

Villiers de l'Isle Adam. Le théâtre et ses imaginaires. Sous la direction de BERTRAND VIBERT et PIERRE GLAUDES. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2014. Un vol. de 280 p.

Ce volume collectif répond parfaitement à son titre : son objet est, d'une part, de proposer des études portant sur le théâtre de Villiers de l'Isle Adam (notamment *Morgane* en 1866, *La Révolte* en 1870 et *Axël* en 1885-1886), d'autre part de montrer comment la théâtralité innerve toute l'œuvre de l'auteur des (trop) célèbres *Contes cruels* et de *L'Ève future*. De fait, le malentendu (en est-ce un ? – peut-être faut-il d'emblée parler d'imaginaire plutôt) qui fait de Villiers avant tout un prosateur a la vie dure : Mallarmé lui-même participe à la construction de ce portrait : « Villiers, tout dramaturge qu'il fût [...] ne pratiqua la scène qu'à des laps ». Or, non contente de minorer la place de l'écriture dramatique, et plus avant du théâtre, dans la production et la pensée de Villiers, cette représentation a également le tort d'opposer d'une façon qu'il faut bien reconnaître comme arbitraire et artificielle un Villiers prosateur et un Villiers dramaturge. Ce tort se trouve peu à peu amendé et le portrait de Villiers rééquilibré par des travaux récents comme le *Dramaturgie de Villiers de l'Isle Adam* (L'Harmattan, 2002) de Geneviève Jolly, des mises en scène, encore trop peu nombreuses sans doute, mais qui ravivent néanmoins la présence de ce répertoire, voie ouverte par le Villiers *l'Inquisiteur* (Toulouse, 1995) de Bertrand Vibert qui déjà consacrait une part importante de sa réflexion au théâtre. Ce volume, sous la direction du même Bertrand Vibert et de Pierre Glaudes, s'avère donc particulièrement bienvenu.

Le dossier se déploie en quatre chapitres : le premier, « Dramaturgie de Villiers : histoire littéraire, énonciation », replace cette dramaturgie dans une perspective d'histoire littéraire plus ample qu'il n'est d'usage, et c'est heureux, en montrant les continuités et liens du théâtre de Villiers avec la dramaturgie française de l'ensemble du XIX^e siècle. Le second, « Du théâtre tous azimuts », analyse particulièrement *La Révolte*, *Le Nouveau Monde*, *Morgane* et *L'Évasion*, quand un troisième, « L'*Axël* rêvé, testament et œuvre séminale », s'arrête sur ce moment déterminant de la réception de l'œuvre dramatique – et de l'écriture tout court, de Villiers. On y remarque également un objet rare : la publication du manuscrit d'*Axël* adapté par Péladan. Enfin le quatrième chapitre, « Théâtre et théâtralité », montre comment le théâtre « déborde » l'écriture de Villiers, s'épanche jusque dans la prose et surtout hante un imaginaire lié à la représentation, à l'artifice, au jeu d'acteur. Le théâtre s'offre en miroir, divers, tonique de l'écriture d'ensemble de celui que Thibaudet saluait dans son *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* comme « un des plus beaux poètes en prose de notre littérature ». Qui ne se souvient en effet de l'actrice Hadaly dans *L'Ève future* ?

La première partie de ce volume ne contient que deux articles, on peut le regretter. Toutefois celui qui se trouve placé en ouverture, « Villiers et le drame romantique », est remarquable et donne d'emblée une belle énergie au propos. Florence Naugrette y relève les motifs empruntés par Villiers au théâtre de Musset, Hugo, Dumas ou Vigny, et surtout y rend justice à une continuité du drame romantique des *Burgraves* en 1847 à *Cyrano de Bergerac* en 1897. Les principes esthétiques qui, du mélodrame en passant par le drame romantique et jusqu'aux pièces de Villiers, demeurent, montrent le dynamisme de cette écriture. Geneviève Jolly s'attache ensuite dans « Le drame polyphonique de Villiers de l'Isle-Adam » à révéler dans l'écriture pour la scène de Villiers la polyphonie, le dialogisme des voix, et ce tout particulièrement dans les monologues, où le « surgissement des multiples voix, au sein même de la parole du personnage », souvent associé à la diversité des voix didascaliques, à la singularité des voix typographiques aussi, montre la fragmentation voulue et maîtrisée. Les didascalies d'une grande beauté superposant théâtre, roman, poème et l'usage qui y est fait des voix exhibe une « parole en acte », qui dit aussi ce qui n'est pas dicible.

