Document generated on 06/03/2025 6:39 a.m.

Études littéraires

Le théâtre symboliste : de la critique sociale et politique à l'utopie civique et théâtrale
Symbolist plays: from social and political critique to a civic and theatrical utopia

Anne Pellois

Volume 43, Number 3, Fall 2012

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1016849ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1016849ar

See table of contents

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)
1708-9069 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Pellois, A. (2012). Le théâtre symboliste : de la critique sociale et politique à l'utopie civique et théâtrale. *Études littéraires*, *43*(3), 93–108. https://doi.org/10.7202/1016849ar

Article abstract

Symbolist plays in France in the late 19th and early 20th centuries are generally viewed as elitist and removed from both the societal realities of the day and the issues surrounding the social use of theater. However, societal depiction and the civic side of theater transpire through a discourse that is critical and illustrative, as shown in the three examples used for this essay: within the plays themselves through a symbolic and allegorical representation of society, relying on the notions of reparation and compensation; in relation to the plays through the creation of a future theatrical utopia that would be at the core of the city, relying on the notion of contagion; and on stage through the questioning of the links between the stage and the audience.

Tous droits réservés © Université Laval, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Le théâtre symboliste : de la critique sociale et politique à l'utopie civique et théâtrale

Anne Pellois

Ces intransigeants de l'art pour l'art, retranchés dans les extrêmes limites du mystère, finissent par produire en solitaire et pour leur usage intime, exclusivement. Prêtres et admirateurs du moi, *ils manipulent leur œuvre à la seule délectation de leur infime individualité. Masturbateurs littéraires, ils se secouent la cervelle et après avoir palpité un instant dans l'éjaculation d'un symbole — peut-être ! — d'un monstre sans sexe et sans chair ; après avoir ressenti le léger spasme d'une joie non partagée, ils laissent tomber ça… — Dans le sable du désert*[1].

Voici comment, en 1892, un journaliste de la revue *L'Art social* décrivait les auteurs symbolistes. Enfermée dans sa tour d'ivoire, perdue dans un élitisme très fermé, pétrie de considérations idéalistes, la « nébuleuse symboliste » ne pratique rien de plus qu'un onanisme littéraire au milieu du désert, indifférente aux réalités sociales de son temps. De fait, le mouvement symboliste, dont l'activité théâtrale est globalement circonscrite à la dernière décennie du XIX^e^ siècle, est rarement étudié au regard des réalités politiques et sociales de son temps. Souvent considéré comme un mouvement de réaction à l'égard du naturalisme et du réalisme fin-de-siècle[2], le symbolisme n'a de cesse de fustiger les réalités sordides, matérialistes et vulgaires du monde contemporain, et d'y opposer un monde de rêve et de légendes enclos dans le livre. Au théâtre, le refus du réel va jusqu'au refus de la scène, malgré les réalisations accomplies ; soit qu'on y préférât le livre, comme Mallarmé — « Maintenant le livre essayera de suffire pour entrouvrir la

1 Auguste Linert, « Le socialisme au théâtre », *L'Art social*, janvier 1892, p. 62.

2 C'est la thèse de Dorothy Knowles, dans un ouvrage qui fait encore référence : *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934.

scène intérieure et en chuchoter les échos[3] » — soit qu'on en ôtât toute la substance, jusqu'à souhaiter l'absence de l'acteur, obstacle insurmontable à l'avènement du héros — « Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous, écrit Maeterlinck, le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves[4] ».

Pourquoi alors parler de ce théâtre, apparemment sourd aux préoccupations politiques et sociales de son temps, élitiste et abscons dans son écriture et dans ses pratiques scéniques, dans un volume consacré non seulement à la mise en texte, mais également à la mise en scène ou en spectacle du social, à cette « manifestation sociale[5] » qu'est le théâtre ? Pourquoi prendre pour objet un théâtre à la postérité en demi-teinte, d'un côté peu commenté par l'histoire littéraire qui n'en retient que les grands noms[6] sans toujours les affilier au courant symboliste ou au théâtre et, de l'autre, surcommenté par les études théâtrales qui en font, avec le naturalisme, un tournant majeur de l'histoire de la mise en scène, malgré la brièveté de sa fortune scénique[7] ? Certes, il est difficile de nier l'élitisme manifeste du théâtre symboliste et la réussite plus que relative de ses expériences d'un point de vue sinon scénique, du moins littéraire. Pour autant, cette vision d'un théâtre symboliste entièrement déconnecté de la société à laquelle il appartient est par trop tranchée et occulte sa fécondité dans la pensée de la relation entre théâtre et société, dans une époque troublée par les attentats anarchistes et dans un milieu littéraire inquiété, notamment autour de *La Revue blanche*, par les « lois scélérates » (1893-1894). Une grande partie du théâtre symboliste s'inscrit plus qu'on ne le croit dans la société de son temps, par un double discours critique et projectif : au sein même des œuvres, dont nous donnerons ici trois exemples, par l'entremise d'une mise en symbole et en allégorie du social, sous le signe de la réparation et de la compensation ; en leurs marges par l'élaboration d'un théâtre utopique, à venir, qui serait replacé au cœur de la cité sous le signe de la contagion ; sur la scène par le questionnement des relations scène/salle.

---

3 Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Œuvres complètes*, édition établie par Jean Aubry et Henri Mondor, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1945 [recueil d'articles parus dans *La Revue indépendante* en 1885-1887 et publiés en recueil en 1887], p. 227.

4 Maurice Maeterlinck, « Menus Propos – Le théâtre », *Œuvres I. Le réveil de l'Âme*, édition établie par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999 [1890], p. 458.

