

**Dina MANTCHEVA<sup>1</sup>**

**La lecture du folklore dans la dramaturgie moderniste bulgare  
et dans le théâtre symboliste européen<sup>2</sup>**

**Résumé**

Afin de relever les similitudes et les particularités spécifiques entre la dramaturgie moderniste bulgare et ses modèles esthétiques, celle-ci est étudiée en rapport avec les théâtres symbolistes francophone et slaves (russe et polonais), conçus comme la synthèse particulière des tendances majeures du courant idéaliste en Europe. L'objet de recherche porte sur la thématique folklorique (contes et légendes) qui constitue l'une des grandes sources d'inspiration à la fois à l'Ouest et à l'Est européen. Y sont étudiés de manière croisée les types de sujets, les voies de leur interprétation et les principes de leur structuration. L'analyse montre les interprétations similaires du fond populaire et son importance structurelle dans les écritures en question. Cependant, les connotations nationales et sociales dans le théâtre moderniste bulgare, inspiré de son propre contexte le détachent des formes métaphysiques francophones et le rapprochent de l'écriture russe. Les pièces bulgares intensifient l'éclectisme, caractéristique du symbolisme russe et ont également recours à certains traits avant-gardistes (parodie, ambiguïté, clownerie) qui transgressent les postulats orthodoxes du courant et annoncent l'évolution ultérieure de la scène européenne.

**Mots-clés :** dramaturgie symboliste francophone et slave ; drame moderniste bulgare ; réécriture ; conte de fées ; légende

**The Rewriting of Folklore in Bulgarian Modernist Drama  
and in European Symbolist Theatre**

**Abstract**

Bulgarian Modernist drama is discussed in the context of the two most representative traditions in European Symbolist theatre – the Francophone and the Slavonic (Russian and Polish) ones – to point out its aesthetic similarities and specific originality. The analysis focuses on the principles underlying the selection and structuring of the two types of folklore plots (fairy tales and legends), used on all stages where idealistic plays have been produced. The study charts out the similar interpretations of the popular basis and its structural importance in all modes of writings. However, the national and social connotations in Bulgarian theatre, inspired by its own cultural context, differ from the Francophone metaphysical forms and mark out its relationship with the Russian and Polish versions. Finally, Bulgarian plays strengthen the eclecticism, characteristic of the Slavonic stage, and make use of some vanguard trends (parody, ambiguity, buffoonery), which transgress certain aesthetical postulates and announce the further evolution of the European stage tradition.

**Keywords:** Francophone and Slavonic Symbolist theatre; Bulgarian Modernist drama; rewriting; fairy tale, legend

---

<sup>1</sup> **Dina MANTCHEVA** est Docteur d'État et Professeur des Universités en littérature française au sein du département d'Etudes romanes de l'Université de Sofia « Saint Clément d'Ohrid ». Elle a été chargée de cours en Etudes théâtrales à l'Université de Paris 8 au titre de Professeur associé, et à l'Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle au titre de Professeur invité. Ses recherches portent sur la poétique de la dramaturgie moderniste et avant-gardiste francophone et slave (bulgare, russe, polonaise) depuis le symbolisme jusqu'au théâtre de dérision et la scène postmoderniste.

<sup>2</sup> L'article fait partie du projet scientifique *La Norme et ses transgressions dans des concrétisations variées*, réalisé par le département d'Etudes romanes avec le soutien financier du fonds *Recherches scientifiques* en 2015 auprès de l'Université de Sofia Saint Clément d'Ohrid.

L'attrait des modernistes bulgares pour l'univers merveilleux et l'animisme magique des sujets folkloriques convient à leurs conceptions philosophiques et rattache leur théâtre à la scène symboliste européenne. Pareillement à leurs confrères à l'Ouest et à l'Est du continent, les Bulgares sont fascinés par la naïveté ingénue des récits populaires et y voient « l'expression sentimentale de l'humanité »<sup>3</sup> leur permettant de créer des œuvres universelles et atemporelles, détachées du réel quotidien. A l'instar de l'ensemble des idéalistes, ils croient que les récits ancestraux gardent enseveli le ferment idéal des temps premiers et cherchent à déchiffrer les énigmes secrètes y contenues.

Néanmoins, le modernisme bulgare n'est pas un simple calque du modèle européen, car il porte également l'empreinte de son propre contexte socio-culturel qui l'engendre.

Afin de cerner les similitudes et les particularités spécifiques de la dramaturgie idéaliste bulgare par rapport à la scène symboliste européenne, nous étudierons de manière croisée leur recours analogique au folklore en privilégiant tout particulièrement le choix des sujets populaires, les particularités de leur interprétation et les procédés esthétiques de leur composition moderne.

Le corpus bulgare englobe les œuvres scéniques créées entre le début du XX<sup>e</sup> s. et les années 1930, et qui illustrent l'évolution du symbolisme sur le terrain national depuis les signes avant-coureurs de celui-là jusqu'à son plein épanouissement.

