apparent ; à part peut-être dans *Comédie des Séductions*, l'une de ses dernières pièces (1924), où l'enchevêtrement des personnages et des intrigues peut donner l'impression d'une dramaturgie emportée par « le train du temps » qui sera, quelques années plus tard, si manifeste dans l'œuvre de son compatriote Robert Musil.

Cette ambivalence de son œuvre, qui semble finalement avoir hésité entre deux postures : parler du temps ou plonger dedans, rejoint celle qui caractérise son rapport à Freud. La pensée de Freud est aussi une façon de replacer l'homme dans son mouvement, en mettant au jour la composante éminemment turbulente de l'inconscient. Mais si Schnitzler, d'abord médecin et doté d'un esprit d'analyse aigu, est naturellement proche du père de la psychanalyse, il a toujours gardé vis-à-vis d'elle une certaine méfiance, et cette réticence se retrouve dans son œuvre : si, à certains moments, les paroles de ses personnages obéissent à une sorte d'association libre d'idées et semblent émerger du flux continu de leur imaginaire, ce principe ne détermine jamais l'écriture d'une œuvre toute entière.

Il semble qu'avec Claudel un pas ait été franchi dans la tentation d'épouser le temps. Dans *Partage de Midi*, une de ses premières pièces, Mesa affirme que « ce n'est point le temps qui manque, c'est nous qui lui manquons »¹¹¹². Or, on peut

¹¹¹² Paul Claudel, *Partage de Midi*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1956, p. 992.

interpréter la suite de l'œuvre de Claudel comme une tentative de rendre l'homme au temps, de le replacer dans la durée qui en est l'essence. Dans *Le Soulier de Satin*, on voit le chemin parcouru depuis *Partage de Midi* : il y a une dramaturgie de « l'étoffe indéchirable » qui rappelle la continuité indivisible de Bergson. De plus, le devenir « qui est la vie des choses »¹¹¹³ selon le philosophe s'inscrit dans le personnage - Rodrigue - et dans la mise en scène, fondée sur le désordre et les changements à vue. C'est-à-dire que le devenir n'est plus seulement, comme chez Schnitzler d'*Au Grand Guignol*, l'argument de la pièce ; il en a envahi tous les niveaux. Selon Marie-Joséphine Whitaker, cette « pression du devenir » fait éclater « l'ancien carcan 'classique' ». Ce que le pacte conclu par le théâtre et l'histoire n'avait réussi qu'imparfaitement au XIX^e siècle, se parachève à présent et a lieu : la poussée vitale, le sens des processus, de la progression humaine distendent et dilatent les limites artificiellement imposées. Un appel d'air - disons, mieux 'un appel de temps' se crée ainsi au cœur du drame. Une invasion de la durée se produit »¹¹¹⁴. Claudel se situe donc résolument du côté du XX^e siècle, là où Schnitzler conserve encore, du moins en apparence, cet « ancien carcan classique » qui ne demande qu'à voler en éclats.

Dans le rapport à la musique, il y a aussi chez Claudel quelque chose de plus intime et de plus profond que chez Schnitzler. Claudel aussi aimait Wagner¹¹¹⁵. Mais chez lui, nul trace de personnage-musicien. Il ne s'agit pas de parler de la musique, mais de l'incarner - dans *Le Soulier de Satin*, la Musique est un personnage à part entière. Il faut l'incarner dans le corps même du texte, et c'est ce que la phrase claudélienne, dans son ample respiration, fait entendre continuellement.

Par contre, la pensée de Freud semble ne rencontrer chez Claudel presque aucun écho. À moins de considérer que la parole de ses personnages, si proche de leurs élans psychiques - si proche de leur désir pourrait-on dire -, est une forme d'expression de l'inconscient.

¹¹¹³ Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris : PUF, 2009, p. 138.

¹¹¹⁴ Marie-Joséphine Whitaker, « Paul Claudel : Une dramaturgie du devenir », in *Paul Claudel*, Cahier de L'Herne dirigé par Pierre Brunel, Paris : éditions de l'Herne, 1997, p. 144.

¹¹¹⁵ Voir Venanzio Amoroso, « l'influence wagnérienne », in *Paul Claudel et la recherche de la totalité*, Paris : Honoré Champion, 1994.

Duras serait-elle une forme de synthèse des deux premiers ? Chez elle, Bergson semble digéré et Freud en voie de l'être. La dramaturgie de *Savannah Bay*, par exemple, s'installe dans le flux du temps : la fluidité de la pièce, son arrière-fond musical qui crée comme un « bourdonnement ininterrompu », sa tension permanente vers une parole toujours différée, ses personnages « à l'affût » de ce qui va se produire, tous ces éléments rappellent la « création continue d'imprévisible nouveauté » dont parle Bergson. Même la lenteur spécifique de l'écriture de Duras pourrait être perçue comme ce qui rend sensible la durée, car elle nous rappelle que le temps est une élaboration : « le temps est ce qui empêche que tout soit donné tout d'un coup. Il retarde, ou plutôt il est retardement. Il doit donc être élaboration. Ne serait-il pas alors véhicule de création et de choix ? L'existence du temps ne prouverait-elle pas qu'il y a de l'indétermination dans les choses ? Le temps ne serait-il pas cette indétermination même ? »¹¹¹⁶. Le personnage de Madeleine, qui est précisément dans l'indétermination, dans le « revirement total », est complètement cohérent avec cette vision.

Dans *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Duras s'installe aussi dans le flux du temps, mais différemment : elle s'installe dans le flux de la pensée des personnages, en tant qu'elle est en cours d'élaboration, en recherche d'elle-même. C'est ce qui donne l'impression que Duras a « intégré » la psychanalyse. En témoigne ce passage où Claire Lannes dialogue avec son interrogateur :

L'INTERROGATEUR : La propreté prenait la place de quelque chose d'autre ?

CLAIRE : Peut-être ?

L'INTERROGATEUR : De quoi ? Dites le premier mot qui vous vient.

CLAIRE : Du temps ?

L'INTERROGATEUR : La propreté tenait la place du temps, c'est bien ça ?

CLAIRE : Oui.¹¹¹⁷

Ici la parole avance en questionnant, en cherchant. L'interrogateur demande à Claire « le premier mot qui lui vient » : la spontanéité est érigée en principe. Duras entre dans la vraie nature de la pensée. Rien d'étonnant alors à ce que le premier mot qui vienne soit justement le « temps » : « La propreté tenait la place du temps ». Le temps, c'est ce qui n'est pas propre, ce qui n'est pas rangé. Dans *Le Théâtre de*

¹¹¹⁶ Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris : PUF, 2009, p. 102.

