

Dina Mantcheva

Les contes folkloriques dans la dramaturgie symboliste francophone et slave

Abstract

The paper examines the selection, structuring and dramatic rendition of the fairy tale plots in the Francophone and the Slavic symbolist dramas, to point out their typological resemblances and inner richness. The study finds out that rewriting the magic stories and their syncretic approach characterize both theatres and mark out their similitudes. However, the Francophone symbolists attempt to intensify the universal and mystical meaning of the folktales. On the other hand, the Slavic authors insert some national and parodic trends in their plays, strengthen the art synthesis and anticipate, in that way, the dramatic experiments in the European vanguards.

Les contes folkloriques imprégnés de merveilleux et d'animisme magique fascinent les symbolistes et constituent l'une des sources fabulaires majeures dans leur théâtre. Les dramaturges idéalistes épris de mysticisme et de sciences occultes croient que la naïveté ingénue des récits fantastiques garde enseveli le ferment secret des temps premiers et y voient le moyen de créer des pièces féeriques et atemporelles, éloignées du quotidien réel.

Même si la réécriture des contes folkloriques dans les dramaturgies symbolistes francophone et slaves suit des principes esthétiques similaires, elle n'est pas détachée pour autant des contextes culturels qui l'engendrent. Ces similitudes et divergences dans l'interprétation du fonds intertextuel à l'Ouest et à l'Est européen feront l'objet de notre analyse. Celle-ci étudiera du point de vue comparatif la typologie des sujets populaires, les tendances dans leur interprétation et les principes esthétiques de leur structuration moderne, afin de montrer la mouvance du courant symboliste en dehors de ses origines géographiques et ses manifestations dans les climats slaves.

Le corpus francophone englobe les drames symbolistes conçus dans les années 90 du 19^e s. en France par des auteurs de nationalité différente. Le corpus slave s'appuie sur les versions théâtrales russe, polonaise et bulgare, correspondant à chacun des groupes ethniques respectifs – les Slaves de l'Est, de l'Ouest et du Sud – et qui caractérisent par leur propre contexte culturel et historique.

Les types de sujets folkloriques dans les drames francophones et slaves

Les dramaturges francophones puisent leurs sujets dans les grands recueils des contes de fées sortis à l'Ouest depuis le 17^e s. et notamment dans ceux de Perrault, Madame d'Aulnoye, les frères Grimm pour ne citer que les plus connus. Les auteurs idéalistes y voient le fruit de l'invention ancestrale, au-delà de toute appartenance nationale et les associent à l'expression originaire de l'humanité.

Le goût des dramaturges francophones pour « les mystères » de la condition humaine les oriente surtout vers les sujets fantastiques qui mettent en relief les rapports de l'être aux forces surnaturelles, l'intervention

de celles-ci dans le sort terrestre et les relations entre la vie et la mort. Tous ces motifs se retrouvent dans le conte de la *Belle au bois dormant* qui attire tout particulièrement les symbolistes à l'Ouest et sert de base à quatre pièces modernes¹. L'histoire de la fille du roi, endormie par sortilège et réveillée par le prince charmant, fascine les auteurs francophones par le mystère de ses différentes versions, dont celles de Perrault et des Grimm, ainsi que par l'importance y réservée au motif du sommeil. Les adeptes du mouvement apprécient le pouvoir secret du songe, et notamment ses dons de clairvoyance qui représentent une porte magique vers l'ailleurs invisible.

Les symbolistes slaves poursuivent les tendances folkloriques ayant marqué le théâtre francophone qu'ils connaissent bien et lisent en version originale. Cependant, la production à l'Est inspirée des contes populaires emprunte sa propre voie et représente une variante typologique originale du courant parisien. Les dramaturges y aspirent à construire une scène originale au-delà du modèle de base et se tournent vers leur propre folklore, émanation de leur âme nationale. Cette attention prononcée que les 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 20^e s. Enfin, le choix des sujets folkloriques dans le théâtre slave révèle leur rapport plus étroit aux problèmes réels de l'époque contemporaine.

Les Russes, représentants des Slaves de l'Est, manifestent un attrait prononcé pour le motif de l'individu attiré par l'idéal² ou par un mystère à élucider³, tel qu'il apparaît dans leurs propres récits merveilleux. L'intérêt pour ce thème particulier concernant l'union du matériel au spirituel sur terre, n'est pas détaché du climat socio-politique en Russie au début du 20^e s., marqué par l'espoir convoité d'un changement social à la veille de la révolution de 1905 et par le désespoir douloureux engendré par les illusions déçues.