Le corpus européen comprend les théâtres francophone, russe et polonais, conçus comme la synthèse de l'écriture idéaliste sur les deux grands terrains du continent – le cadre latino-germanique et le climat slave. En effet, la scène francophone des années 1890, résultant des efforts communs d'auteurs de nationalité différente (belge, française, anglaise, américaine, allemande) d'imposer la poétique idéaliste en Europe, se distingue par son caractère cosmopolite. En revanche, les dramaturgies russe et polonaise, issues de deux grandes branches ethniques slaves (celle de l'Est et celle de l'Ouest), représentent, de l'avis commun de la critique, les deux expressions scéniques les plus originales à l'Est européen au début du XX<sup>e</sup> s.

### **Types de sujets folkloriques**

Les auteurs bulgares suivent les tendances folkloriques ayant marqué le théâtre symboliste européen (francophone et slave) qu'ils connaissent bien et lisent le plus souvent en version originale. A l'instar des autres idéalistes sur le continent, les modernistes sur le terrain bulgare puisent leurs sujets folkloriques dans les deux genres marquants de l'oralité populaire – les contes de fées et les légendes. Ils conçoivent également les récits merveilleux, peuplés de personnages imaginaires, comme

---

<sup>3</sup> Péladan, Joséphin. *Les idées et les formes. Antiquité orientale*. Paris, Mercure de France, 1908, p. 7.

le tableau immuable de l'existence terrestre définie par le transcendantal imperceptible. De même, ils associent les histoires légendaires, nourries d'événements concrets aux lois inconnues qui dirigent la civilisation humaine.

Toutefois, la production bulgare inspirée des créations populaires emprunte sa propre voie, conformément à l'horizon culturel dont elle est issue et représente une variante typologique originale du symbolisme européen. A la différence des écrivains occidentaux qui cherchent à découvrir les vérités universelles de la vie dans le fonds folklorique, les Bulgares l'envisagent plutôt en fonction de leur propre société. C'est la raison pour laquelle les Francophones s'inspirent de contes et de légendes de provenance et d'époques différentes afin d'embrasser l'histoire humaine. En revanche, les Bulgares puisent dans l'oralité de leur propre patrimoine ancestral. Ils croient que le fonds folklorique conçu par leurs ancêtres garde l'expression de l'âme nationale leur permettant d'y lire le sort de leur pays.

Enfin, si les dramaturges francophones conçoivent l'écriture primitive des anciens comme un moyen efficace de renouveler le genre théâtral, les modernistes bulgares, considèrent les récits appartenant à leur héritage comme une possibilité de se rapprocher des tendances novatrices à l'Ouest, tout en sauvegardant la spécificité de leurs traditions littéraires. Cette attention prononcée que les auteurs bulgares à l'instar de leurs confrères slaves réservent à leur patrimoine culturel, découle, dans une large mesure, de la place importante que le folklore occupe à l'Est. À la différence des créations anonymes à l'Ouest, évincées par la littérature personnelle depuis l'époque de la Renaissance, l'imagerie populaire dans les pays slaves maintient sa force vitale et sa diversité générique jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Contrairement aux Francophones attirés tout particulièrement par les rapports mystiques entre la vie et la mort, les Bulgares tendent à privilégier les problèmes de l'existence terrestre. Ainsi, le motif dominant du songe, conçu comme un pont particulier entre les deux mondes, pourrait expliquer la place prépondérante qu'occupe le conte de *La Belle au bois dormant* dans la dramaturgie à l'Ouest et qui sert de base à quatre pièces modernes<sup>4</sup>. En revanche, les auteurs bulgares optent pour le récit merveilleux qui relate l'amour maléfique d'un dragon ou d'une oréade pour une personne humaine. D'une part, l'attention à la vie réelle dans le conte bulgare rejoint les tendances similaires slaves et se détache de l'intérêt francophone pour l'univers onirique du sommeil. D'autre part, le pouvoir maléfique qu'exerce le surnaturel sur la vie humaine, ainsi que les efforts de l'individu de s'y opposer, y fait écho à l'atmosphère de pessimisme accru dans le pays à la sortie de la Première guerre mondiale. Conformément au traité de Neuilly signé en 1919, la Bulgarie, doit céder certains de ses territoires aux

---

<sup>4</sup> Maeterlinck, *Les Sept Princesses* ; Bataille et d'Humières, *La Belle au bois dormant* ; Trarieux, *Le Songe de la Belle au Bois* ; Lorrain, *Yanthis*.

Alliés vainqueurs et leur payer d'importantes réparations de guerre à cause de sa participation du côté de l'Allemagne. En effet, sur les huit pièces<sup>5</sup> qui reprennent ce conte folklorique, cinq – soit presque deux tiers – sont écrites dans les années vingt, après la débâcle nationale à la sortie de la Première Guerre mondiale.

