L'imitation dans le théâtre précoce d'Arthur Schnitzler

Imitatio im frühen dramatischen Werk Arthur Schnitzlers

Imitation in Arthur Schnitzler's early dramatic works

Cécile Vidal-Oberlé

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/400>

DOI : 10.4000/ceg.400

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 5 avril 2017

Pagination : 135-148

ISBN : 979-10-320-0103-5

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Cécile Vidal-Oberlé, « L'imitation dans le théâtre précoce d'Arthur Schnitzler », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 72 | 2017, mis en ligne le 05 octobre 2018, consulté le 27 novembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/400> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.400>

L'imitation dans le théâtre précoce d'Arthur Schnitzler

Cécile VIDAL-OBERLÉ

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Olga Schnitzler rapporte sa stupeur lorsqu'elle découvre *Liebelei* au *Burgtheater*:

[...] etwas erstaunlich Neues, Schönes war geschehen: Da standen [die Dramenpersonen] nicht wie sonst auf der Bühne in ihrer heroischen Dekoration, in farbigem Kostüm, große Verse rollend, nein, ein junges Mädchen aus dem Volk klagte im wienerischen Dialekt ihre Liebe und ihre Verzweiflung, einfache Menschen, nah und vertraut, waren in die Sphäre der Dichtung erhoben worden. [...] Wusste hier einer von unserer nur schamhaft eingestandenen Bedrängnis, wagte er es auszusprechen, dass die unbegreiflich festgerammten Begriffe unserer Eltern keine Geltung mehr hatten für uns, die wir nun heranwuchsen?¹

À l'en croire, le théâtre d'Arthur Schnitzler se détournerait des modèles hérités pour se faire miroir du monde tel que l'appréhende sa génération. À travers une « non-imitation » des codes et de l'héritage dramatique, il mettrait ainsi en œuvre une mimésis reflétant à la fois l'univers et les préoccupations de ses contemporains.

Or un rapide aperçu de la production dramatique schnitzlérienne des années 1889-1909 relativise fortement cette perception : elle présente en effet une très grande hétérogénéité formelle et un éclectisme stylistique puisant aux sources les plus diverses et/ou récusant, de façon parfois radicale, les modèles hérités. Le spectre est très large, du style archaïsant du *Chant d'Alkandi* à la dé-construction des catégories dramatiques dans *Le Grand Guignol*, en passant par la pièce à thèse (*Le Conte*), l'impressionnisme ou le caractère de vaudeville de certaines saynètes d'*Anatole*, la grandiloquence du drame historique (*Le Voile de Béatrice*), le charme rococo du *Singspiel* (*Kassian le Téméraire*) ou la proximité du *bürgerliches Trauerspiel* dans *Liebelei*. L'impression est celle d'une dramaturgie protéiforme qui s'appuierait sur l'imitation de modèles hétéroclites constituant autant de filtres à une représentation mimétique de l'univers contemporain.

Ces observations font apparaître un rapport complexe, sinon paradoxal, du théâtre précoce de Schnitzler à l'imitation et au modèle qu'il s'agit de préciser. L'hypothèse envisagée est la suivante : les procédés imitatifs observés dans le théâtre d'Arthur Schnitzler correspondraient à une stratégie délibérée de

1. Olga Schnitzler, *Spiegelbild der Freundschaft*, Salzburg, Residenz Verlag, 1962, p. 17.

confrontation avec les modèles hérités de la tradition, alimentant la réflexion sur une possible dramaturgie contemporaine.

D'un point de vue méthodologique, les concepts d'imitation, de modèle et de copie sont appréhendés à partir des catégories d'intertextualité, de métatextualité et d'hypertextualité définies par Gérard Genette dans *Palimpsestes*² et selon lesquelles, en particulier, le procédé d'imitation est subordonné à la mise en œuvre d'une « matrice générique » identifiable et cohérente³. Dans le rapport des pièces précoces d'Arthur Schnitzler à l'imitation, trois modalités seront explorées successivement, de la confrontation au dépassement du modèle hérité, en passant par l'élaboration d'un contre-modèle.

Confrontation à un modèle hérité de la tradition

À première vue, rien ne rapproche le « poème dramatique en un acte » *Le Chant d'Alkandi*, archaïsant et orientalisant, de *Liebelei*. Pourtant, Schnitzler applique dans les deux pièces un traitement très analogue de l'imitation : non seulement tout un pan de l'intrigue re-produit la matrice générique d'un genre historique parfaitement identifiable, mais, de plus, la pièce se structure autour de la confrontation dialectique de ce noyau avec des contenus et des formes qui lui sont foncièrement étrangers et renvoient manifestement aux questionnements dramaturgiques contemporains.

Le Chant d'Alkandi

Dans *Le Chant d'Alkandi*, une action-cadre présente le malaise diffus qui règne au sein du couple Maïa / Assad. Pour y échapper, la reine cultive sa passion pour la musique du défunt Alkandi. Par une mise en abîme, Schnitzler met en scène un rêve du roi Assad, dans lequel celui-ci laisse libre-cours à sa jalousie et n'a de repos qu'après avoir anéanti tout ce qui peut rappeler la mémoire d'Alkandi. C'est alors qu'il découvre l'infidélité de son épouse... avant de se réveiller.