Les auteurs russes, tournés davantage vers la réalité concrète, exploitent également les ressources de leurs contes facétieux⁴, genre inconnu dans le théâtre francophone. La localisation géographique et temporelle de ce type de textes populaires, liés le plus souvent à la ruse d'un personnage qui cherche à duper un autre, les détache de l'univers vague caractéristique des contes de fées⁵.

Pour ce qui est des symbolistes polonais, représentants des Slaves de l'Ouest, ils s'orientent vers des récits facétieux, religieux ou merveilleux qui mettent en relief les vertus et la sagesse des paysans polonais⁶

¹ *Les Sept Princesses*, Maeterlinck ; *La Belle au bois dormant*, Bataille et d'Humières ; *Le Songe de la Belle au Bois*, Trarieux ; *Yanthis*, Lorrain.

² *Le Saint sang* (*Святая кровь*), Guippius.

³ *Les Danses nocturnes* (*Ночные пляски*), Sologoub.

⁴ *Vanka l'intendant et le page Jean* (*Ванька-Ключник и паж Жан*), Sologoub.

⁵ Sur les contes facétieux et anecdotiques, voir Bru 1999.

⁶ *Marcholt gros et sale : sa naissance, sa vie et sa mort* (*Marcholt Gruby a sprośny Jego narodzin życia i śmierci*), Kasproicz. *Le Cercle enchanté* (*Zaczarowane koło*), Rydel.

ainsi que le lien mystérieux de ceux-ci à Dieu⁷. Les modernistes, issus pour la plupart de la petite noblesse, considèrent les gens de la campagne comme les dépositaires des valeurs inaltérées de leur nation. Aussi leur accordent-ils un rôle décisif dans la renaissance de leur pays disparu de la carte géographique au 19^e s. étant partagé entre trois grandes puissances – la Prusse, la Russie et l’Empire austro-hongrois.

Enfin, les symbolistes bulgares, représentants des Slaves du Sud manifestent un intérêt particulier pour les contes de fées qui relatent l’amour maléfique d’un dragon ou d’une oréade pour une personne humaine. La vision fataliste de la vie dominée par des forces hostiles laisse deviner, à la fois, l’influence du premier théâtre de Maeterlinck et le pessimisme prononcé des dramaturges bulgares concernant leur sort national. Celui-là est alimenté par les problèmes qui s’abattent sur le pays immédiatement après la conquête de sa liberté en 1878 après cinq siècles d’occupation ottomane et se poursuivent jusqu’à la débâcle nationale à la sortie de la Première guerre mondiale, lorsque la Bulgarie perd une partie de ses territoires à la suite du traité de Neuilly en 1918. En effet, sur les huit pièces⁸ qui reprennent ce motif folklorique, cinq – soit presque deux tiers – sont écrites dans les années vingt.

La lecture symboliste des contes à l’Ouest et à l’Est

De manière générale, les dramaturges francophones sauvegardent la trame des fables populaires, mais les interprètent librement pour en faire des allégories de leurs propres conceptions philosophiques. Ainsi, ils ne reprennent pas tout le déroulement du conte depuis la naissance du héros jusqu’à son mariage, mais se concentrent sur les situations qui mettent en relief le rapport de l’individu aux forces surnaturelles et que Propp⁹ considère comme indispensables au fonctionnement du récit merveilleux. Mais les modifications les plus importantes concernent la partie la plus stable de l’histoire folklorique et, plus précisément, son dénouement heureux où le bien triomphe sur le mal. Ce sont ces transformations finales qui illustrent le mieux, l’image symboliste du monde, inspirée de sources idéalistes variées.

L’interprétation de *La Belle au bois dormant* dans la pièce éponyme de Bataille et d’Humières et dans *Le Songe de la Belle au Bois* de Trarieux, renvoie à la vision *néobouddhique* de l’univers selon laquelle l’existence est une hallucination dont seule la mort peut nous délivrer. Les drames modernes opposent le monde immatériel du songe à la platitude du réel et inversent complètement la fin bien connue du conte de fées. Si la princesse dans le récit folklorique, délivrée du sortilège maléfique du sommeil, est heureuse de reprendre sa vie terrestre, le réveil des deux jeunes filles dans les pièces modernes est marqué par le signe de la déception. Elles ne retrouvent le bonheur qu’après avoir retourné dans l’univers de leurs rêves millénaires.

⁷ *Le Bethléem polonais (Betlejem Polskie)*, Rydel.

⁸ *L’Oréade (Самодива)*, Danovski ; *L’Oréade (Самодива)*, P.I.Todorov ; *Quand les oréades tombent amoureuses, (Козамо самодивите залюбят)*, Savtchev ; *La femme du dragon (Змейна)*, Kirilov ; *Le dragon (Змея)*, Grozev ; *Les Noces du dragon (Змейова сватба)* P.I.Todorov ; *La Sainte (Светица)*, Karadjov ; *La Meunière (Воденичарката)*, Popdimitrov.