Le choix des légendes revisitées par les dramaturges bulgares finit par confirmer l'originalité de leur écriture. Les intrigues y suivent la tendance slave qui privilégie le contexte national aux dépens de l'univers atemporel propre aux drames francophones et se réfèrent le plus souvent à la longue période de l'occupation ottomane. Ainsi, la figure de l'enchanteur Merlin<sup>6</sup>, le fils du Diable baptisé au nom du Seigneur et qui prédomine à l'Ouest, semble l'allégorie de tout être humain, soumis au péché originel, mais ayant la possibilité de s'en délivrer<sup>7</sup>. En revanche, les histoires bulgares portent notamment sur le sacrifice au nom de la communauté<sup>8</sup>, sur les luttes héroïques contre l'occupant musulman<sup>9</sup> et sur la dignité et l'orgueil national des victimes de l'oppression qui préfèrent la mort à l'humiliation<sup>10</sup>.

A titre d'exemple on pourrait citer, notamment : l'histoire récurrente du maître Manol qui sacrifie sa propre femme à l'œuvre collective et l'emmure dans le pont en construction pour le préserver d'écroulement ; le récit des quarante jeunes filles qui préfèrent se donner la mort plutôt que de tomber dans les mains des Ottomans ; la légende de Strahil le haïdouc qui renonce à son propre bonheur au nom de la liberté de son peuple. Les nuances patriotiques contenues dans tous ces sujets rattachent tout particulièrement les pièces bulgares à la thématique similaire dans les œuvres polonaises de Wyspianski et de Rydel.

En contrepartie, il n'y a qu'une seule pièce, créée dans les années vingt<sup>11</sup>, qui s'inspire de la vie vertueuse des saints et qui rappelle le motif similaire dans le théâtre francophone et russe.

Cet amalgame d'empreintes folkloriques diverses conditionné par l'impact du contexte national dans la dramaturgie moderniste bulgare, témoigne à la fois de son originalité particulière et de sa genèse complexe, conditionnée par la double influence des versions symbolistes francophone et slaves et qui pénètrent simultanément dans le pays.

<sup>5</sup> Danovski, *L'Oréade* ; Todorov, P.I., *L'Oréade* ; Savtchev, *Quand les oréades tombent amoureuses* ; Kirilov, *La Femme du Dragon* ; Grozev, *Le Dragon* ; Todorov, P.I., *Les Noces du Dragon* ; Karadjov, *La Sainte* ; Popdimitrov, *La Meunière*.

<sup>6</sup> Schuré, *Merlin l'Enchanteur* ; Lorrain, *Brocéliande*.

<sup>7</sup> Baumgartner, Emmanuèle. *Merlin le Prophète ou le Livre du Graal, roman du XIII e siècle*. Paris, Stock, 1980, p. 333-334.

<sup>8</sup> *Les Maçons* de P.I.Todorov emprunte à la légende de la femme emmurée et du sacrifice de construction.

<sup>9</sup> Todorov, P.I., *Strahil le haïdouc terrible*.

<sup>10</sup> Strachimirov, *Au-dessus de Tombes sans Croix*.

<sup>11</sup> Danovski, *Sainte Catherine*.

## L'interprétation des sujets folkloriques

Conformément à la poétique idéaliste, les modernistes bulgares interprètent librement les fables populaires. A l'instar de leurs confrères francophones et slaves, ils suppriment certaines situations de base, y ajoutent des motifs supplémentaires empruntés à d'autres récits populaires et créent une nouvelle texture syncrétique dotée d'un symbolisme plus prononcé et conçue comme allégorie de leurs propres conceptions philosophiques.

Pareillement aux symbolistes européens, les Bulgares éliminent la fin heureuse des contes de fées où le bien triomphe sur le mal et conçoivent un nouveau dénouement sous l'emprise de leur propre contexte historico-culturel. Le caractère spécifique de celui-ci pourrait expliquer les interprétations sociales, mystiques, ambivalentes ou parodiques des récits merveilleux sur la scène nationale.

Les connotations éthiques et sociales dans nombre de pièces modernistes écrites notamment vers les années 1910, font penser aux traditions réalistes et néoromantiques qui prédominent dans la littérature bulgare à cette époque<sup>12</sup>. Celles-ci pourraient expliquer la tendance à atténuer l'importance de l'univers fantastique propre à l'interprétation francophone des contes de fées au profit du pouvoir accru du monde réel.

Dans *Les Noces du dragon* de P. I. Todorov, ce n'est plus l'être surnaturel qui cause la mort de sa belle, mais la famille même de la fille, symbole d'un milieu rétrograde soumis à des préjugés patriarcaux. Pareillement, à la différence de l'oréade dans le conte qui abandonne le berger après l'avoir ensorcelé, l'héroïne dans *L'Oréade* de P. I. Todorov quitte son mari, car elle se sent écrasée par l'atmosphère mesquine qui règne dans le village.