¹¹¹⁷ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris : Gallimard, 1991, p. 75.

l'Amante anglaise, Duras le rend à son désordre. La tendance qui s'amorce déjà chez Schnitzler, et qui consiste à écouter le plus possible le « mouvement intérieur » de la pensée, trouve ici une forme d'accomplissement : « Peu d'écrivains sont allés aussi loin que Duras dans cette mise à nu de l'intime qui constitue depuis Strindberg une des lignes de force de l'écriture dramatique au XXème siècle ». ¹¹¹⁸

La façon inégale dont ces trois auteurs intègrent le caractère mouvant du temps à leur œuvre dramatique leur donne à chacun une place spécifique par rapport au XXème siècle. Elle montre qu'ils ont suivi assez logiquement la progression de cette période de plus en plus en phase avec les intuitions de ces deux grands penseurs que sont Bergson et Freud - ceux-ci étant certainement eux-mêmes à l'écoute de « l'air du temps » qui s'exprime tout naturellement dans les œuvres des artistes. Il s'agit plus d'un dialogue entre les œuvres des uns et des autres que d'un jeu d'influence des uns sur les autres. Schnitzler contient déjà tout, mais en puissance, à l'état latent. Chez Claudel, légèrement postérieur, la pensée de Bergson trouve un écho plus profond, car elle se perçoit dans la composition même de la pièce. Le fait que Claudel ait brisé les cadres temporels pour créer une dramaturgie de l'« étoffe indéchirable » témoigne de sa modernité. Enfin, chez Duras, la métamorphose du théâtre est accomplie : une dramaturgie totalement débarrassée de la chronologie, une écriture qui prend en compte l'aspect « en devenir », chaotique et décousu de la pensée : Duras est, des trois auteurs, le plus représentatif des mutations qui ont caractérisé le XXème siècle.

*

Par ailleurs, le principe dynamique qui est à l'œuvre dans l'écriture dramatique de ces trois auteurs et dans leur perception de la représentation théâtrale nous amène aussi à questionner la place qu'ils prennent par rapport à d'autres formes artistiques surgies au XXème siècle, notamment le cinéma et la performance.

En effet, Schnitzler, Claudel et Duras ont tous touché, à des degrés divers, le cinéma. Or, le primat du mouvement dans leurs œuvres dramatiques est tout à fait

¹¹¹⁸ Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris : Dunod, 1997, p. 172.

cohérent avec ce goût pour le septième art, dans la mesure où « l'essence du cinéma est le mouvement, du temps à l'état pur, le déroulement de la pensée »¹¹¹⁹, pour reprendre la définition donnée par Joseph Danan dans *Le Théâtre de la Pensée*. Rien d'étonnant dès lors, à ce que nos trois auteurs se soient intéressés au cinéma, jusqu'à l'intégrer à leurs pièces ou à le pratiquer eux-mêmes.

Chez Schnitzler, c'est la pléthore de personnages, le goût du mouvement, la fluidité des enchaînements, le caractère très oral et très « naturel » des répliques qui rendent le texte très proche du cinéma. Tous ces aspects se manifestent déjà dans ses pièces du début du siècle, alors que le cinéma n'en est qu'à ses tout premiers balbutiements ; on pourrait alors penser que l'œuvre de Schnitzler contient en germe cet art nouveau. Il n'est pas étonnant que nombre de ses pièces aient été portées à l'écran et qu'il ait voulu collaborer lui-même à leur adaptation. Dès 1914, *Liebelei* donne lieu à une adaptation sous le titre *Elskovsleg*, dans une réalisation de Holger Madsen. En 1921, sort *The Affairs of Anatole*, réalisé par Cecil B. De Mille, d'après la pièce *Anatole*. En 1923, c'est *Le Jeune Médard* qui sort à Vienne, réalisé par M. Kertesz, d'après le scénario de L. Vajda et Schnitzler lui-même. *Le Jeune Médard*, dès sa conception, appelait le cinéma : dans la didascalie initiale, pas moins de 72 personnages sont nommés, et dans la première scène de l'acte I, qui représente l'enterrement de Frantz et d'Agathe, Schnitzler imagine une trentaine de personnages sur le plateau... En 1927 a lieu la première du film *Liebelei*, réalisé par J. et L. Fleck sur un scénario auquel Schnitzler a collaboré. Viendront ensuite *Chasse ouverte* (1928), *Mademoiselle Else* (1929), puis *Daybreak* (1931), d'après *Les Dernières Cartes*. Pour chacun de ces films, Schnitzler collabore au scénario. Toutes ces réalisations montrent bien que son œuvre littéraire, et principalement dramatique, a une parenté étroite avec le cinéma. Après sa mort, cette parenté continue de s'affirmer : *La Ronde* est adaptée par Max Ophüls en 1950. Même récemment, Stanley Kubrick s'est inspiré d'une nouvelle de Schnitzler, *Une Nouvelle rêvée*, pour son dernier film : *Eyes Wide Shut*, en 1999.

¹¹¹⁹ Joseph Danan, *Le Théâtre de la pensée*, Rouen : éditions médianes, 1995, p. 197.

Chez Claudel, le cinéma est présent de façon ponctuelle et concrète. Pour *Le Livre de Christophe Colomb* par exemple, il intègre un écran et s'en explique par son désir d'y projeter une pensée en mouvement :

De même que la musique de Christophe Colomb est incessamment variée et changeante, passant de la simple prosodie jusqu'à la fugue, j'ai été frappé des inconvénients d'un décor fixe et immuable. (...) Or c'est précisément le moment où une ressource nouvelle s'offre au metteur en scène. Pourquoi ne pas utiliser le cinéma ? Pourquoi ne pas considérer le décor comme un simple cadre, comme un premier plan derrière lequel un chemin est ouvert au rêve, à la mémoire et à l'imagination ? Pourquoi alors qu'un flot de musique, d'action et de poésie entraîne l'âme du spectateur, lui opposer une peinture fixe et un paysage conventionnel ? Pourquoi ne pas utiliser l'écran comme une espèce d'affiche et de projection de la pensée, où toutes sortes d'ombres et de suggestions plus ou moins confuses ou dessinées passent, bougent, se mêlent ou se séparent ? ¹¹²⁰

Claudel envisage ici le cinéma comme un recours contre ce qui est « fixe et immuable », et il le compare à la musique « incessamment variée et changeante ». Le cinéma, c'est une façon de rendre visible le mouvement et le chaos de la pensée : sa conception du cinéma est « plus 'musicale' que 'picturale' »¹¹²¹.

Aujourd'hui, les metteurs en scène qui montent Claudel sont sensibles à son lien avec le cinéma. Ainsi Bernard Lévy, dans sa mise en scène de *L'Échange* en mars 2011 au Théâtre de l'Athénée, a-t-il intégré un écran à sa scénographie, sur lequel se projettent les images d'un ciel dont les couleurs changeantes évoquent le passage du temps - de l'aube au crépuscule -, mais pourraient aussi figurer les couleurs de l'âme des personnages, une âme en perpétuelle métamorphose. La fenêtre de la roulotte dans laquelle vivent Marthe et Louis Laine fonctionne à son tour comme une sorte d'écran de cinéma dans lequel viennent s'encadrer les visages de protagonistes, créant un effet de « gros plan ». Le metteur en scène revendique ce lien avec le cinéma : « La scénographie est très cinématographique et me permet de faire des cadrages sur certaines scènes, avec des voix off. Elle emprunte aux visions de l'Amérique que le cinéma a inscrites dans les imaginaires »¹¹²². Or si le théâtre de Claudel appelle ce genre de mise en scène, c'est sans doute pour des raisons propres

¹¹²⁰ Paul Claudel, note sur *Le Livre de Christophe Colomb*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1965, p. 1493.