⁹ Пропп 1995 : 342.

En revanche, les pièces de Maeterlinck portent l’empreinte de ses conceptions du *tragique quotidien* et la lecture des contes de fées y montre l’image de la vie subordonnée à la puissance maléfique de la mort. L’auteur belge considère que la fatalité est « le grand signe qui marque le théâtre nouveau »¹⁰ et en fait le thème conducteur de toutes ses œuvres inspirées des récits merveilleux. Contrairement au prince charmant dans le folklore, le personnage dans *Les Sept Princesses* n’est pas en mesure de ranimer la jeune fille qui expire au moment même où il la touche. De plus, si le personnage dans le conte de fées ne connaît pas la princesse et s’éprend d’elle au moment où il l’aperçoit, le protagoniste de Maeterlinck aime sa Belle depuis son enfance et vient exprès dans le palais pour l’épouser. Ce nouveau dénouement laisse deviner que l’amour n’est capable ni de vaincre la mort, ni de changer le cours du destin implacable.

Enfin, le dénouement de *La Mandragore* de Lorrain inspirée par les contes relatant les métamorphoses quotidiennes d’une jeune fille en grenouille sous l’emprise du sortilège, illustre la vision *chrétienne* du monde. Alors que le prince charmant dans les récits folkloriques sauve la jeune fille de l’ensorcellement, la Ranaïde, l’héroïne symboliste, expie par ses propres souffrances la malédiction qui pèse sur elle à la suite des fautes graves commises par sa famille. Crucifiée sur un arbre, sous son apparence de crapaud, elle y retrouve miraculeusement sa forme humaine. Non seulement elle « rompt » elle-même le cercle infernal de son sort, mais par sa Passion elle finit par racheter les péchés des siens.

La réécriture structurelle des textes folkloriques par les auteurs slaves suit les mêmes tendances qu’on retrouve dans le modèle francophone, mais l’interprétation philosophique y porte l’empreinte de leurs préoccupations nationales.

La lecture russe des contes de fées élève au premier plan le redressement moral de l’individu, que les dramaturges associent aussi bien à la force mystique du sacrifice rédempteur qu’à celle de l’art. Les symbolistes considèrent que l’œuvre littéraire qui dévoile la beauté cachée sous le masque du visible, est à même de susciter des rêves merveilleux chez les spectateurs et de contribuer ainsi à leur rehaussement spirituel¹¹.

Dans le drame *Les danses nocturnes* de Sologoub, tiré des *Contes populaires russes* d’Afanassiev, le personnage du Jeune Poète est substitué à celui du Gentilhomme pauvre dans le récit éponyme de base. C’est lui donc qui résout l’énigme des escapades nocturnes des princesses et de leurs souliers usés par la danse. Non seulement il y devine la vraie nature des magiciennes qu’elles dissimulent à l’aide de masques sur terre, mais il échappe à leur sortilège et les envoûte, à son tour, par le charme de ses paroles. Les dons du poète à lire les mystères de l’inconnu sont mis en exergue par la transformation ultime du conte de fées qui ne se termine pas

¹⁰ Maeterlinck 1986 : 170.

¹¹ Ивановъ-Разумникъ 1910 : 27.

uniquement par le mariage traditionnel. De fait, à la fin de la pièce, le Jeune Poète ramène un cube d'or du royaume souterrain enchanté, dont les inscriptions magiques contiennent le secret du salut du genre humain.

Cependant, la destruction de l'univers fantastique premier dans la pièce russe, introduit certaines nuances ironiques qui semblent atténuer l'effet exaltant de l'art et mettre en doute sa force mystique de contribuer à la perfection morale de l'individu.

À côté des personnages folkloriques traditionnels (le roi et les princesses), on voit y apparaître des protagonistes nouveaux, issus de la réalité contemporaine (Le Juriste, le Général, le Critique, l'Homme au livre sous le bras). La coexistence de ces deux types de protagonistes incompatibles perturbe la cohérence poétique du « conte doux »¹² et engendre justement ces nuances ironiques, inconnues dans le drame francophone, mais fréquentes dans le théâtre russe.