Or toute la partie du rêve correspondant à la jalousie d'Assad et aux persécutions qu'il mène peut être identifiée comme une imitation (au sens de la « réactivation générique » de Genette) de drame baroque, et même précisément de drame baroque de martyr. La langue archaïsante, les métaphores, la métrique sont calquées sur ce modèle. Les motifs du rêve, de la folie, de la destruction et de la mort prédominent. Les didascalies prévoient, à l'arrière-plan, un décor inspiré des vanités baroques : une ville incendiée et un monument détruit⁴. Mais surtout, la rhétorique reproduit celle de la confrontation entre le tyran et le martyr de la tragédie baroque : comme dans cette matrice, la toute-puissance temporelle de

2. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

3. *Ibid.*, p. 13-16 et p. 108.

4. Arthur Schnitzler, *Das dramatische Werk*, Frankfurt a. Main, Fischer, 1962, t. I, p.18. (DWI dans les références ultérieures).

roi se heurte à l'absolu dont se reconnaît sa protagoniste. Aucune persécution ne parvient à anéantir la liberté intérieure de celle-ci, qui finit par triompher, révélant du même coup le caractère illusoire et éphémère d'un pouvoir qui n'est en définitive qu'impuissance.

Jusque dans le détail, le texte de Schnitzler se lit comme un pastiche de drame baroque de martyr.

La reine Maïa déclare se sentir étrangère dans son propre palais, ne vivant que pour une réalité transcendante qui échappe à toute temporalité : « Et vraiment, je vous le dis, je ne suis pas de ce monde ! / Mais d'un royaume où, immatériel et pur, l'air retentit de mélodies éternelles. / Mon royaume est auprès de lui, Alkandi⁵ ! » La référence christique, omniprésente dans le modèle, renforce le constat, de même que l'affirmation de la liberté absolue et de la grandeur suprême conférés par cet absolu : « Ce qui est grand et beau, ô roi, demeure libre⁶ ! » Comme le tyran Assad ne peut supporter que l'on résiste à son pouvoir. Sur le modèle baroque de la stychomythie, Maïa lui donne la réplique de façon contrapunctique, inversant systématiquement sa grandeur auto-proclamée en petitesse, et proclamant à plusieurs reprises : « Ici, ta tyrannie est impuissante⁷. » Toujours dans le rêve mis en abîme, cette miniature de drame baroque de martyr est suivie par une séquence radicalement différente : ses persécutions achevées, le roi-tyran rentre au palais et découvre que Maïa le trompe. La constellation des personnages, désormais triangulaire, et la réaction de Maïa (« C'est vous... Mon mari⁸ ! ? ») signalent la proximité avec le vaudeville, tandis qu'Assad s'imaginer désormais la risée de tous, comme le fou ou le bouffon d'une farce burlesque⁹, et défenestre son rival dans un ultime sursaut de violence¹⁰. La tragédie est dégradée en farce.

À travers le rêve intégré dans la pièce, Schnitzler semble balayer tout le spectre de la dramaturgie traditionnelle, d'un archétype de tragédie aux archétypes comiques du vaudeville et de la farce. Par contraste, la forme de l'action-cadre apparaît d'autant plus indéterminée. Les interactions entre les personnages sont caractérisées par des échanges certes courtois, mais hésitants et empreints de non-dits, qui suscitent davantage une impression de malaise persistant qu'une « action dramatique ». Le moteur de la pièce n'est pas un conflit dramatique entre les personnages mais plutôt une focalisation sur la subjectivité et l'inconscient d'Assad, par le biais du rêve. La fin ouverte marque, au mieux, un équilibre provisoire¹¹. Par tous ces éléments, Schnitzler rejoint les préoccupations de ses contemporains sur l'impossibilité de perpétuer les catégories dramatiques traditionnelles et sur la nécessité de faire émerger de nouvelles formes, à travers

5. DWI, p. 15 : « Und wahrlich, meine Heimat ist nicht hier! / Es ist ein Reich, wo körperlos und rein, Die Luft erklingt von ewigen Melodei'n. / Mein Heim ist bei Alkandi ! »

6. DWI, p. 17 : « Was groß und schön ist, König! Das ist frei ! »

7. DWI, p. 16 : « Ohnmächtig ist hier deine Tyrannie ! »

8. DWI, p. 19 : « Ihr seid es – Mein Gemahl ! ? »

9. DWI, p. 21 (*Narr / Tor*).

10. DWI, p. 22.

11. DWI, p. 24-25.

par exemple un « théâtre de l'intime » qui reste en grande partie à inventer. Par sa structure, *Le Chant d'Alkandi* montre combien le rapport aux modèles hérités de la tradition est littéralement au cœur de la réflexion du dramaturge. La transition vers de nouvelles formes passe, au moins dans un premier temps, par la confrontation à ces modèles, comme si elle ne pouvait être abordée qu'*ex-negativo*, à partir de ce que ces formes ne peuvent plus être...