¹¹²¹ Emmanuelle Kaës, « Claudel et le cinéma », in *Paul Claudel*, Cahier de l'Herne dirigé par Pierre Brunel, Paris : éditions de l'Herne, p. 328.

¹¹²² Entretien de Bernard Lévy avec Gwénola David, Journal « La Terrasse » n° 186, mars 2011, p. 32.

à son écriture, qui excèdent le phénomène de mode. D'ailleurs cette roulotte n'est-elle pas la double métaphore du travelling de cinéma et du « train du temps », qui continuera toujours de rouler ?

Chez Duras, le rapport va plus loin : on sait que Duras a fait un long détour par le cinéma, qui a occupé sa vie de façon exclusive pendant dix ans. Il fait partie de ses métiers, de sa carrière, de ses succès. Son œuvre théâtrale est imprégnée par le cinéma, au point qu'on ne peut parfois distinguer les genres : *India Song*, par exemple, est sous-titré « texte théâtre film ». Lorsqu'on voit les films de Duras, ce qui apparaît immédiatement est leur rapport au temps : la lenteur de son écriture théâtrale se retrouve dans ses images, par exemple dans *Césarée* (1979) où elle filme longuement les statues du jardin des Tuileries et la Seine qui coule. Au-delà du fait que le choix des sujets parle déjà du temps - la statue comme mémoire du passé, le fleuve comme métaphore du temps qui passe -, la *languueur* de la caméra fait sentir la densité de la durée. De plus, celle-ci est rendue encore plus sensible par l'utilisation de la musique : une ponctuation musicale vient souligner par exemple un changement de plan. De cette façon, l'image s'inscrit toujours sur un arrière-fond de temps qui s'écoule. Cela finit par donner l'impression que Duras filme le temps.

Ce lien de Schnitzler, Claudel et Duras avec le cinéma rend plus évidente la modernité de leurs œuvres. On peut par ailleurs imaginer que s'ils avaient vécu à l'époque contemporaine, ils se seraient sans doute intéressés à certaines formes artistiques actuelles, notamment la performance. En effet, dans la performance, « l'accent est mis sur l'éphémérité et l'inachèvement de la production plutôt que sur l'œuvre d'art représentée et achevée »¹¹²³, pour reprendre la définition donnée par Patrice Pavis. Autrement dit, la performance donne au spectateur la sensation d'une œuvre en devenir, en train de se faire. Au point que l'on pourrait considérer que dans la performance, « le déroulement temporel constitue l'essentiel de l'œuvre »¹¹²⁴. Or, on a vu que la représentation théâtrale telle qu'elle apparaît dans certaines œuvres de nos trois auteurs - principalement Claudel et Duras - pourrait rendre l'homme au temps, c'est-à-dire réactiver sa sensation d'un temps dynamique, créateur, sans cesse

¹¹²³ *Dictionnaire du Théâtre*, Patrice Pavis, Paris : Armand Colin, 2002, pp. 246-247.

¹¹²⁴ *Dictionnaire Encyclopédique*, Larousse, 1994.

ouvert sur un avenir non encore là. Et c'est bien ce qui se passe dans la performance : le spectacle consiste précisément en l'acte créateur lui-même, en la genèse de l'œuvre qui s'élabore progressivement sous les yeux du public. Il y a dans la performance une sensation d'incertain, de danger, d'ouverture vers l'imprévisible qui donne à sentir le temps qui passe en tant qu'il est, lui-même, création. Au Festival d'Avignon 2010, par exemple, on a pu voir la performeuse Julie-André T. (T. comme Temps ?) peindre une sorte de tableau vivant sous les yeux du public, dans un décor qui proposait des signes métaphoriques du temps qui passe (des cigarettes qui se consomment, de la glace qui fond goutte à goutte dans des vasques, comme une clepsydre). Ces recherches entrent peu ou prou en résonance avec les tentatives qui s'esquissent dans les pièces de nos auteurs : *Le Soulier de Satin* et *Savannah Bay*, qui commencent à penser le temps de la représentation comme un personnage de premier plan, et qui veulent donner à voir l'opération de leur propre mise au monde, n'en sont pas si éloignées. Le dynamisme de leur écriture, les plaçant résolument du côté du mouvement, rejoint la définition de la performance donnée par Laurie Anderson : un « art du mouvement », un « art du vivant et du mouvant »¹¹²⁵. Claudel et Duras, précurseurs de la performance ? Ce serait sans doute un peu radical d'aller vers une telle conclusion. Il n'en reste pas moins qu'on trouve dans leurs œuvres les premiers signes d'un désir de s'installer dans la durée même, de s'installer dans ce qu'il peut y avoir de créateur dans le flux du temps.

¹¹²⁵ RoseLee Goldberg, *Performances, l'art en action*, avant-propos de Laurie Anderson, Paris : éditions Thames et Hudson, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

I - ŒUVRES DRAMATIQUES D' ARTHUR SCHNITZLER, PAUL CLAUDEL ET MARGUERITE DURAS

A - Œuvres d'Arthur Schnitzler

- *Liebelei* (1895), texte français de Jean-Louis Besson, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1989, 64 p.
- *Au Perroquet vert* (1898), texte français de Marie-Louise Audiberti et Henri Christophe, Arles : Actes Sud-Papiers, 1986, 47 p.
- *La Ronde* (1900), texte français de Henri Christophe, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1987, 102 p.
- Dans le recueil *Heures vives* (1902), texte français de Henri Christophe, Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1990 : *Heures vives, Les Derniers masques, La Femme au Poignard*, 83 p.
- *Le Chemin solitaire* (1903), adaptation de Michel Butel, Paris : Actes Sud-Papiers, 1989, 79 p.
- Dans le recueil *Marionnettes* (1904), texte français de Henri Christophe, Paris : Actes Sud-Papiers, 1992 : *Le Marionnettiste, Au Grand Guignol*, 78 p.
- *Interlude* (1905), texte français de Caroline Alexander et Henri Christophe, Paris : Actes Sud- Papiers, 1991, 70 p.
- *L'Appel de la vie* (1906), texte français de Frédéric Lohest, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, 73 p.
- *Le Jeune Médard* (1910), texte français de Michel Trémouza, Arles : Actes Sud-Papiers, 1996, 233 p.
- *Terre étrangère* (1911), texte français de Michel Butel, avec la collaboration de Luc Bondy, Paris : Beba - Nanterre : Nanterre Amandiers, 1984, 176 p.
- *Le Professeur Bernhardt* (1912), texte français de Henri Christophe, Arles : Actes Sud-Papiers, 1994, 137 p.
- *Comédie des séductions* (1924), Arles : Actes Sud, Paris : Papiers, 1995, 151 p.

- *Le Jeu de l'amour et du vent* (1928), texte français de Henri Christophe, Arles : Actes Sud-Papiers, 2005, 77 p.