Les connotations parodiques déterminent également la réécriture des contes facétieux dans les pièces russes. Dans *Vanka l'intendant et le page Jehan* de Sologoub, puisé dans les chants épiques russes, la fable folklorique relatant l'histoire de la femme qui dupe son mari est complétée par la reprise d'un récit similaire emprunté au folklore français et le dénouement y revêt un caractère cyclique. Les scènes symétriques, situées dans deux contextes différents – en Russie seigneuriale et en France médiévale –, suggèrent l'idée du retour éternel, image fréquente dans la dramaturgie francophone. Mais, les deux types de discours – élégant et raffiné à l'Ouest et grossier et vulgaire à l'Est – y suscitent des effets ironiques qui estompent la dimension tragique de l'existence propre aux pièces francophones, pour insister plutôt sur son aspect insolite.

Quant à la lecture des contes populaires dans la dramaturgie polonaise, elle privilégie deux motifs en particulier : la renaissance de la Pologne grâce à l'appui du Seigneur et le thème de la faute, évoquant l'idée répandue dans le pays selon laquelle les Polonais seraient responsables de leur sort désastreux.

Le Bethléem polonais de Rydel, inspiré du conte religieux relatant le châtement du roi Hérode pour avoir commandité le massacre des Innocents, se termine par la bénédiction donnée par le petit Jésus aux Polonais sur la demande de la Sainte Vierge. L'idée de l'éveil inévitable de la Pologne grâce au soutien de la Vierge Marie, renvoie au culte marial qui occupe une place importante dans l'imaginaire national.

En revanche, *Le Cercle enchanté* de Rydel introduit des connotations morales au récit facétieux du *Diable dupé*. À la différence du triomphe traditionnel de l'homme astucieux sur le Malin, ce n'est que le musicien campagnard, le seul être vertueux dans la pièce, qui sort indemne de l'épreuve. En revanche le Malin gagne le pari contre tous les personnages fautifs. L'image exagérée du mal créée par le nombre accru de diables et par l'enchaînement fatidique des péchés humains y semble évoquer la situation sinistrée du pays réduit à l'esclavage et la culpabilité ressentie par nombre de Polonais d'avoir contribué par leur passivité au déclin de leur pays.

¹² Сологуб 1913, in Литвина 2005 : 27812.

Enfin, la réécriture des contes de fées dans la dramaturgie bulgare, contient certaines connotations sociales qui se rattachent aux traditions réalistes caractéristiques de la littérature nationale dans les années dix¹³.

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 aux préjugés terrestres. 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, l'interprétation ambivalente des contes de fées par certains modernistes bulgares dans les années vingt laisse deviner l'influence des techniques avant-gardistes développées sur la scène européenne. Dans *L'Oréade* de Danovski, l'existence même des filles de la forêt est mise en doute, car elles n'apparaissent que dans les visions oniriques d'un jeune homme. D'autre part, les protagonistes y 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.

Principes structurels dans les drames « folkloriques » modernes

Les auteurs francophones élargissent la signification et la valeur symbolique des contes de fées dans leurs pièces par le recours à une variété d'éléments d'origine différente – bibliques, mythologiques et populaires. La texture syncrétique ainsi constituée tend à effacer toute trace nationale ou temporelle précise.

Les drames modernes empruntent aux procédés caractéristiques du folklore - le schématisme, la stylisation et la concision, tout en les subordonnant à la vision symboliste du monde. Si l'alternance rapide des épisodes stylisés dans les contes de fées dévoile le caractère fantastique de l'action, celle dans les pièces idéalistes, installe l'énigmatique et l'ambigu sur la scène, car les faits fabulaires sont éliminés sur l'espace extrascénique. Les phrases simples, les tournures répétitives et les mots monosyllabiques qui apparentent le discours symboliste à celui du folklore, sont poursuivis souvent de points de suspension. Ce caractère inachevé et elliptique des propos modernes laisse deviner le non-dit et semble suggérer que l'essentiel échappe à la formulation verbale.

Enfin, les œuvres francophones enrichissent la sérénité de l'atmosphère folklorique par des inquiétudes mystiques et des visions oniriques montrées sur le plateau, en situant ainsi leurs fables quelque part entre le rêve et la réalité. Plusieurs signes visuels et sonores viennent y intensifier le merveilleux primitif en y introduisant des nuances mystérieuses.

¹³ Хаджикосев 1974 : 161.

Dans *La Mandragore* de Lorrain, les apparitions de la princesse au fond de la scène qui reste invisible aux personnages sont ponctuées par une vieille chanson populaire. La transformation fantastique de la forêt en Bois magique dans *Le Songe de la Belle au bois* de Trarieux, est mise en relief par le reverdissement subit et le chant des arbres suivis d'une musique légère qui s'élève de toutes parts. Les litanies des béguines, les bruits de griffe et les coups sourds contre la porte, sont en effet les signes essentiels qui créent l'atmosphère de terreur dans *La Princesse Maleine* de Maeterlinck

Les dramaturges à l'Est subordonnent également les procédés folkloriques à la poésie symboliste, mais ils tendent plutôt à rapprocher les contes populaires du spectateur moderne par le recours à différentes stratégies.