Liebelei

Bien différente, la pièce *Liebelei*, avec ses amourettes des jeunes gens de la bourgeoisie viennoise avec des *süße Mädels*, la liaison de l'un d'eux avec une femme mariée, et la menace d'un duel, semble correspondre au vécu de Schnitzler et de ses congénères, tel qu'en témoignent le *Journal* ou l'autobiographie de l'auteur. La légèreté et le caractère inconsistant de ces aventures sans lendemain rappellent les saynètes du cycle *Anatole*, multipliables à l'envi.

Si malgré tout la pièce est organisée en trois actes menant à un dénouement tragique, c'est que l'une des protagonistes, Christine, investit son amour d'une profondeur absolue. Et c'est ce décalage par rapport au consensus régissant tacitement les amourettes qui déclenche le drame. Or l'analyse montre que le personnage est entièrement construit en référence au *bürgerliches Trauerspiel*, essentiellement à *Intrigue et amour*. L'étude des versions antérieures le confirme : alors que les premières ébauches sont très proches de la trame d'*Anatole*, Schnitzler les modifie en multipliant systématiquement les éléments structurels (hypertextuels) et intertextuels renvoyant à la tragédie de Schiller, en recentrant l'intrigue sur Christine et Fritz, et en épurant la pièce de nombreuses scènes et personnages secondaires¹².

La constellation des personnages met en évidence ce projet délibéré. La différence de condition sociale, soulignée par le contraste entre le décor de leurs appartements respectifs, est un premier élément. À l'instar de Louise Miller, Christine Weiring incarne les valeurs et les vertus fondamentales de sa catégorie sociale : elle est modeste, réservée, bonne ménagère, travailleuse, honnête, attachée à sa famille, dévouée à son vieux père. Sa lucidité sur l'impossibilité d'une union avec l'être aimé ne l'empêche pas de vivre cet amour de façon absolue, allant jusqu'à le sacraliser (Christine voit en Fritz celui qu'elle a « adoré », son « Seigneur », son « Dieu », sa « félicité¹³ »). Le personnage de la jeune fille est indissociable de celui du père. Les documents d'archives montrent que Schnitzler n'a ajouté Weiring que tardivement ; il est d'autant plus significatif que celui-ci apparaisse jusque dans le détail comme un double de Miller : tous deux sont musiciens (respectivement violoniste et violoncelliste), salariés d'un orchestre (ou de sa corporation), ils complètent leurs revenus par une activité

12. Arthur-Schnitzler-Archiv, université de Freiburg im Breisgau, documents A VI, 1-14.

13. *DWI*, p. 262 : « Und ich – hab' ihn angeboten! [...] Er [ist] mein Herrgott gewesen und meine Seligkeit ».

annexe (les cours de violon pour l'un, la copie de partitions, confiée à Christine, pour l'autre). Dans leur tendresse paternelle, ils sont prêts à bousculer règles et conventions sociales, par exemple en soutenant leur fille dans son refus d'épouser un prétendant falot qu'elles n'aiment pas, mais qui leur procurerait une situation matérielle correcte. Lors du dénouement, tous deux tentent, par une argumentation similaire, de détourner leur fille du suicide. On le voit : l'intégration tardive et la caractérisation du père renvoie de façon univoque au modèle de *Intrigue et amour*.

D'autres personnages participent de la même intention, mais ne peuvent être évoqués que brièvement ici : Fritz s'avère tout aussi instable et passif que Ferdinand, lui aussi se trouve partagé entre deux femmes et est accompagné, dans la pièce d'un ami qui apparaît comme son double négatif.

Comme dans le *bürgerliches Trauerspiel*, le conflit dramatique s'appuie sur deux obstacles, voire scandales : la différence de condition sociale entre les amants et l'hybris de l'héroïne qui donne à son amour un caractère quasi sacré, lui interdisant de survivre à la mort de celui qu'elle aime ou d'envisager en aimer un autre un jour. Dans *Liebelei* comme dans *Emilia Galotti*, c'est le caractère insupportable de cette éventualité qui pousse la jeune fille à se donner la mort¹⁴. Le choix du suicide comme dénouement correspond à un choix tardif de Schnitzler, et là encore, le détail de la scène finale témoigne d'une volonté univoque de renvoyer à *Intrigue et amour* : la jeune fille ne remarque tout d'abord pas l'irruption de son père, celui-ci tente en vain de la dissuader d'attenter à ses jours, avec un argument extrêmement proche dans les deux cas, celui de l'amour filial qui permettrait une consolation progressive dans un quotidien apaisé. Dans les deux pièces, la survenue d'un tiers anéantit ces efforts et fait définitivement basculer la pièce dans le tragique.

Cette imitation manifeste ne doit toutefois pas faire oublier combien la pièce rejoint par ailleurs le modèle « autographe » (Genette) du cycle d'*Anatole*, avec ses personnages tendant à la passivité, des échanges marqués par les non-dits ou par le simple bavardage, et, chez la plupart des personnages, une nette aversion envers des sentiments ou des engagements absolus. Fritz se réjouit de trouver chez Christine « une tendresse sans pathos, quelque chose de doux et de paisible comme ça, qui [l]'entoure et [le] flatte, [...] sans complications tragiques¹⁵ », et Théodore l'encourage dans ce sens, soulignant qu'il « en [a] assez des tragédies d'amour » de son ami¹⁶. Or c'est justement ce refus de concevoir l'amour de Christine autrement que comme une amourette sans conséquence et d'en percevoir la dimension tragique qui suscite le dénouement tragique. Et ce d'autant plus que c'est l'intervention de Théodore, le personnage le plus éloigné

14. *DWI*, p. 263-264.