Œuvres en allemand :

- *Gesammelte Werke, Band III*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, 347 p.
- *Gesammelte Werke, Band IV*, Berlin : S. Fischer Verlag, 1912, 419 p.
- *Die Dramatischen Werke, Band II*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1962, 1043 p.
- *Meisterdramen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1971, 491 p.
- *Reigen - die Einakter*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2000, 597 p.
- *Komödie der Verführung*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, 552 p.

B - Œuvres de Paul Claudel

Dans **Théâtre I**, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, 1168 p.

- *Tête d'Or*, deuxième version (1901)
- *Le Repos du septième jour* (1901)
- *L'Échange*, première et deuxième versions (1901 ; 1954)
- *Partage de Midi*, première version (1906)

Dans l'édition revue et augmentée de **Théâtre I**, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, 1373 p.

- *Partage de Midi*, nouvelle version (1957 - posthume).

Dans **Théâtre II**, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, 1556 p.

- *L'Annonce faite à Marie*, version définitive pour la scène (1912)
- *L'Otage* (1911)
- *Protée*, première version (1913)
- *Le Père humilié* (1919)
- *Le Soulier de Satin*, version intégrale (1929)
- *Le Livre de Christophe Colomb* (1929)
- *Jeanne d'Arc au Bûcher* (1939)

- *L'Histoire de Tobie et de Sara* (1956 - posthume)

C- Œuvres de Marguerite Duras

- *Le Square*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, 171 p.
- *La Musica*, in *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1965, 171 p.
- *Suzanna Andler*, in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1968, 291 p.
- *Le Théâtre de l'Amante anglaise* (1968), Paris : Gallimard, 1991, 109 p.
- *India Song* (1973), Paris : Gallimard, 1973, 148 p.
- *Eden cinéma* (1977), Paris : Mercure de France, 1986, 154 p.
- *Agatha* (1981), Paris : éditions de Minuit, 1981, 67 p.
- *Savannah Bay* (1982), Paris : éditions de Minuit, 1983, 137 p.
- *La Musica deuxième* (1985), Paris : Gallimard, 1985, 96 p.

II - ŒUVRES NON DRAMATIQUES D'ARTHUR SCHNITZLER, PAUL CLAUDEL ET MARGUERITE DURAS ayant pu éclairer la réflexion

A - Œuvres d'Arthur Schnitzler

- *Journal* (1923-1926), traduit de l'allemand, préfacé et annoté par Philippe Ivernel, Paris : Payot et Rivages, 2000, 250 p.
- *Une Jeunesse viennoise*, (autobiographie), traduction Nicole et Henri Roche, Paris : Hachette, 1987, 381 p.
- *Relations et solitudes*, (aphorismes), traduction Pierre Deshusses, Paris ; Marseille : Rivages, 1988, 151 p.
- *La Transparence impossible*, (aphorismes), traduction Pierre Deshusses, Marseille : Rivages, 1990, 140 p.
- *Vienne au Crépuscule* (roman), traduction Robert Dumont, Paris : Stock, 2000, 473 p.

Œuvres en allemand :

- *Tagebuch, 1893-1902*, Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1995, 502 p.
- *Tagebuch, 1909-1912*, Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 459 p.
- *Jugend in Wien*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1981, 381 p.
- *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967, 520 p.
- *Der Weg ins Freie*, Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2004, 381 p.

B - Œuvres de Paul Claudel

- *Mémoires improvisés* - quarante et un entretiens avec Jean Amrouche, « Les Cahiers de la nrf », Paris : Gallimard, 2001, 367 p.
- *Mes Idées sur le théâtre*, Paris : Gallimard, 1966, 256 p.
- *Journal*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1995, 1499 p.

- « Ma Conversion », in *Contacts et circonstances*, in *Œuvres en prose*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1965, 1629 p.
- « Le Drame et la musique », in *Positions et Propositions*, in *Œuvres en prose*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1965, 1629 p.
- « Connaissance du Temps », in *Œuvre poétique*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1967. 1258 p.
- « Cinq Grandes Odes », in *Œuvre poétique*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1967, 1258 p.

C - Œuvres de Marguerite Duras

Textes

- *Cahiers de la guerre* (autobiographie), Paris : P.O.L éditeur / Imec éditeur, 2006, 428 p.
- *Les Lieux de Marguerite Duras*, entretien avec Michelle Porte, Éditions de Minuit, 1977, 103 p.
- *Les Yeux verts*, Paris : Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1996, 158 p.
- *L'Amant* (roman), Paris : éditions de Minuit, 1984, 147 p.
- *L'Amante anglaise* (roman), Paris : Gallimard, 1967, 197 p.
- *Le Ravissement de Lol V. Stein* (roman), Paris : Gallimard, 1964, 191 p.
- *Le Square* (roman), Paris : Gallimard, 1987, 155 p.

Films

- *Détruire, dit-elle* (1969), scénario et réalisation Marguerite Duras, (DVD), Benoît Jacob vidéo, 2008.
- *Nathalie Granger* (1972), scénario et réalisation Marguerite Duras, (DVD), Blaq out édition, 2007.
- *India Song* (1975), scénario et réalisation Marguerite Duras, (DVD), Benoît Jacob Vidéo, 2001.
- *Césarée* (1979), *Les Mains négatives* (1979), *Aurélia Steiner (Melbourne)* (1979), *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1979), scénario et réalisation Marguerite Duras, (DVD), éditions Benoît Jacob vidéo, 2007.

III - OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES

A - Ouvrages théoriques et critiques sur les auteurs

1. Sur Arthur Schnitzler

Études

- DERRÉ, Françoise, *L' Œuvre d'Arthur Schnitzler - Imagerie viennoise et problèmes humains*, Paris : Didier, 1966, 518 p.
- GAY, Peter, *Une Culture bourgeoise, 1815-1914*, Paris : Autrement, 2005, 375 p.
- SAUVAT, Catherine, *Arthur Schnitzler* (biographie), Paris : Fayard, 2007, 302 p.
- LE RIDER, Jacques, *Arthur Schnitzler ou la Belle Époque viennoise*, Paris : Belin, 2003, 255 p.
- SCHWARZINGER, Heinz, *Arthur Schnitzler, auteur dramatique*, Paris : Actes Sud, 1989, 119 p.

Revue

- LE RIDER Jacques, RAVY Gilbert et SCHEICHL Sigurd Paul (études réunies sous la direction de), *Arthur Schnitzler*, in *Austriaca*, Cahiers Universitaires d'information sur l'Autriche, Université de Rouen : Centre d'Etudes et de Recherches Autrichiennes, décembre 1994, n°39, 204 p.

2. Sur Paul Claudel

Études

- ALTER, André, *Paul Claudel*, Paris : Seghers, 1968, 192 p.
- ANTOINE, Gérald, *Paul Claudel ou l'Enfer du génie*, Paris : Robert Laffont, 2004, 491 p.
- AMOROSO, Venanzio, *Paul Claudel et la recherche de la totalité*, Paris : Honoré Champion Éditeur, 1994, 136 p.