En revanche, ce sont les valeurs morales qui déterminent le dénouement dans *La Femme du Dragon* de Kirilov. La bête terrible qui avait causé la mort à nombre de jeunes filles, se transforme en centenaire débonnaire lorsque Gouga lui retire une écaille de son corps poilu, en le privant par ce fait de sa force fantastique. Néanmoins, la jeune femme n'arrive pas à goûter la joie dans la vie. Elle renonce de son propre gré à son amour pour Damiane, dès qu'elle apprend que son bien-aimé est marié et père de famille. En effet, la jeune paysanne ne peut pas se permettre de construire son bonheur aux dépens des autres et préfère son malheur personnel à l'idée de causer de la peine à autrui.

Enfin, l'approche mystique des sujets folkloriques, étroitement liée au motif de la fatalité dans la vie, prédomine vers le début des années 1920. Ce regard nouveau sur les contes de fées semble

---

<sup>12</sup> Хаджикосев, Симеон. *Българският символизъм и европейският модернизъм*. София, Наука и изкуство, 1974, с. 161.

engendré à la fois par l'influence de la dramaturgie occidentale et par la catastrophe nationale à la sortie de la Première guerre mondiale.

Dans *Quand les oréades tombent amoureuses* de Savtchev, le berger parvient à rompre l'ensorcellement maléfique de la fille de la forêt et à échapper au sortilège grâce à l'amour fort qu'une jeune fille éprouve pour lui. Toutefois, la fatalité continue à peser sur le jeune homme. Il tombe dans un précipice profond et y trouve la mort, comme s'il y était poussé par des forces invisibles.

En dernier lieu, l'interprétation ambivalente des contes de fées vers la fin des années 1920, témoigne de l'évolution spécifique de la version symboliste bulgare. Les auteurs y poursuivent la poétique idéaliste, inspirée par le mysticisme, l'expressivité et le goût pour l'indécis, mais ils empruntent en même temps aux techniques expérimentales des avant-gardes caractéristiques de l'époque en question. Dans *L'Oréade* de Danovski, l'enchevêtrement entre le réel et les rêves, typique de l'expressionnisme donne l'impression d'un monde opaque où la vérité semble s'estomper au profit de l'ambiguïté et de l'incertitude. D'une part, l'existence même des filles de la forêt y est mise en doute, car elles n'apparaissent que dans les visions oniriques d'un jeune homme. D'autre part, les protagonistes dans la pièce expliquent la noyade du Fou de manière différente. Les uns y voient l'intervention maléfique des êtres fantastiques, tandis que les autres l'attribuent à un simple accident.

Le regard ironique sur la naïveté ingénue des contes de fées est une autre conséquence du contact étroit entre la dramaturgie bulgare et les avant-gardes vers la moitié des années 1920. Dans *La Meunière* de Popdimitrov, la tendance à l'humanisation des êtres fantastiques, propre au folklore, est exagérée au point de rabaisser l'aura fantastique des personnages surnaturels. Saint Pierre descendu dans un village bulgare, y diffère sensiblement de son prototype dans les contes religieux. Le disciple fidèle de Jésus, considéré comme un des piliers de la communauté chrétienne, est montré comme une personne anxieuse et craintive qui a peur de tout. Il redoute l'obscurité et s'inquiète à l'idée de passer la nuit dans un réduit sombre. Enfin, il se rappelle bien les contes de sa mère ayant marqué son enfance et appréhende les malins redoutables qui y tourmentent les humains.

La représentation des diables dans la même pièce ébranle de même l'écart habituel entre les humains et les êtres surhumains dans le théâtre francophone. Contrairement aux malins tout puissants, tels qu'ils apparaissent dans nombre de récits populaires, ceux dans *La Meunière* sont plutôt des êtres craintifs. Tout en jouant de mauvais tours aux paysans, ils ont peur d'être enfermés dans une bouteille s'ils ne disparaissent pas avant le lever du jour. C'est la raison pour laquelle ils vivent sous le rouet du moulin, près du bief du barrage et cachent leurs attributs diaboliques – cornes et queue – sous des bonnets et des vêtements longs afin de tromper les humains sur leur vraie nature.

L'interprétation des légendes dans la dramaturgie bulgare s'inscrit également dans la veine de la poésie symboliste. Contrairement aux occidentaux qui prolongent les récits folkloriques pour mettre en relief leurs conceptions de l'évolution humaine, nos dramaturges poursuivent une tendance similaire de sorte à mieux rendre compte de leurs propres idées relatives au devenir national. Si les occidentaux associent le développement de l'existence au perfectionnement permanent de l'âme humaine grâce à ses réincarnations successives sur terre, les Bulgares, à l'instar des Polonais réfléchissent sur la vie de la communauté. Ils considèrent que la désintégration de la collectivité et la trahison des intérêts nationaux figurent parmi les causes essentielles du triste sort historique de leur pays, et en font donc l'un des thèmes majeurs de leurs fables d'origine légendaires<sup>13</sup>.