15. *DWI*, p. 219 : « Und du hast ja gar keine Ahnung, wie ich mich nach so einer Zärtlichkeit ohne Pathos geseht habe, nach so was Süßem, Stillem, das mich umschmeichelt [...] wo es keine tragischen Verwicklungen gibt ».

16. *Ibid.* : « Ich hab' deine Liebestragödien satt ».

du tragique, qui déclenche l'issue fatale. En définitive, c'est le déni du tragique, voire l'impossibilité de le concevoir, qui le suscite.

Dès lors, *Liebelei* apparaît comme la tragédie de l'impossibilité du tragique. Au-delà de la formule, c'est la réflexion dramaturgique de Schnitzler qui transparaît et que souligne l'intégration du modèle du *bürgerliches Trauerspiel*. Une dramaturgie calquée sur la tradition n'est plus possible. *Liebelei* présente un cas-limite illustrant pour ainsi dire sa propre impossibilité. Ce n'est pas un hasard si Christine apparaît à bien des égards comme un personnage anachronique, issue d'un univers disparu : sur le plan dramaturgique, celui du *bürgerliches Trauerspiel*, sur le plan esthétique et culturel, celui du *Biedermeier*, comme le montre sa discussion avec Fritz au sujet de la décoration de son logis¹⁷. Alors que *Le Chant d'Alkandi* confronte modèles dramatiques issus de la tradition et nouvelles formes dramatiques par juxtaposition, *Liebelei* est tout entier construit sur la confrontation de ces nouvelles formes et du modèle du *bürgerliches Trauerspiel* : c'est d'elle que naît le conflit dramatique et le tragique de la pièce, qui peut donc être lue tout entière comme la confrontation dialectique entre modèle hérité et formes dictées par les nouveaux contenus. Chacune à sa manière, les deux pièces illustrent la thèse de Genette selon laquelle les procédés hypertextuels suscitent :

une fonction nouvelle [qui] se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, [...] la dissonance entre ces deux éléments coprésents [donnant] sa saveur à l'ensemble et [relançant] constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens¹⁸.

Vers un contre-modèle ?

Dans les nombreuses pièces en un acte de la période, le modèle dramatique subit une inversion presque systématique : les personnages apparaissent versatiles et passifs, leurs interactions sont rendues illusoires par l'inanité des échanges, et l'action dramatique se réduit souvent à une ré-action face aux situations qui se présentent. Dès lors, la fin reste ouverte, sans marquer d'évolution par rapport à la situation initiale : du fait de cette stagnation, l'action dramatique (ou ce qui en tient lieu) est reproductible à l'envi, comme le manifeste la structure cyclique d'*Anatole* et de *La Ronde* ou le titre, *Episode*, d'une des saynètes, explicité par un des personnages : « Ce n'était rien qu'un épisode, un roman de deux heures... rien¹⁹ ! » Par tous ces traits, les pièces concernées constituent déjà un contre-modèle par rapport aux catégories traditionnelles, une inversion de la matrice générique du drame. Mais pour certaines, Schnitzler va plus loin et semble franchir les limites de l'écriture dramatique en lui substituant un contre-modèle.

17. DWI, p. 249-253.

18. Genette, *Palimpsestes*, p. 556 et 558.

19. DWI, p. 54 : « Es war nur eine Episode, ein Roman von zwei Stunden... nichts ! »

Contre-modèle narratif : Anatole, Une heure et demie, L'Insensée, La Ronde et La Saint-Sylvestre

Une première modalité peut être repérée ici : la mise en place d'une écriture plus véritablement narrative que dramatique. Dans ces pièces, le dialogue, devenu bavardage, tend à la narration. De façon centrifuge, les personnages ouvrent une brèche dans l'espace dramatique et évoquent des réalités étrangères au déroulement de la pièce. Lorsqu'il rejoint sa maîtresse dans *L'Insensée*, le jeune homme lui raconte par le menu sa dernière promenade sur le Ring, sans aucun rapport avec la situation présente²⁰. Le procédé peut certes participer de l'économie de la pièce, ainsi lorsqu'il dévoile les non-dits de protagonistes ou contribue à leur stratégie oratoire. Par exemple, dans *Achats de Noël*, Anatole pique la jalousie de Gabrielle par une longue description idyllique de ses amours avec une *süßes Mädel*²¹. La narration et l'injonction faite au protagoniste de se raconter sont récurrentes, surtout dans *Anatole*. Ces séquences narratives font par ailleurs souvent l'objet d'une relativisation ironique. Schnitzler les réduit souvent à des clichés voire à des récits naïfs, comme lorsque Bianca, artiste de cirque et ancienne maîtresse d'Anatole, raconte une de ses idylles :