- BEAUMONT, Ernest, *Le Sens de l'amour dans le théâtre de Claudel - le thème de Béatrice*, version française de Mme Huguette FOSTER, collection « thèmes et mythes », Paris : Lettres modernes, 1958, 159 p.
- BOZON-SCALZITTI, Yvette, *Le Verset claudélien - une étude du rythme - (Tête d'Or)*, Archives des Lettres Modernes n°63, Paris : Lettres Modernes, 1965, 72 p.
- BRUNEL, Pierre, *Claudiel et Shakespeare*, Paris : Armand Colin, 1971, 269 p.
- BRUNEL, Pierre, UBERSFELD, Anne (dirigé par), *La Dramaturgie claudélienne*, Colloque de Cerisy 1987, Paris : Klincksieck, 1988, 277 p.
- GADOFFRE, Gilbert, *Claudiel et l'univers chinois*, Paris : Gallimard, 1968, 396 p.
- GUERS, Marie-Josèphe, *Paul Claudel*, Arles : Actes Sud, 1987, 259 p.
- MERCIER-CAMPICHE, Marianne, *Le Théâtre de Claudel (ou la puissance du grief et de la passion)*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1968, 277 p.
- MILLET-GÉRARD, Dominique, *Claudiel, la Beauté et l'Arrière-Beauté*, Paris : Sedes / HER, 2000, 126 p.
- PLOURDE, Michel, *Paul Claudel, une musique du silence*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1970, 393 p.
- VACHON, André, *Le Temps et l'Espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris : Seuil, 1965, 455 p.
- VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre*, 3, Paris : P.O.L, 1996, 280 p.
- UBERSFELD, Anne, *Paul Claudel, poète du XXème siècle*, Arles : Actes Sud-Papiers, 2005, 286 p.
- UBERSFELD, Anne, *Paul Claudel, Partage de Midi - Autobiographie et histoire*, Besançon : Presses Universitaires Frانس-Comtoises, 1999, 126 p.

Articles

Dans *Hommage à Paul Claudel*, Nrf n°33, 1er septembre 1955, Paris : NRF, 1955 (pp. 387-640) :

- OSTER, Pierre, « Note sur le présent claudélien » (pp. 470-472).
- STAROBINSKI, Jean, « Parole et silence de Claudel » (pp. 523-531).
- WAHL, Jean, « L'Octave de la création » (pp. 470-472).

Dans *Paul Claudel*, Cahier de l'Herne dirigé par Pierre Brunel, Paris : l'Herne, 1997, 424 p. :

- KAËS, Emmanuelle, « Claudel et le cinéma » (pp. 328-344).
- WHITAKER, Marie-Joséphine, « Paul Claudel : Une dramaturgie du devenir » (pp. 138-145).

Entretiens

- Interview d'Olivier Py par Philippe Jousserand, dans *Le Soulier de Satin* (suppléments) - DVD arte - collection COPAT - SOPAT 2009.

3. Sur Marguerite Duras

Études

- ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris : Gallimard, 1998, 627 p.
- ARONSSON, Mattias, *La Thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Göteborg : Göteborgs Universitet, Acta Universitatis Gothoburgensis (Suède), 2008, 202 p.
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, Paris : Seuil, 1992, 315 p.
- COUSSEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève : Librairie Droz, 1999, 462 p.
- EL MAÏZI, Myriem, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Oxford : Peter Lang, 2009, 228 p.
- LEBELLEY, Frédérique, *Duras ou le poids d'une plume*, Paris : Grasset, 1994, 350 p.
- OGAWA, Midori, *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, 2002, 303 p.
- VIRCONDELET, Alain (sous la direction de), *Duras, Dieu et l'écrit*, actes du colloque de l'Institut Catholique de Paris, Monaco : éditions du Rocher, 1998, 307 p.
- PAGÈS-PINDON, Joëlle, *Marguerite Duras*, collection « thèmes et études », Paris : Ellipses, 2001, 118 p.

Articles

Dans *Marguerite Duras*, Cahier de l'Herne dirigé par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, Paris : l'Herne, 2005, 379 p. :

- BOBLET, Marie-Hélène, « Passages : *Le Square, L'Amante anglaise* » (pp. 176-180).
- MARTI, Jean-Christophe, « Marguerite Duras : temps musical et temps de l'écriture » (pp. 291-293).
- QUIRICONI, Sabine, « Marguerite Duras : Théâtre » (pp. 169-175).

Dans *Marguerite Duras*, Revue L'Arc n°98, Le Revest-Saint-Martin : éditions Le Jas, 1985, 93 p. :

- COSTAZ, Gilles : « Théâtre : la plainte-chant des amants » (pp. 58-67).
- BORGOMANO, Madeleine : « Cinéma-écriture » (pp. 76- 80).

Dans *Marguerite Duras 2, écriture, écritures*, Revue des Lettres Modernes, Caen : lettres modernes minard, 2007, 250 p. :

- ALAZET, Bernard, « La réécriture chez Marguerite Duras, entre épuisement et relance » (pp. 63-74).
- MEURÉE, Christophe, « Processus atemporel durassien » (pp. 123-137).

B - Ouvrages théoriques et critiques sur le théâtre

1. Dictionnaires

- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris : Bordas / SEJER, 2008, 1583 p.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris : Armand Colin, 2002, 447 p.

2. Ouvrages

- AUTRAND, Michel, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris : H. Champion, 2006, 367 p

- BANU, Georges, *Mémoires du théâtre*, collection « le Temps du théâtre », Arles : Actes Sud, 1987, 141 p.
- BARBÉRIS, Isabelle, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, Paris : PUF, 2010, 205 p.
- BISMUTH, Hervé, *Histoire du théâtre européen*, Paris : H.Champion, 2005, 317 p.
- COUTY, Daniel, REY, Alain (sous la direction de), *Le Théâtre*, Larousse / VUEF, 2001, 228 p.
- DANAN, Joseph, *Le Théâtre de la pensée*, collection villégiatures / essais, Rouen : éditions médianes, 1995, 394 p.
- DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles : Actes Sud, 2010, 76 p.
- DANAN, Joseph ; RYNGAERT, Jean-Pierre, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris : Dunod, 1997, 186 p.
- DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, collection « le Temps du théâtre », Arles : Actes Sud, 1988, 183 p.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performances, l'art en action*, traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold, Paris : Thames et Hudson, 1999, 240 p.
- GOUHIER, Henri, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris : Flammarion, 1989, 263 p.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris : Armand Colin, 2005, 249 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles : Actes Sud, 1989, 166 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Lausanne : éditions de L'Aire, 1981, 198 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (sous la direction de), assisté de C. Naugrette, H. Kuntz, M. Losco et D. Lescot, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : Circé / Poche, 2005, 253 p.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne ; Paris : L'Âge d'Homme, 1983, 151 p.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le Théâtre I*, Paris : Belin, 1996, 237 p.