Dans *Les Maçons* de P.I.Todorov le récit de la femme emmurée dans une construction en cours pour la rendre plus solide, est complété par des épisodes nouveaux. Ceux-ci suggèrent le rôle néfaste que joue le mensonge dans le destin de la nation. De même que dans la légende où la maçonnerie s'effondre toutes les nuits, celle de l'église que les paysans modernes sont en train d'ériger est remise en cause et son achèvement semble nécessiter un sacrifice humain. Seulement, contrairement au bâtisseur dans l'histoire légendaire, les maçons dans la pièce, protègent leurs épouses et c'est la belle Rada qu'ils emmurent à son insu, en la faisant venir par subterfuge dans l'église en construction. Ainsi le temple religieux censé raffermir la foi des paysans en l'appui du Seigneur et encourager leur combat contre les brigands musulmans, se transforme au final en un lieu de discorde. Les paysans n'osent pas y entrer, car ils ont l'impression que l'âme de la victime innocente rôde à l'intérieur et les remords de l'avoir tuée les dressent les uns contre les autres.

En revanche, dans *Le Don et l'Envie* de Kirilov, le motif du mensonge dans l'histoire déjà évoquée est poursuivi par celui du châtement. Ce dénouement nouveau semble suggérer l'idée qu'un crime commis aboutit toujours à une sanction incontournable et laisse deviner un regard plus optimiste sur le devenir national. Maître Manol dans le texte moderne, ne sait pas que l'écroulement persistant du pont qu'il est en train de bâtir, résulte des pierres poreuses qu'un des ouvriers lui procure pour le saboter. Afin de mener à bien son travail, le maçon emmure sa propre ombre dans la construction au prix de sa propre vie. Des années après la mort du bâtisseur, sa silhouette immatérielle apparaît dans le village pour y révéler la perfidie et les paysans finissent par tuer le renégat.

Enfin, à l'instar des symbolistes russes, les modernistes bulgares prolongent parfois les légendes populaires par l'idée de Dostoïevski concernant la beauté censée sauver le monde. Ainsi, dans *Au-dessus de Tombes sans Croix* de Strachimirov, l'histoire des quarante pucelles qui se jettent

---

<sup>13</sup> Strachimirov, *Au-dessus de Tombes sans Croix* ; Todorov, P. I., *Les Maçons* ; Kirilov, *Le Don et l'Envie*.

toutes dans la mer pour échapper aux persécuteurs ottomans est poursuivie par la métamorphose fantastique de celles-ci en beaux cygnes blancs dotés de la vie éternelle.

### **Principes structurels dans les pièces symbolistes**

L'organisation de la matière folklorique dans les drames bulgares s'inscrit également dans la veine symboliste. A l'instar de leurs confrères, les modernistes cherchent à sauvegarder la fraîcheur ingénue du folklore dans leurs pièces. Ainsi, ils reprennent les procédés majeurs dans les récits populaires – le schématisme, la stylisation et la concision –, mais les subordonnent à leurs propres conceptions idéalistes concernant le caractère opaque et ambigu du monde et l'incapacité de l'individu à s'y orienter.

Les fables idéalistes nouvellement conçues, concrétisées en tableaux courts et situés souvent dans des endroits éloignés les uns par rapport aux autres, donnent une impression de morcellement temporel et spatial qui rappelle la vision naïve des anciens. En revanche, le fractionnement structurel moderne qui élimine les faits fabulaires de l'espace extrascénique révèle le caractère trompeur du réel tout en installant l'énigmatique sur le plateau. L'intrigue ainsi constituée suit la poétique idéaliste et évoque le rôle important de l'invisible.

Cependant, à la différence des événements extrascéniques dans les autres dramaturgies qui se situent souvent dans le passé, ceux dans les œuvres bulgares se déroulent, dans l'ensemble, simultanément aux épisodes montrés sur le plateau. Ainsi, les faits cachés au public n'y sont pas communiqués par des récits interposés, mais par des témoignages directs.

Dans *Les Maçons* de Todorov, des paysans rescapés du pillage des kardjalis (bandes de brigands turcs mettant à feu et à sec des villages et des villes bulgares à l'époque du joug ottoman) qui se produit au temps de la scène, y viennent pour en raconter le déroulement. D'autres y font part de leurs efforts vains pour arrêter l'ennemi. Enfin, des combattants apparaissent sur le plateau pour apporter des témoignages concernant la bataille acharnée que les villageois mènent pour repousser l'adversaire. L'espace ainsi constitué se transforme en un lieu de passage menant vers l'action principale située hors scène. Ce rapprochement de l'action invisible de l'aire de jeu – procédé caractéristique des pièces bulgares – ébranle en quelque sorte le statisme de l'action propre à la dramaturgie francophone et semble accentuer davantage le dramatisme sur le plateau.

Comme dans les autres dramaturgies symbolistes, le schématisme sur la scène bulgare diffère également de celui dans les contes de fées. Si la simplification extrême des personnages dans le folklore met mieux en relief leurs traits marqués, celle des protagonistes modernes, semble dissimuler leur vraie nature concernant leurs inquiétudes mystiques et leurs angoisses vagues. Comme le

remarque Szondi, « la vie active dans le présent cède la place à la vie rêvée dans le souvenir et l'utopie », tandis que « les relations entre les hommes sont refoulées par les relations intérieures »<sup>14</sup>.