Es war einmal eine große, große Stadt... Da stand ein großer, großer Zirkus. Und da war ferner eine kleine, kleine Künstlerin. Die sprang durch einen großen, großen Reif... In einer Loge... nun... in einer Loge saß jeden Abend... [...] ein schöner, schöner... Ach!²²

À travers les différentes pièces, un faisceau de références intertextuelles renvoie à *Madame Bovary* comme à un archétype romanesque. Le *topos* est aisément identifiable dans les motivations prêtées par Anatole à sa maîtresse Else :

Dann kamen die Jahre des Kampfes – du schwanktest! – Soll ich niemals meinen Roman erleben? – Du wurdest immer schöner – dein Mann immer langweiliger, dümmer und hässlicher...! Schließlich musste es kommen – und du nahmst dir einen Liebhaber. Dieser Liebhaber bin zufällig ich!²³

Les scènes centrales de *La Ronde* sont construites autour d'une femme adultère, Emma, dont Schnitzler précise qu'elle est une lectrice passionnée et que, avec son mari Karl, elle a une petite fille²⁴.

Le dramaturge ne se borne pas à émailler les pièces de séquences narratives et d'allusions romanesques à visée ironique. Il se saisit du matériau dramatique même pour y substituer un mode narratif. Ainsi dans la saynète *Une heure et demie* : un jeune homme prend congé de sa maîtresse au milieu de la nuit. La saynète se clôt sur le passage suivant :

20. DWI, p. 201-202.

21. DWI, p. 47 : « Also – denken Sie sich – ein kleines dämmeriges Zimmer – so klein – mit gemalten Wänden – und noch dazu [...] ». Un procédé analogue se trouve dans la pièce en un acte *Sylvesternacht* (DWI, p. 684-685).

22. DWI, p. 62.

23. DWI, p. 87.

24. DWI, p. 347 et 350.

ER geht rasch; schließt die Tür. Er ist im Vorzimmer. Nachdem er Pelz und Hut genommen, zündet er ein kleines Wachskerzchen an, betritt das Stiegehaus, geht die Treppe hinunter. Er läutet beim Portier; dieser ist taub und öffnet erst nach dreimaligem Läuten. Auf der Straße liegt der Schnee fußhoch, da die Schneeschaufler erst um sechs Uhr früh kommen. Er hat seine Überschuhe oben vergessen, weil er das immer tut, und hat sehr dünne Lackschuhe an, weil sie ihn sonst nicht lieben würde. Der Teufel soll mich holen, wenn ich morgen um eine Minute später als Mitternacht weggehe. Er erinnert sich eben, dass er das die letzten vier Wochen allnächtlich auf derselben Stelle gesagt hat und spaziert lächelnd weiter. Nach dreiviertel Stunden ist er vor seinem Tor angelangt; es fällt ihm ein, dass auch sein Portier taub ist und dass er eine Viertelstunde wird läuten müssen. – Da merkt er, dass das Tor schon geöffnet ist. – Ein Lächeln des Glücks zieht über sein Antlitz...²⁵

La réplique finale est noyée dans une masse de texte constituée de didascalies particulièrement développées. Or ces supposées indications scéniques, non seulement ne peuvent pas être traduites, par quelque mise en scène que ce soit, mais surtout, constituent un véritable inventaire d'éléments qui font éclater les limites de la représentation scénique, avec l'itérativité spatiale et temporelle et, surtout, la perspective du narrateur omniscient que Schnitzler adopte avec une insistance ironique. L'ensemble de la situation est placée sous le signe du grotesque et de l'invraisemblable.

Le narratif est massivement substitué au modèle dramatique, sans pour autant être érigé lui-même en modèle pertinent, comme en témoigne l'omniprésence de l'ironie.

Texte versus théâtralité : Les Métamorphoses de Pierrot, Le Voile de Pierrette, Kassian le Téméraire, Au Grand Guignol

Avec les pantomimes, pièces pour marionnettes et même un *Singspiel*, Schnitzler explore des formes populaires, voire triviales et se réfère explicitement à un tout autre modèle. Aussi bien *Les Métamorphoses de Pierrot* que le burlesque *Au Grand Guignol* ont pour cadre le Prater et évoquent les jeux de *Kasperl*. Les personnages de la *commedia dell'arte* sont repris et, dans *Le Voile de Pierrette*, combinés à ceux du théâtre populaire viennois, comme le stipulent les didascalies. L'action dramatique est réduite à un schéma extrêmement simplifié, à partir de quelques motifs : l'amour, l'argent, le jeu, parfois le duel.