C - Autres

- CRETIN, Nadine, *Fêtes et traditions occidentales*, collection « Que sais-je ? », Paris : PUF, 1999, 127 p.
- HUGO, Victor, Préface de *Cromwell*, in *Théâtre complet*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1963, 1807 p.

IV - PHILOSOPHIE ET SCIENCES HUMAINES

A - Ouvrages sur le temps

- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : PUF, 2007, 322 p.
- BERGSON, Henri, *Matière et Mémoire*, Paris : PUF, 1982, 280 p.
- BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris : PUF, 2007, 693 p.
- BERGSON, Henri, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris : PUF, 1992, 340 p.
- BERGSON, Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris : PUF, 2009, 612 p.
- BOUANICHE, Arnaud, *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris : Pocket, 2006, 317 p.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1968, 411 p.
- DELEUZE, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris : PUF, 1966, 120 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Henri Bergson*, Paris : PUF, 1989, 299 p.
- KLEIN, Etienne, *Le Facteur temps ne sonne jamais deux fois*, Paris : Flammarion, 2007, 268 p.
- KLEIN, Etienne, *Le Temps*, Paris : Flammarion, 1995, 124 p.
- VIEILLARD-BARON, Jean-Louis (coordonné par), *Bergson - la durée et la nature*, Paris : PUF, 2004, 126 p.

B - Autres :

- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Quasi una fantasia*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu, Paris : Gallimard, 1982, 357 p.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves - essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti, 1942, 265 p.
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris : Payot, 1981, 277 p.
- FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, traduction I. Meyerson, révisée par D. Berger, Paris : PUF, 1967, 574 p.

- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, traduction Bertrand Féron, Paris : Gallimard, 1985, 342 p.

- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris : PUF, 1944, 584 p.

V - SOURCES NUMÉRIQUES :

A - Sites visités :

- Site Paul Claudel, visité le 16/07/2007. Disponible sur : www.paul-claudel.net. Le site présente, entre autres, toutes les œuvres de Paul Claudel de manière synthétique.
- Site de l'Association Marguerite Duras, visité le 15/04/2011. Disponible sur : www.margueriteduras.org. La rubrique « actualités durassiennes » présente et commente toutes les dernières parutions concernant l'auteur.

B - Articles consultés :

- « Claudel et la mystique du verbe », par Pierrick de Chermont. Consulté le 16/07/2007. Disponible sur : ecrits-vains.com/points_de_vue/claudel.htm. L'article analyse les conséquences de la foi de Claudel sur son rapport au temps.
- « Le temps à l'œuvre dans l'écriture du deuil : *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras », par Keling Wei, été 2002, in *Études littéraires*, volume 34, n°3 (pp. 101-114). Consulté le 16/07/2007. Disponible sur www.erudit.org/revue. L'article analyse l'amour comme vecteur d'immortalité chez Duras.
- « Tout est littérature : Marguerite Duras et le peintre Ali Kuroda », par Monique Pinthon, octobre 1994, volume 68, n°1 (pp. 44-51). Consulté le 16/07/2007. Disponible sur www.jstor.org/stable/396637 (pages en français). L'article montre la porosité des frontières entre les différents genres : théâtre / cinéma / littérature / peinture, dans l'œuvre de Duras.
- « Ruine, dégradation et effacement dans *L'Amant* de Marguerite Duras », par Marie-Madeleine Chirol, décembre 1994, volume 68, n°2 (pp. 261-273). Consulté le 17/07/2007. Disponible sur www.jstor.org/stable/396358. L'article analyse l'imaginaire de la ruine et sa place inaugurale dans *L'Amant*.
- Sur Robert Musil : « le train du temps », par Marie-Louise Roth, 26 janvier 2006, in *Temps libre* n°2. Consulté le 26/02/2011. Disponible sur : [temporalistes.socioroom.org / archives / temps libre n°2](http://temporalistes.socioroom.org/archives/temps_libre_n2).

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	p. 3
SOMMAIRE.....	p. 4
INTRODUCTION.....	p. 5
1) Temps et métamorphose : définitions.....	p. 5
2) Les œuvres, le temps et la métamorphose.....	p. 10
- le contexte.....	p. 10
- les œuvres	p. 11
- Schnitzler / Claudel / Duras : une mélodie commune.....	p. 17
3) Des auteurs en mouvement.....	p. 20
4) Les appuis critiques.....	p. 35
5) Temps et métamorphoses, métamorphoses du temps.....	p. 41
I – ÉCOULEMENT DU TEMPS.....	p. 49
1) la linéarité de la représentation.....	p. 51
a. la présence du public	p. 51
b. les changements de décor.....	p. 53
c. les déplacements des personnages.....	p. 54
2) la linéarité du temps dramatique.....	p. 55
a. les éléments non verbaux.....	p. 55
a. 1. la lumière.....	p. 55
a. 2. les décors.....	p. 57
a. 3. les accessoires.....	p. 60
b. les éléments para-verbaux.....	p. 61
3) la mesure du temps : heures, jours, saisons, années.....	p. 66
a. les heures.....	p. 66
b. les jours et les saisons.....	p. 67

c. les années écoulées	p. 69
d. les événements significatifs.....	p. 71

II – L’EXPÉRIENCE DU TEMPS.....p. 77

1) le souvenir.....p. 79

a. Schnitzler et Duras : le poids du souvenir.....	p. 79
b. Claudel : un passé léger.....	p. 84

2) le changement.....p. 86

a. la métamorphose.....	p. 87
a.1. Schnitzler et Claudel : des modifications perceptibles.....	p. 87
a. 2. Duras : discrétion de la métamorphose.....	p. 90
b. le seuil.....	p. 91
b. 1. Schnitzler : „c’est fini“.....	p. 91
b. 2. Duras : changer ou rester.....	p. 94
b. 3. Claudel : le seuil comme pulvérisation du temps.....	p. 99

3) la vieillesse.....p. 103

a. Schnitzler : « On ne vit vraiment qu’une chose : vieillir ».....	p. 103
b. Claudel : « Que c’est amer d’avoir fini d’être jeune ! ».....	p. 107
c. Duras : « j’ai vieilli, je le sais bien ».....	p. 109

4) la mort.....p. 113

a. Schnitzler : « cette réalité terrible, irréparable qu’est la mort ».....	p. 113
b. Duras : « seul le temps peut adoucir cette douleur ».....	p. 118
c. Claudel : « quand l’homme meurt, est-ce que quelqu’un subsiste ? ».....	p. 121

III - « L’ACCORDÉON » DU TEMPS.....p. 127

1) liberté des dramaturges.....p. 128

a. Schnitzler au tournant du siècle.....	p. 128
--	--------

b. Claudel : « l'accordéon ».....	p. 137
c. Duras : condensations et étirements.....	p. 141

2) liberté des personnages par rapport au temps.....	p. 145
a. Schnitzler : élasticité et intensité.....	p. 145
a.1. « Le temps fuit. À moins qu'il ne s'écoule lentement ».....	p.145
a. 2. « Tout se tait, le passé, l'avenir ! Seul compte le présent que j'entends dans la nuit ».....	p. 149
b. Claudel : « je ne sais ce que c'est qu'hier et demain. C'est assez d'aujourd'hui pour moi ».....	p. 153
c. Duras : des personnages relayés par la dramaturgie.....	p. 156