Dans la seconde partie consacrée aux représentations, Lydie Parisse, qui a mis en scène la pièce en 2014, rappelle que *La Révolte* n'est pas pur théâtre intérieur tel que le rêvait ou pensait Remy de Gourmont, mais qu'elle met en place un système de voix très moderne et des dispositifs scéniques qui doivent inviter les metteurs en scène et comédiens d'aujourd'hui à s'en emparer. Le théâtre de Villiers est jouable, Pascale Alexandre-Bergues en témoigne également quand elle analyse *Le Nouveau Monde*, pièce méconnue de Villiers, du point de vue du spectaculaire : écrite dans le cadre d'un concours organisé pour célébrer le centenaire de l'Indépendance des États-Unis, créée en 1883, elle déçut les attentes de son auteur alors qu'elle avait pourtant reçu le second prix d'un jury présidé par Victor Hugo. Insuccès cruel pour un « drame historique » qui donnait des gages à un public avide de Sardou, mais qui joua sept ans après les commémorations qu'il était supposé célébrer, pâtit de complications d'organisation, de bévues de mise en scène et d'errances financières. Décors nombreux amplement décrits par les didascalies, bruits, sons, musique, scènes d'incendie et de bataille dont un combat naval assurent des effets spectaculaires à un théâtre écrit par un auteur considéré comme « littéraire », rétif au théâtre commercial, de divertissement. Cet exemple a précisément le grand mérite de montrer Villiers « en flagrant délit de contradiction » ou plus exactement de souligner que là où l'histoire littéraire a posé des frontières, les contemporains voyaient de possibles porosités. Il en est de même de l'article que Guy Ducrey consacre à *Morgane* sous le fort plaisant intitulé « vieilles lunes et soleils neufs » qui rappelle ce que *Morgane* doit au drame historique et surtout ce que la fin de siècle doit à Villiers en tant que précurseur d'un spectaculaire méridional par lequel Jules Verne, Paul d'Ivoi ou Sardou attirèrent ensuite un public nombreux et enthousiaste. On voit donc là Villiers associé à des noms, comme celui de Sardou (ou ceux de Hugo ou Dumas), que l'on n'attendrait guère. Il en est un autre de grand intérêt que l'on trouve dans « *L'Évasion*, pièce "vite et bien faite" », article dans lequel Marianne Bouchardon montre avec grande élégance comment l'apparente pochade anticipe des évolutions de l'écriture dramatique.

La troisième partie, tout entière consacrée à *Axël*, rappelle tout d'abord, avec Mireille Losco-Lena, la portée de ce que fut « l'événement » de la première de la pièce en 1894 à Paris. Du triple point de vue de la mise en scène, de la récitation de ce texte poético-théâtral et de la mise en valeur d'un écrivain pris dans un combat idéologique, cette « représentation » montre pleinement ce que fut la « somme » de Villiers. C'est précisément cette portée, ce devenir dont Laure Darcq poursuit l'analyse en proposant une réflexion sur l'essai de Joséphin Péladan « *Axël* et la pièce littéraire ». Célébration d'une nouvelle esthétique, la pièce fut une sorte d'étendard du théâtre idéaliste. Il faut s'en souvenir avant de le lire, car c'est bien ce même texte adapté par Joséphin Péladan qui fait l'objet d'une publication dans ce volume qui réjouira les amateurs.

Sans doute certaines de ces pièces ont-elles vieilli, à tout le moins. Mais la dernière partie de ce volume, qui montre l'importance du « modèle » théâtral dans l'ensemble de l'œuvre de Villiers, rappelle que le théâtre, chez Villiers, est partout : dans la prose comme dans la pensée. Dans « *Prédestination, libre-arbitre et identité* », Matthew Sandefer montre que le mystère de l'identité, tel qu'il se déploie par exemple dans *L'Ève future*, marqué par le fatalisme et le pessimisme, essentiel dans sa pensée, traduit de fait l'état d'incertitude permanente de l'artiste, particulièrement mis en évidence dans son théâtre. « La théâtralité s'invite régulièrement dans ses récits » et sa pensée traite des mêmes motifs, des mêmes personnages dans les deux genres. Pierre Glaudes, dans « *Le théâtre du demi-monde dans les contes cruels* », revient sur « l'entre-deux », espace si important dans l'œuvre et la pensée de Villiers chez lequel la demi-mondaine occupe une place déterminante. Le réel n'étant qu'un simulacre, le « principe d'incertitude » accompagne tout particulièrement ce personnage qui enchante et ensorcelle par l'artifice et l'apparence. En accord avec ses enjeux, cet article est plaisamment construit à deux voix : Bertrand Vibert en a rédigé le second volet sous le titre

« La demi-mondaine ou le trouble herméneutique ». Il y démontre que la demi-mondaine est allégorie de la littérature moderne et surtout rappelle l'ironie de l'auteur que l'on oublie souvent au profit d'un trop détaché portrait de Villiers en symboliste. Anne Pellois poursuit et conclut ce volume sur les « modèles de l'acteur » chez Villiers de l'Isle Adam. En premier lieu, l'acteur est critiqué comme une figure insincère, « insupportable et inefficace médium entre l'acteur et le public », mais cette critique se trouve toutefois dépassée par un portrait possible de l'acteur idéal. Dans *L'Ève future*, l'Andréïde est dotée de pouvoirs compensatoires, alliant artifice et réalité : de ce fait, elle est le modèle parfait d'un acteur qui s'identifierait parfaitement à son personnage sans l'alourdir de sa propre personnalité. Le théâtre est donc bien pour Villiers autant un objet concret, une réalité, qu'un idéal et un espace de réflexion théorique.

FLORENCE FIX