Lorsqu'ils existent, les dialogues constituent une succession d'échanges convenus, voire d'onomatopées²⁶. De fait dans les pantomimes, mais souvent aussi dans les autres pièces, l'essentiel est de nature non-verbale. Les mimiques et l'expression corporelle se substituent au langage²⁷. L'action devient farce où les protagonistes se jouent des tours ou effectuent les exploits les plus invraisemblables, ainsi le duc qui, dans *Au Grand Guignol*, brise des barres de fer, décroche les tableaux par son seul rire, ou encore met K.O. un lutteur au physique impressionnant. Dans *Les Métamorphoses de Pierrot*, ce sont les

25. DWI, p. 213.

26. *Zum großen Wurstel*, in DWI, p. 882 : « Der Herzog erschießt Sie morgen – bum! »

27. *Der Schleier der Pierrette*, in DWI, p. 328 et 331, *Zum großen Wurstel* DWI, p. 876-880.

attractions foraines les plus diverses qui défilent sur scène²⁸. Tout se passe comme si l'essentiel était le jeu, le spectacle, l'accumulation de performances scéniques, indépendamment d'un quelconque fil rouge dramatique. Ce que résume un spectateur du *Grand Guignol* en s'exclamant : « C'est vraiment le cirque²⁹ ! » L'expressivité brute domine aussi la représentation de l'amour. Le désir charnel est manifesté de façon caricaturale et grinçante³⁰, jusqu'à la limite du viol face à un cadavre³¹. La mort est systématiquement liée au grotesque : les velléités de suicide de Pierrot et de Pierrette donnent lieu à une chorégraphie outrancière³², tandis que la tentative de suicide relatée dans *Cassian le Téméraire* tourne à la farce³³. Dans *Au Grand Guignol*, une jeune fille qui s'est tuée par amour est exhibée puis jetée sans ménagement par la fenêtre, avant que la Mort n'entre en scène, aussitôt démasquée comme guignol sous les huées des spectateurs³⁴.

L'accent est mis sur les éléments non-textuels. Schnitzler définit avec minutie les décors, costumes et accessoires³⁵, stipule les contenus exacts que les acteurs doivent traduire par leur jeu³⁶. Les interactions entre personnages donnent lieu à une chorégraphie réglée par des didascalies extrêmement précises³⁷. La danse et la musique sont très présentes dans ces pièces, dont deux ont été mises en musique, *Le Voile de Pierrette* et *Cassian le Téméraire*. Ces pièces semblent substituer au modèle dramatique traditionnel celui d'une théâtralité radicale où les éléments de jeu, de spectacle et de divertissement deviendraient de plus en plus autonomes et prendraient le relais d'un théâtre de (du ?) texte qui apparaît caduc. C'est ce que signifie, dans *Au Grand Guignol*, la révolte des marionnettes contre l'auteur de la pièce qu'elles sont censées jouer : « Eh ! Maintenant, nous faisons ce que nous voulons ! Parler, chanter, danser, faire les fous³⁸ ! » C'est un véritable « théâtre déchaîné » qui est proclamé.

Et pourtant, au sein même de ces pièces à fort caractère expérimental et anti-textuel, Schnitzler affirme la persistance de modèles hérités de la tradition. En effet, ces pièces pourtant très courtes constituent un réseau intertextuel d'une extrême densité qui les rattache à des œuvres identifiables du répertoire. *Cassian le Téméraire* renvoie constamment au *Faust* de Goethe mais, significativement, aussi à ses sources, des pièces pour marionnettes. La proximité avec le genre historique du *Singspiel* est également soulignée par un grand nombre d'éléments convergents. Le prologue du *Grand Guignol* fait écho au *Prologue au théâtre* du *Faust*. *Le Voile de Pierrette* renvoie à des scènes de *Don Giovanni* et de

28. *Die Verwandlungen des Pierrot*, in *DWI*, p. 1071-1073 et *Zum großen Wurstel*, *DWI*, p. 885.

29. *DWI*, p. 893 : « Das ist ja der reine Zirkus ! ».

30. *Zum großen Wurstel*, in *DWI*, p. 882 ; *Die Verwandlungen des Pierrot*, in *DWI*, p. 1065 et 1068 ; *Der Schleier der Pierrette*, in *DWII*, p. 324 ; 327 ; 332.

31. *DWII*, p. 335.

32. *DWII*, p. 328.

33. *DWI*, p. 870.

34. *DWI*, p. 885 et p. 890.

35. Par ex. *DWII*, p. 322 ou *DWI*, p. 1071.

36. Par ex. *DWI*, p. 1076.

37. Par ex. *DWI*, p. 1078.

38. *DWI*, p. 893 : « Ei, nun tun wir, was wir wollen ! / Reden, singen, tanzen, tollen ! ».

La Flûte Enchantée, elle-même rattachée au *Singspiel* et, partant, au théâtre populaire viennois. La rupture avec la tradition dramatique *a priori* décelée dans les pantomimes et pièces pour marionnettes est donc toute relative³⁹. La forte empreinte de l'héritage sur les œuvres mêmes qui semblent le plus en rupture avec le modèle traditionnel d'écriture dramatique marque la persistance de sa pertinence, au moins en tant que catalyseur, lorsqu'il s'agit de donner une nouvelle vitalité à l'écriture dramatique. Le recours aux marionnettes ou à la pantomime ne marque pour Schnitzler qu'une étape expérimentale et circonscrite, dans sa reconquête de l'écriture dramatique : dans son *Journal* du 25/06/1913, il note : « Le chemin qui mène à la nouvelle comédie ne passe pas par les marionnettes⁴⁰. »

Dé-construction et dépassement du modèle

Et de fait, dans les années 1908-1909, Schnitzler travaille en parallèle au burlesque *Au Grand Guignol* et à la comédie *Interlude*. Par-delà leurs différences, les pièces ont en commun à la fois une forte dimension méta-théâtrale et l'intégration d'un personnage de dramaturge. Complémentaires, elles permettent de préciser comment Schnitzler envisage son rapport aux modèles sur son « chemin vers la nouvelle comédie ».