3) les heures décisives : une expérience du temps qui transcende son écoulement.....	p. 161
a. Schnitzler.....	p. 161
b. Claudel.....	p. 163
c. Duras.....	p. 165

IV – LE TEMPS RÉPÉTÉ.....

p. 171

1) porosité du présent.....	p. 172
a. le présent répète le passé.....	p. 172
a. 1. le souvenir réel.....	p. 172
a. 2. le souvenir imaginaire.....	p. 177
b. Le présent répète l'avenir.....	p. 179

2) la répétition à l'œuvre dans l'écriture.....	p. 182
a. Schnitzler : la répétition comme ressort dramaturgique.....	p. 182
b. Claudel : une répétition qui s'incarne dans les personnages.....	p. 184
b. 1. la transmission générationnelle.....	p. 184
b. 2. les figures de la répétition.....	p. 186

c. Duras : une répétition qui investit tous les niveaux : dramaturgie, personnages, phrases et mots.....	p. 188
c. 1. refrains et redites.....	p. 188
c. 2. figures de la répétition.....	p. 190
c. 3. répétition des phrases et des mots.....	p. 192

3) Risques et dépassement de cette répétition.....	p. 195
a. connotation négative de la répétition.....	p. 195
b. dépassement de la répétition.....	p. 198

V – LE TEMPS ÉTERNISÉ.....

1) L'expérience de l'éternité.....	p. 209
a. « un amour de tous les instants, sans passé, sans avenir. Fixe. Immuable » : l'amour éternel posé en principe chez Marguerite Duras.....	p. 209
b. « Faire cesser le temps » : le désir d'une réunion éternelle chez Claudel.....	p. 212
b.1. un rêve de communion.....	p. 212
b. 2. « Si je ne meurs, je ne puis arriver jusqu'à vous ».....	p. 214
c. Schnitzler et le « parfum d'éternité ».....	p. 217
c. 1. mise à distance.....	p. 219
c. 2. « la mort, loin de nous séparer, ne fera que nous unir de nouveau » : la mort comme voie d'accès à l'éternité.....	p. 222

2) Les figures de l'éternité.....	p. 227
a. les figures immobiles.....	p. 227
b. les figures illimitées.....	p. 232
c. les figures atemporelles (les figures de conte).....	p. 239

3) les motifs qui accompagnent cette incarnation de l'éternité.....	p. 250
a. la verticalité.....	p. 250
a. 1. l'élévation.....	p. 250
a. 2. la descente.....	p. 251

b. l'eau.....	p. 253
c. la musique.....	p. 260
c. 1. Claudel : entendre l'éternité.....	p. 260
c. 2. Duras : la musique comme révélation.....	p. 266
c. 3. Schnitzler : la « force mystérieuse » de la musique.....	p. 271

VI – RECOMMENCEMENT.....

1) « Une durée d'avant la naissance, d'avant l'homme » : les métaphores du monde intra-utérin.....

a. Duras : la mer.....	p. 281
b. Claudel : la cachette et les entrailles de la terre.....	p. 284
c. Schnitzler : l'impossible recommencement.....	p. 288

2) Des personnages proches de leur origine.....

a. les figures primitives.....	p. 292
b. les figures proches de l'enfance.....	p. 296

3) Résurrections.....

a. Les formes de la résurrection.....	p. 302
a. 1. Claudel : de l'informe à la forme.....	p. 302
a. 2. Duras : réanimations provisoires.....	p. 306
a. 3. Schnitzler : la mort comme force originelle.....	p. 309

b. l'agent de la création.....

b. 1. Claudel : « Au commencement était le Verbe ».....	p. 313
b. 2. Duras : « à ce cri, elle est revenue ».....	p. 317
b. 3. Schnitzler : « l'appel de la vie ».....	p. 318

4) Une écriture en contact avec l'origine.....

a. Claudel : une écriture en contact avec la respiration.....	p. 322
b. Duras : une écriture en contact avec le silence.....	p. 326

c. Schnitzler : une écriture en contact avec la pensée.....p. 331

VII. LE THÉÂTRE COMME RECOMMENCEMENT.....p. 341

1) Schnitzler : un théâtre qui échappe au créateur.....p. 343

a. *La Femme au Poignard* : force de l’imaginaire et mécanismes de l’inspiration.....p. 343

b. le rapport théâtre / réalité : *Au Perroquet Vert, Le Jeu de l’amour et du vent*...p. 347

c. quand le théâtre advient : improvisation, irruption, imprévu : *Au Grand Guignol*.....p. 354

d. le cas d’*Interlude*.....p. 362

2) Claudel : un théâtre « en marche ».....p. 368

a. *Le Soulier de Satin*.....p. 368

a. 1. un théâtre qui donne à voir sa propre genèse.....p. 368

a. 2. le jaillissement de la création.....p. 369

a. 3. un théâtre en devenir.....p. 370

b. *L’Échange*.....p. 372

b. 1. le théâtre « pour voir quelque chose qui arrive ».....p. 372

b. 2. L’actrice : une métaphore du théâtre.....p. 374

3) Duras : un théâtre « lointain, douloureux ».....p. 377

a. *Savannah Bay* : « le théâtre commence, lointain, douloureux ».....p. 377

a.1. la résurgence d’une parole.....p. 377

a.2. les rapports du théâtre avec la vie. Le théâtre comme lieu de la mémoire créative.....p. 382

b. *India Song*.....p. 384

CONCLUSION.....p. 390

BIBLIOGRAPHIE.....p. 405

TABLE DES MATIÈRES.....p. 419

INDEX.....p. 425

INDEX

Cet index comporte les noms des auteurs, metteurs en scène, comédiens, compositeurs, musiciens, journalistes, cinéastes cités dans la thèse, à l'exception de ceux des trois auteurs faisant l'objet de l'étude.

Adler, Laure, p. 325.

Adorno, Theodor, pp. 268,269.

Amoroso, Venanzio, p. 398.

Amrouche, Jean, pp. 37, 371.

Artaud, Antonin, p. 9.

Autrand, Michel, p. 141.

Bach, Johann-Sebastian, p. 266.

Bahr, Hermann, p. 36.

Barrault, Jean-Louis, p. 264.

Barrès, Maurice, p. 322.

Beckett, Samuel, pp. 9, 10

Bergson, Henri, pp. 5, 11, 36, 40, 77, 148, 264, 265, 280, 325, 336, 340, 365, 372, 395, 396, 398, 399,400.

Blot-Labarrère, Christiane, p. 39.

Bouaniche, Arnaud, p. 199.

Brahms, Johannes, pp. 200, 267, 268, 272, 277.

Brunel, Pierre, pp. 37, 323.

Camus, Albert, p. 207.

Claudel, Camille, p. 25.

Corneille, Pierre, pp. 8, 9, 159.

Costaz, Gilles, p. 33.

Couty, Daniel, p. 7.