Néanmoins, les tourments intérieurs des personnages bulgares contiennent des nuances éthiques et morales, inconnues dans le théâtre occidental. Dans *Au-dessus de Tombes sans Croix* de Strachimirov, maître Manol qui se marie avec la fiancée de son frère en abandonnant sa propre fiancée, conçoit la mort de sa femme comme un châtement mérité du péché qu'il a commis. Animé de remords grandissants, il renonce aux joies terrestres pour se vouer à Dieu et commence à construire des temples au Seigneur à travers le pays pour racheter la faute de son passé.

Toutefois, les modernistes bulgares à l'instar des Russes et des Polonais, ne réduisent pas le primitivisme poétique à quelques procédés formels, mais y ajoutent nombre de signes anciens et modernes issus de leur propre patrimoine culturel. Ce sont notamment : les costumes folkloriques et les danses régionales, les chansons et les rituels, les mœurs et les coutumes, les dictons et les proverbes populaires, les discours archaïsants et les tournures dialectales. Les Slaves considèrent tous ces éléments – qui sont par ailleurs presque absents à l'Ouest – comme étant l'image particulière de la conscience collective, évoquant la richesse et la beauté de l'imagination populaire.

Dans *Les Noces du Dragon* de P.I. Todorov, la représentation de la sédianka, ancrée dans les traditions séculaires du village bulgare<sup>15</sup>, paraît reconstituer l'ambiance des rites identitaires à la campagne. La scène conçue comme le reflet particulier de l'existence historique et contemporaine de la nation, accentue la compassion du public pour les faits montrés sur scène et suscite son adhésion au plateau.

Suivant la poétique symboliste et conformément aux idées de Wagner concernant la synthèse des arts, les Bulgares enrichissent également leurs pièces par les langages expressifs des autres arts et notamment ceux de la musique et de la peinture pour en créer l'atmosphère magique et idéale sur la scène. Ils croient également que les signes visuels et sonores ont le pouvoir de suggérer la présence invisible des forces transcendantes en sauvegardant le caractère secret de celles-ci.

De même que dans les drames francophones et slaves, les tableaux visuels, les coloris et la lumière occupent une place importante dans les pièces bulgares, tout en suggérant le déroulement de l'action.

---

<sup>14</sup> Szondi, Peter. *Théorie du drame moderne, 1880-1950*. Traduit de l'allemand par Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack. Lausanne, L'Âge d'Homme, collection « Théâtre recherche », 1983, p. 63.

<sup>15</sup> Rencontres organisées le plus souvent entre jeunes filles non mariées et jeunes hommes célibataires pendant les soirées d'automne et d'hiver dans le village bulgare et pendant lesquelles les jeunes filles s'occupent de travaux domestiques (elles filent de la laine, tricotent, brodent, cousent), alors que les jeunes hommes racontent des blagues ou chantent.

Dans nombre de textes modernes, le décor scénique revêt un caractère irréel sous l'effet des éclairages qui englobent l'aire de jeu, des incendies qui se dessinent à l'horizon, ou des lueurs pâles ou éclatantes qui viennent de l'espace extrascénique. Cette omniprésence du feu, plutôt inhabituelle aux autres dramaturgies idéalistes, rappelle les conceptions mystiques des Bogomiles, selon lesquelles les flammes qui embrasent la matière visible, fruit de Satan, laissent l'âme purifiée s'envoler vers le Seigneur après s'être définitivement détachée du terrestre diabolique. Les modernistes bulgares considèrent que cette hérésie apparue au X<sup>e</sup> s. sur le terrain national et dont les idées se répercutent vite en Italie et en France méridionale, fit de la Bulgarie « le foyer spirituel de l'Europe médiévale »<sup>16</sup>. Ils y voient le moyen de conférer une nouvelle vision théosophique à leurs pièces en les inscrivant dans le contexte occulte du théâtre francophone, tout en sauvegardant leur esprit identitaire.

Les fonctions variées du cadre sonore représentent un indice de plus qui renvoie à la stylistique symboliste développée dans la dramaturgie bulgare. Les tonalités différentes mettent en relief les conflits fabulaires, alors que la musique extrascénique paraît suggérer la voix du surnaturel invisible. Enfin, les mélodies vocales non seulement anticipent souvent sur le déroulement de l'intrigue, mais elles installent aussi l'atmosphère nationale sur la scène théâtrale.

Le rôle structurel et suggestif de la musique est particulièrement perceptible dans *La Meunière* où le climat du Prologue et celui de chacun des trois actes sont créés par une ouverture instrumentale. D'après les indications préliminaires, le dialogue initial entre le Bon Dieu et Saint Pierre est précédé d'« une musique sublime », tandis que l'arrivée des diables dans le deuxième acte est marquée par « une musique diabolique » stridente. Enfin, les premier et troisième actes qui portent sur la vie des paysans sont annoncés par « une musique populaire »<sup>17</sup>. L'atmosphère nationale y est renforcée par le rythme varié des chansons de fiançailles.