Dé-construction radicale : Au Grand Guignol

Par une mise en abîme, *Au Grand Guignol* montre la représentation d'une pièce donnée pour moderne : dans l'action-cadre, Schnitzler met en scène aussi bien le public que l'auteur de la pièce, le directeur du théâtre et les acteurs. Schnitzler se livre à une caricature sans merci de l'institution théâtrale, réduite à une entreprise de divertissement de masse, et des prétentions artistiques d'un dramaturge finalement obligé de capituler devant les goûts du public, abandonnant toute autonomie artistique : à la fin du burlesque, tous les personnages, dramaturge compris, s'avèrent n'être que des marionnettes.

La pièce mise en abîme est constituée d'un kaléidoscope des styles dramatiques les plus divers, et tourne en dérision aussi bien le modèle du drame héroïque que celui de la « pièce bien faite » et du vaudeville, en passant par les *Hanswurstiaden* et par les modèles autographes, *Anatole* et *Liebelei*. Aucun modèle, aucune écriture dramatique ne résiste à cette dé-construction radicale. La théâtralité

39. Cécile Vidal-Oberlé, « Pantomime, Marionettentheater und Singspiel im Theater Arthur Schnitzlers – Eine Auseinandersetzung mit den höheren Gattungen », in Annie Bourguignon, Konrad Harrer, Franz Hintereder-Emde (dir.), *Hohe und niedere Literatur. Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum*, Berlin, Frank & Timme, 2015, p. 187-201.

40. Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1913-1916*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1983, p. 46 : « Der Weg zur neuen Komödie geht nicht über die Marionette ».

pure signifiée par la rébellion et le déchaînement des marionnettes est elle aussi dénoncée comme illusoire : à la fin de la pièce, un mystérieux inconnu tranche les fils des marionnettes, qui s'écroulent, à l'instar du dramaturge lui-même. Ce personnage est une énigme, y compris pour lui-même : « Ce que je peux bien signifier... / Je ne le sais pas [...] Est-ce la vérité que j'apporte, ou bien les ténèbres? / Suis-je un dieu?... un fou?... Suis-je votre semblable? / Suis-je moi-même... ou ne suis-je qu'un signe⁴¹? » Or sa mission semble justement d'éprouver la pertinence et la validité des éléments dramatiques, selon des critères qui échapperaient à toute connaissance établie. À la fin du burlesque, l'inconnu fait table rase, et Schnitzler semble constater avec lui l'inanité de toute forme et, partant, de toute écriture dramatique.

La seule perspective serait désormais celle d'une insipide reproduction de l'existant : lorsque le rideau du burlesque tombe, les personnages se relèvent et la pièce reprend, identique, à son début. Le théâtre serait ainsi condamné, soit à disparaître, soit à tourner littéralement en rond, incapable de dépasser ses modèles traditionnels, pourtant dénoncés comme caducs.

Dépassement du modèle : Interlude

De facture beaucoup plus classique, *Interlude* est centré sur la question du changement de paradigme : deux époux, le compositeur Amadeus Adams et la cantatrice Cécilie, se rendent mutuellement leur liberté et décident de continuer à vivre en toute amitié sous le même toit, un projet dont l'ambivalence aura finalement raison.

L'argument se double des échanges entre Amadeus et un ami dramaturge, Albertus Rhon, qui élabore pour lui un livret d'opéra. Exaspéré de voir l'opinion publique juger sa vie de couple, Amadeus demande à son ami de trouver un moyen de lui expliquer sa conception pour le moins novatrice du mariage. Albertus Rhon propose d'en faire une pièce, afin de mieux illustrer le propos. Dès lors, Schnitzler expose en parallèle les tribulations du couple et les réflexions dramaturgiques qu'elles inspirent à Rhon : en quelque sorte, un nouveau modèle dramatique s'ébauche en temps réel, en fonction des nouveaux contenus existentiels. Albertus Rhon ne cesse d'en souligner le caractère novateur, propre à une époque contemporaine marquée par la transition⁴².

Il s'agit donc avant tout de jeter les bases d'un nouveau modèle dramaturgique, au plus près des mutations existentielles contemporaines. Rhon commence par en décrire le rapport mimétique à la réalité de façon très classique : il s'agit selon lui de représenter celle-ci de manière à la rendre intelligible et, pour cela, de la débarrasser de toutes ses scories anecdotiques. C'est ainsi qu'il déclare : « Dans une pièce, je peux représenter un cas de figure bien plus clairement qu'il ne se présente en réalité, sans tous les aléas superflus des épisodes par lesquels la

41. *DWI*, p. 894.