Les auteurs russes enrichissent souvent le discours de leurs personnages « folkloriques » de citations littéraires tirées des vers de leurs poètes romantiques qu'ils considèrent comme les précurseurs du symbolisme russe. Ces extraits anachroniques facilement reconnaissables par le public, introduisent un clin d'œil moderne dans l'univers merveilleux des contes et réduisent la distance entre celui-ci et l'époque contemporaine.

De leur côté, les auteurs polonais enrichissent leurs pièces de références multiples à leur propre histoire et transforment la scène en métaphore synthétique de l'existence nationale.

Enfin, les pièces bulgares et notamment celles de la première génération moderniste, tendent à effacer l'aura surnaturelle des êtres fantastiques par les occupations quotidiennes des derniers en les rapprochant ainsi des paysans bulgares de la fin du 19^e s.

Les œuvres slaves intensifient également le climat national par une variété de signes populaires, conçus comme l'image particulière de la conscience collective : costumes folkloriques et danses régionales, chansons et rituels, dictons et proverbes, discours archaïsants et tournures dialectales.

Toutefois, la grande originalité des dramaturgies russe et polonaise en particulier, réside dans leur rapport étroit à la poésie du tréteau, plutôt absent dans le folklore bulgare.

La structure hétérogène des drames russes composés souvent de scènes de bouffonnade et de tableaux sérieux, ainsi que le discours des personnages, mélangeant des énoncés raffinés et populaires, rappellent la stylistique multiforme du balagan, constitué de spectacles de nature différente (cirque, commedia dell'arte, dressage d'animaux, farce, marionnettes et bien d'autres encore). Cet enchevêtrement de niveaux incompatibles s'attaque à la cohérence poétique des contes et crée l'image d'un monde disloqué que les modernistes russes associent à leur société contemporaine secouée d'antagonismes sociaux.

Quant aux drames polonais, ils puisent dans les spectacles ambulants de la Nativité – connus sous le nom de *szopka* et conçus comme le symbole de l'identité nationale. Ainsi, les principes populaires empruntés à la *szopka* tels que le défilé des personnages par couples, l'alternance rapide de scènes dialogiques concises et l'atmosphère poétique globale de la scène fusionnant des cantiques de Noël, des chansons et des danses populaires, confèrent des connotations patriotiques aux pièces modernes.

Conclusion

Pour conclure, les symbolistes francophones et slaves interprètent librement les contes populaires et en font des symboles de leurs conceptions philosophiques et esthétiques. Toutefois, les dramaturges à l'Ouest renforcent la signification atemporelle, universelle et mystique des récits merveilleux, alors que les auteurs à l'Est y introduisent des nuances nationales, morales et sociales afin de les rapprocher de la conscience moderne. Les symbolistes slaves manifestent une prédilection pour leur propre folklore et élargissent parfois la typologie des contes en y intégrant des récits facétieux mieux ancrés dans la réalité quotidienne. Les dramaturges russes et polonais puisent des principes nouveaux dans leur tréteau populaire tels que le grotesque, le fragmentaire, le carnavalesque, le spectacle de la « revue ». La production symboliste à l'Est exploite ainsi les traits poétiques francophones 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.

Bibliographie

1. Bru, Josiane, 1999, « Le repérage et la typologie des contes populaires : Pourquoi ? Comment ? », in *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*, n° 14, automne 1999, URL : <http://afas.revues.org/319>, document consulté le 12 février 2010.
2. Maeterlinck, Maurice, *Le Trésor des humbles*, Paris, Bruxelles, Labor, collection « Espace Nord », 1986.
3. Ивановъ-Разумникъ, *О смысле жизни. Ф. Сологубъ, Л. Андреевъ, Л. Шестовъ*, München, ImWerdenVerlag, 2-ое издание, С.-Петербург, 1910.
4. Литвина, А. (ред.), *Русская драматургия от Сумарокова до Хармса*, Москва, Директмедиа Пабблишинг, 2005.
5. Пропп, В.Я., *Исторически корени на вълшебната приказка*, София, Прозорец, 1995.
6. Сологуб, Федор, *Ночные пляски. Драматическая сказка в трех действиях*, In : *Собр. Соч.*, т. 8, Санкт-Петербург, Сирин, 1913.
7. Хаджикосев, Симеон, *Българският символизъм и европейският модернизъм*, София, Наука и изкуство, 1974.