Les lieux divers qui situent l'action dans les pièces bulgares accentuent davantage leur aspect national. Ce sont des sites, liés à l'histoire nationale ou aux principales caractéristiques géographiques du pays, et familiers par ce fait au public. *La Sainte* de Karadjov a lieu à Tirnovo, l'ancienne capitale bulgare. *Il y avait une fois* de Raïnov se passe à Preslav, l'un des sièges du royaume bulgare. Les dernières scènes d'*Au-dessus de Tombes sans Croix* de Strachimirov se déroulent sur le cap de Kaliakra sur la Mer noire.

Mais, au-delà de toutes ces caractéristiques qui représentent la concrétisation spécifique de la poétique idéaliste sur le terrain national, les modernistes bulgares vers la moitié des années 1920

<sup>16</sup> Грозев, cité par : Димитрова, Нина. *Дебати около българския гностицизъм XX век*. Велико Търново, Фабер, 2008, с. 7.

<sup>17</sup> Попдимитров, Емануил. *Събрани съчинения: Т. 8. Драми*. София, печ. Венера, 1933, с. 3.

tendent à enrichir l'esthétique symboliste par certains éléments ludiques et clownesques empruntés aux avant-gardes et qui s'attaquent même à l'illusion théâtrale. La représentation des diables dans *La Meunière* de Popdimitrov les rapproche plutôt des clowns dans le cirque que des créations maléfiques dans les contes populaires. Tels des acrobates, les enfants des malins grimpent sur le rouet du moulin et exécutent des numéros de clownerie sur scène. Le grand Malin, quant à lui, ressemble au meneur de jeu dans un cabaret. Il enlève la bosse d'un personnage pour la remettre sur un autre et modifie ainsi l'aspect visuel des humains à la vue du public, suivant la poésie de ce type de spectacle.

Les éléments ironiques et ludiques dans la dramaturgie bulgare rappellent le procédé similaire dans les pièces russes de Rémizov et de Sologoub<sup>18</sup>. Néanmoins, il s'agit plutôt de similitudes typologiques et non pas de rapports de transmission directs. En effet, chez les dramaturges russes, la bouffonnade, inhabituelle au symbolisme francophone, vient du balagan (théâtre populaire russe présenté sur les tréteaux et formé de différents types de spectacles : guignol, clownerie, pantomime, sketch, dressage d'animaux, commedia dell'arte) et s'avère donc d'origine différente.

Enfin, à l'instar de leurs confrères occidentaux, les modernistes bulgares forgent des paratextes particuliers qui transgressent les conventions génériques et indiquent les innovations apportées dans la typologie traditionnelle des genres. D'une part, comme c'est le cas à l'Ouest et à l'Est, ils insistent souvent sur l'essence folklorique et l'atmosphère fantastique de leurs pièces grâce à différentes désignations génériques : « légende »<sup>19</sup>, « comédie conte »<sup>20</sup>, « conte dramatique »<sup>21</sup>. Celles-ci évoquent la tendance symboliste à remplacer l'action dramatique par le récit ou par des visions concises, signe des mouvements mystérieux de l'âme humaine et inscrivent le théâtre moderniste dans le contexte de l'idéalisme européen. D'autre part, les désignations précisant le caractère national des fables modernistes telles que légende des Rhodopes<sup>22</sup> ou légende d'Ossogovo<sup>23</sup> ne se retrouvent dans aucune autre dramaturgie européenne en question. Ce fait spécifique pourrait s'expliquer par le désir des auteurs bulgares d'insister sur l'aspect original de leur version symboliste tout comme sur le caractère identitaire de leur scène.

---

<sup>18</sup> Rémizov, *Jeu du Malin avec un homme* ; Sologoub, *Les Danses nocturnes*.

<sup>19</sup> Raïnov, *Il y avait une fois*.

<sup>20</sup> Popdimitrov, *La Meunière*.

<sup>21</sup> Karadjov, *La Sainte*.

<sup>22</sup> Kirilov, *La Femme du Dragon*.

<sup>23</sup> Kirilov, *Le Don et l'Envie*.

## Conclusion

Pour conclure, notons que les types de sujets folkloriques, leur interprétation spécifique et leur réalisation scénique dans les pièces modernistes déterminent la place de la dramaturgie moderniste bulgare au sein des autres versions européennes du symbolisme.

D'une part, les intrigues folkloriques font voir les similitudes typologiques entre les œuvres bulgares et la scène idéaliste francophone. D'autre part, l'attention prononcée des auteurs bulgares envers le patrimoine culturel national illustre leurs liens avec la production symboliste polonaise et russe.