42. « Neuerer wie du / Übergangsepochen », in *DWI*, p. 924.

vie nous embrouille les idées⁴³. » Comme pour une expérience en laboratoire, il s'agirait d'éliminer toute contingence pour établir la causalité des phénomènes. Le dramaturge pourrait dès lors faire apparaître une vérité supérieure qui, idéalement, sous-tendrait le réel, quitte à introduire des distorsions par rapport à celui-ci. En effet, Rhon vise explicitement à optimiser voire à corriger une réalité trop souvent illisible, aléatoire, sinon absurde, qu'il qualifie volontiers de ridicule⁴⁴. Dans son *hybris*, le démiurge trahit son projet initialement proclamé de copier une réalité débarrassée des contingences, et aboutit à une dramaturgie hautement subjective : « Je fais se lever le rideau lorsque ça commence à devenir amusant, et je le fais retomber au moment où l'action me donne raison⁴⁵. » Dans sa recherche d'un modèle dramatique en adéquation avec des contenus en pleine mutation, il indique néanmoins des pistes importantes. Il souligne que la figure du héros est devenue caduque. L'action dramatique doit désormais représenter « un homme à peu près correct⁴⁶ » aux prises avec la réalité. Le dénouement nécessairement tragique doit cependant rester ouvert et éviter tout pathos⁴⁷.

Une fois de plus, la forme dramatique adéquate est définie en creux, par opposition à d'autres modèles. C'est ainsi qu'Albertus Rhon rejette toute idée de dénouement heureux : « Et voici le moment où vous vous tomberiez à coup sûr dans les bras, si vous aviez la chance d'être des personnages inventés... à condition toutefois que ce soit par un autre que par moi⁴⁸. » Un autre topos, celui de la mort en duel, est lui aussi rejeté comme peu crédible et de mauvais goût⁴⁹. Tout dénouement univoque renvoie pour Rhon à un modèle dépassé, inadéquat voire naïf, comme il le signifie a contrario en réclamant un tel dénouement au petit garçon d'Amadeus et de Cécilie, qui improvise avec son petit théâtre... de marionnettes :

Na, Bub', komm, du sollst mir dein Stück vorspielen. Aber ich bestehe darauf, dass der Held zum Schluss entweder Hochzeit macht oder vom Teufel geholt wird; da kann man doch beruhigt nach Hause gehen, wenn der Vorhang gefallen ist.⁵⁰

43. *Ibid.* : « 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 ».

44. *DWI*, p. 925 et 922.

45. *DWI*, p. 926 : « Ich lasse den Vorhang aufgehen, wenn es anfängt, amüsant zu werden, und lasse ihn fallen in dem Augenblick, wo ich recht behalten habe ».

46. *DWI*, p. 925 : « ein leidlich anständiger Mensch ».

47. *Ibid.*

48. *DWI*, p. 958 : « Jetzt wäre doch der Augenblick, in dem ihr euch mit absoluter Sicherheit in die Arme stürztet, wenn ihr das Glück hättet, erfunden zu sein... allerdings von einem andern als von mir ».

49. *DWI*, p. 942.

50. *DWI*, p. 959.

Conclusion

Dans *Interlude*, le personnage d'Albertus Rhon fait l'objet d'une distanciation ironique, même si celle-ci est relativisée par l'autodérision du personnage⁵¹. Sa dramaturgie ne peut donc être immédiatement identifiée à celle de Schnitzler. Elle n'en rejoint pas moins la réflexion de l'auteur, dans son refus de perpétuer un modèle devenu caduc et sur les possibilités contemporaines de l'écriture dramatique. Celles-ci demeurent pour une large part ouvertes et indéterminées et, d'un point de vue formel, redevables à tout l'héritage dramatique. Le paradigme retenu n'est pas celui d'une rupture avec le modèle mais d'une transition, comme le suggère le titre finalement choisi par Schnitzler, *Zwischen-Spiel (Interlude)*, à l'instar des protagonistes pour qui le divorce s'avère une impasse, et comme le souligne le *Lied* de Brahms entonné à plusieurs reprises par Cécilie : « J'ai décidé de ne plus venir à toi, je me le suis juré, et pourtant, je viens chaque soir⁵². »

Conformément à l'hypothèse de départ, les procédés observés visent manifestement bien à éprouver les modèles dramatiques hérités. Dans un premier temps au moins, ils sont mis à distance, car reconnus comme inadéquats aux nouveaux contenus. Dans une pièce ultérieure, un jeune auteur déclare : « Nous ne voulons pas être comme des enfants qui jouent avec les béquilles de leurs pères⁵³. » Il s'agit de rejeter l'arbitraire historicisant (« jouer ») et les expédients masquant mal un dysfonctionnement (« les béquilles »), afin de conquérir une authenticité et une autonomie nouvelles. Mais Arthur Schnitzler réaffirme en même temps toute la pertinence des modèles hérités lorsqu'il s'agit de revitaliser le théâtre et d'ébaucher, même en creux, une nouvelle dramaturgie.

51. *DWI*, p. 926.

52. Cf. par ex. *DWI*, p. 916 : « Nicht mehr zu dir zu gehen, beschloss ich und beschwor ich, und geh' doch jeden Abend ».

53. *Das Märchen*, in *DWI*, p. 151-152 : « Wir wollen nicht wie Kinder sein, die mit den Krücken ihrer Väter spielen ».