Cretin, Nadine, p. 7.

Danan, Joseph, pp. 158, 400, 401.

Daude, Gilles, pp. 32, 329.

David, Gwénola, p. 402.

Deleuze, Gilles, p. 199.

Deluca, Claire, p. 377.

De Mille, Cecil B., p. 401.

Derré, Françoise, pp. 36, 37, 116, 117, 118, 146, 148, 152, 218, 222, 232, 309, 311, 312, 336, 367.

Diderot, Denis, p. 8.

Dort, Bernard, p. 378.

Dostoïevski, Fedor Mikhaïlovitch, p. 90.

Dujardin, Edouard, p. 158.

El Maïzi, Myriem, p. 39.

Field, Michel, pp. 32, 329.

Fleck, J. et L., p. 401.

Freud, Sigmund, pp. 23, 35, 39, 301, 310, 311, 334, 335, 336, 397, 398, 400.

Gadoffre, Gilbert, p. 155.

Gay, Peter, pp. 128, 217, 218.

Goldberg, RoseLee, p. 404.

Guers, Marie-Josèphe, pp. 26, 28, 29.

Héraclite, p. 11.

Hofmannstahl, Hugo von, p. 36

Hugo, Victor, pp. 8, 128, 138.

Ibsen, Henrik, pp. 9, 10, 23, 174.

Jankélévitch, Vladimir, pp. 5, 365, 372, 395.

Jusserand, Philippe, p. 324.

Kaës, Emmanuelle, p. 402.

Kant, Emmanuel, pp. 5, 77.

Kertész, Mihály, p. 401.

Klein, Etienne, pp. 10, 11, 49, 87, 126.

Kubrick, Stanley, p. 401.

Le Rider, Jacques, pp. 23, 35, 36.

Lessing, Gotthold Ephraim, p. 8.

Lévy, Bernard, p. 402.

Lonsdale, Michaël, p. 39.

Madsen, Holger, p. 401.

Mahler, Gustav, pp. 21, 272.
Michelet, Jules, p. 326.
Milhaud, Darius, pp. 37, 261, 263.
Musset, Alfred de, pp. 8, 9.
Musil, Robert, pp. 10, 397.
Naugrette, Catherine, p. 8.
Nietzsche, Friedrich, p. 218.
Ogawa, Midori, pp. 32, 39, 267, 270, 329.
Ophüls, Max, p. 401.
Pagès-Pindon, Joëlle, p. 378.
Pavis, Patrice, p. 403.
Plourde, Michel, p. 322.
Porte, Michelle, pp. 30, 38, 266, 279, 328, 329.
Proust, Marcel, p. 10.
Py, Olivier, pp. 324, 325.
Quiriconi, Sabine, p. 158.
Régy, Claude, pp. 158, 159.
Rey, Alain, p. 7.
Rimbaud, Arthur, p. 26.
Rosolato, Guy, p. 268.
Roth, Marie-Louise, p. 11.
Rubinstein, Artur, p. 272.
Ryngaert, Jean-Pierre, p. 400.
Sarrazac, Jean-Pierre, pp. 10, 18, 49, 77, 308.
Sauvat, Catherine, pp. 23, 35, 36.
Schwarzinger, Heinz, pp. 24, 333.
Shakespeare, William, pp. 37, 353.
Strauss, Richard, p. 21.
Strindberg, August, pp. 10, 174, 400.
Szondi, Peter, pp. 133, 174.
T., Julie-Andrée, p. 404.
Tailleferre, Germaine, p. 363.

Tchekhov, Anton, p. 23, 174.
Ubersfeld, Anne, pp. 7, 11, 41, 46, 394.
Vachon, André, pp. 28, 38, 124, 163, 164, 212, 323.
Vajda, Ladislao, p. 401.
Viereck, George Sylvester, pp. 24, 333.
Vircondelet, Alain, pp. 39, 377.
Wagner, Nike, pp. 24, 103, 309, 366.
Wagner, Richard, pp. 20, 272, 373, 397.
Whitaker, Marie-Joséphine, pp. 90, 398.
Wolf, Hugo, p. 272.
Zola, Emile, p. 9.
Zweig, Stefan, p. 23.

Résumé

Le temps est à la fois une donnée objective, extérieure à l'homme, et une émanation de sa perception subjective. Dans son rapport au temps, l'homme est donc sans cesse pris dans une dialectique entre temps réel, qu'il subit, et temps imaginaire, qu'il crée. Le théâtre, œuvre d'imagination vouée à s'inscrire dans le temps réel de la représentation, est un terrain privilégié de l'observation de cette dialectique.

Celle-ci se trouve d'autant plus aiguisée dans le cas d'une œuvre dramatique qui met au premier plan la psyché des personnages, et notamment leur perception subjective du temps. Or, cette question semble au cœur de l'œuvre dramatique d'Arthur Schnitzler, Paul Claudel et Marguerite Duras. Leurs personnages manifestent de manière significative un désir d'échapper à l'irréversibilité de l'écoulement du temps, et la dramaturgie laisse voir une volonté de jouer avec lui, de se libérer de sa linéarité. L'idée que nous chercherons à défendre dans cette thèse est que le traitement du temps, dans les pièces de ces trois auteurs, est sous-tendu par le désir d'échapper à son écoulement.

Sept parties composeront ce parcours. Nous partirons de la représentation linéaire pour étudier ensuite comment le temps, passé par le filtre de l'expérience subjective, se métamorphose en des formes nouvelles : « accordéon » du temps, temps répété, temps éternisé, temps recommencé, avant de nous demander si, pour ces auteurs, l'affranchissement ultime vis-à-vis de l'écoulement irréversible du temps ne se situerait pas dans la représentation théâtrale elle-même.

(mots clés : temps - métamorphoses - théâtre)

Time and metamorphoses in the dramatic works of Arthur Schnitzler, Paul Claudel and Marguerite Duras.

Summary

Time is both an objective idea, external to man and an emanation of its subjective perception. In his relation to time, man is consequently endlessly involved in a dialectic between the real time, that he is submitted to, and the imaginary time, that he creates. Drama - a work of imagination dedicated to be inscribed in the actual time of representation - is the privileged ground for the observation of this dialectic.

The latter will be even more intense in the case of a dramatic work setting in the foreground the psyche of the characters and more particularly their subjective perception of time. Now, this question seems to lie at the heart of the dramatic works of Arthur Schnitzler, Paul Claudel and Marguerite Duras. The characters of their books show in a significant way a desire to escape the irreversible manner time is passing, and dramatic art lets us feel a will to play with it and to free itself from its linearity. The idea that I will try to demonstrated in this thesis is that the treatment of time, in the plays of these three writers, is underlain by the desire to escape the passage of time.

Seven parts will compose this study. I will first focus on the linear representation of time, before studying how it takes a new shape once filtered by subjective experience : elastic time, repeated time, eternal time, and time started a new. I will eventually wonder if, for these authors, the ultimate emancipation towards the irreversible passage of time could lie in the dramatic representation itself.

(keywords : time - metamorphoses - drama)