Enfin, sous l'influence de son propre contexte historique et culturel, le théâtre bulgare introduit également sa propre thématique socio-éthique, sa vision philosophique du monde, ainsi que certains procédés structurels qui lui sont propres. Les œuvres bulgares accentuent davantage l'éclectisme caractéristique de la scène slave par l'amalgame plus complexe d'éléments hétérogènes issus d'esthétiques incompatibles, dont le réalisme, le néoromantisme ou même les avant-gardes. Les dramaturges élargissent la variété de leurs procédés structurels par des signes ludiques, parodiques ou ironiques, inhabituels à la poétique orthodoxale. Par ce fait, les idéalistes sur le terrain bulgare créent leur propre écriture et contribuent à la richesse de l'esthétique au niveau européen. La production symboliste bulgare exploite ainsi les traits poétiques francophones et slaves de manière originale et semble au final plus proche des recherches expérimentales du vingtième siècle. En effet, non seulement elle préfigure l'apparition de ces dernières, mais contient déjà en elle-même quelques-unes de leurs tendances fondamentales.

## Pièces citées :

1. Bataille, H. et d'Humières, R. *La Belle au bois dormant*. Féerie dramatique en 3 actes représentée au Théâtre de l'Œuvre (copie manuscrite), Archives Nationales, Censure dramatique, Pièces jouées dans les théâtres et les cafés-concerts. 1894, F 18-1242.
2. Danovski, *L'Oréade* : Дановски, Боян. Самодива. – In : *Хиперион*. 1927, кн. 1-2.
3. Danovski, *Sainte Catherine* : Дановски, Боян. Света Катерина. – In : *Драматически видения*. София, Ив.Игнатов и синове, 1929.
4. Grozev, *Le Dragon* : Грозев, Иван. Змей. *Планинска легенда*. София, 1902.
5. Karadjov, *La Sainte* : Караджов, Димитър. Светица. *Драматична приказка*. – In : *Хиперион*. г. I, 1922, кн. 9-10.
6. Kirilov, *La Femme du Dragon* : Кирилов, Иван. Змейна. – In : *Съчинения, Томъ 3 (Драми-легенди)*. София, Издателство на народното просвещение, 1933.
7. Kirilov, *Le Don et l'Envie* : Кирилов, Иван. Дарба и завист. – In : *Съчинения, Томъ 3 (Драми-легенди)*. София, Издателство на народното просвещение, 1933.
8. Lorrain, J. *Théâtre. Brocéliande, Yanthis, La Mandragore, Ennoïa (1894)*. Paris, Ollendorff (3ème édition), 1906.
9. Maeterlinck, M. *Les Sept Princesses*. Bruxelles, P. Lacombez, 1891.

10. Popdimitrov, *La Meunière* : Попдимитров, Емануил. *Воденичарката. Комедия-приказка*. София, 1926.
11. Popdimitrov, *Le Masque* : Попдимитров, Емануил. *Маска. Романтична пиеса*. Тутракан, печ. Маврадинов, 1912.
12. Raïnov, *Il y avait une fois* : Райнов, Н. *Имало едно време. Сказание в пролог и три действия*. Печатница Хр. Г. Данов, 1923.
13. Rémičov, *Jeu du Malin avec un homme* : Ремизов, Ал. Бесовское действие над неким мужем. Представление в трех действиях с прологом и эпилогом. – In : *Факелы*. Кн. 3, СПб., 1908, с. 33-87.
14. Savtchev, *Quand les oréades tombent amoureuses* : Савчев, Георги. *Когато самодивите залюбят. Пиеса в 4 действия*. София, Ж.Маринов, 1932.
15. Schuré, Éd. *Merlin l'Enchanteur. Légende dramatique. Trilogie*. Paris, Perrin et Cie, 1924.
16. Sologoub, *Les Danses nocturnes* : Сологуб, Ф. Ночные пляски. Драматическая сказка в трех действиях. – In : *Собр. Соч., т. 8*. Санкт-Петербург, Сирин, 1913.
17. Strachimirov, *Au-dessus de Tombes sans Croix* : Страшимиров, Антон. Над безкръстни гробове. Драматическа легенда в пет действия. – In : *Наш живот*. г. II, 1906, кн. 1-2.
18. Todorov, P.I., *Les Maçons* : Тодоров, Петко, Ю. Зидари. – In : *Мисъл*. год. XII, 1902, кн. 1, 2, 3.
19. Todorov, P.I., *Les Noces du Dragon* : Тодоров, Петко, Ю. Змейова сватба. Драма в две действия. – In : *Мисъл, литературен сборник*. кн. II, София, 1910.
20. Todorov, P.I., *L'Oréade* : Тодоров, П.Ю. Самодива. Драма в три действия. – In : *Мисъл*. 1904, кн. 4.
21. Todorov, P.I., *Strahil le haïdouc terrible* : Тодоров, Петко, Ю. Страхил страшен хайдутин, Драматическа песен-эпилог. – In : *Мисъл*. год. XV, 1905, кн. VII.
22. Trarieux, G. *Le Songe de la Belle au bois. Conte de fées en cinq actes*. Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1892.