5 Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1999 [1965], p. 11.

6 Paul Claudel est considéré comme un auteur du XX^e^ siècle, alors que ses premières pièces sont tout à fait dans la mouvance symboliste, Villiers de L'Isle-Adam est rarement cité pour son théâtre mais plutôt pour ses *Contes cruels*, de même qu'Édouard Dujardin est moins cité comme dramaturge que comme père du monologue intérieur avec *Les Lauriers sont coupés*. Saint-Pol-Roux est connu comme précurseur du surréalisme et Péladan est un doux excentrique fin-de-siècle entre symbolisme, dandysme et décadence. Il n'y a guère que Maeterlinck, belge, qui soit explicitement rattaché à la veine du théâtre symboliste.

7 En effet, le théâtre symboliste à la scène s'est développé dans deux théâtres entre 1890 et 1896 : le Théâtre d'Art de Paul Fort à partir de 1890 et jusqu'en 1893, et le Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poë, avant que celui-ci ne rejette violemment le symbolisme pour se tourner vers d'autres esthétiques dès 1896.

La symbolisation du social

Le rejet par les symbolistes de la société de leur temps et le refus de toute représentation réaliste, loin d'être le signe d'une absence de discours sur la société, pose l'autonomie relative du champ de l'art par rapport au champ du politique et du social[8], ainsi que la revendication d'un *dire* du social sous une forme artistique et symbolique, contre « l'universel reportage » mallarméen dont le naturalisme est l'exemple repoussoir. Si certaines pièces proposent effectivement une fuite dans un univers de rêve[9], d'autres transfigurent le réel pour l'élever à l'universalité du mythe.

Dans *La Ville* de Claudel, c'est entre la première (1893) et la seconde version (1895-1898)[10] du texte que s'établit une forme de déréalisation. Le passage d'une localisation géographique précise, Paris, à une localisation floue à caractère générique, la Ville, permet de faire de la révolte urbaine « un mythe universalisable, situé à une époque ou dans un lieu moderne non spécifié », mettant en scène « des personnages qui fonctionnent […] comme des symboles[11] ». Alors que la première version de *La Ville* rappelle par sa localisation l'histoire récente et douloureuse de la Commune, la seconde version comporte peu de repères temporels. Par contre, dans la première version, le dialogue entre les gens du peuple fait état de « ces derniers mois [qui] furent énervants », et du début de la grève générale « depuis huit jours[12] ». Tout concourt ainsi à faire de la seconde version de *La Ville* une modélisation de l'univers urbain, une représentation de la société contemporaine afin d'en effectuer la transformation idéale, aboutissant au modèle théocratique.

Dans *Le Fumier* de Saint-Pol-Roux, livré à *La Revue blanche* entre mai et août 1894, c'est-à-dire au plus fort de l'activisme anarchiste et de sa répression[13], la forme proprement allégorique du drame permet de brosser le tableau d'une humanité aux prises avec l'injustice sociale, véritable fresque universelle de l'opprimé, comme si la condition humaine se trouvait sans arrêt confrontée à l'inégalité et à l'injustice. Le caractère atemporel du drame est souligné par de multiples références empruntées à différentes époques. L'exergue de La Bruyère, « De l'homme[14] », brosse le tableau de paysans qui s'apparentent fort au personnel dramatique, ancrant le texte dans une

---

8 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 1998 [1992].

9 Voir à ce titre la thèse de Sophie Lucet et le corpus choisi : « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX^e^ siècle », thèse Nouveau Régime sous la direction de Jean de Palacio, Université de Paris IV-Sorbonne, hiver 1996-1997.

10 Claudel commence à remanier *La Ville* en 1895 et l'achève en 1898.

11 Christopher Flood, *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Les Belles Lettres (Annales littéraires de l'Université de Besançon), 1991, p. 36.

12 Paul Claudel, *La Ville*, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1992 [1^re^ version : 1893 ; 2^e^ version : 1898], p. 340.

13 Les 11 et 22 mai ont lieu des attentats à la bombe avenue de Kléber et de Niel ; le 21 mai, Émile Henry est exécuté ; le 24 juin, Caserio assassine Sadi Carnot ; le 27 juillet est promulguée la 3^e^ « loi scélérate » sur les « délits d'anarchisme » ; du 6 au 12 août a lieu le Procès des Trente ; le 15 août, Casério est exécuté, mettant fin à la vague d'attentats anarchistes qui avait commencé en 1891.

14 Saint-Pol-Roux, *Le Fumier (fresque)*, *Le Tragique dans l'homme. Monodrames II*, édition établie par Jacques Goorma, Mortemart, Rougerie, 1984 [1894], p. 73.

réalité du XVII^e siècle, que la référence aux « anciennes jacqueries[15] » corrobore. Cette citation fait office « de signal […] incitant à lire l'allégorie comme les lecteurs avertis du XVII^e siècle avaient lu les satires anonymes de La Bruyère[16] », c'est-à-dire au prisme du monde réel. Si la didascalie initiale place le drame après la Révolution, puisque nous sommes en « Messidor[17] », montrant l'inefficacité du processus révolutionnaire sur la condition paysanne, la représentation de la révolution à la fin de la pièce fait cependant explicitement référence à la Révolution française, comme si le drame en était une allégorie : lorsque le squelette « a tué la pitié », le paon présent sur scène s'enfuit, et est comparé au « public de Versailles devant la première audace populaire[18] ». Ainsi le drame, dont le caractère allégorique est nettement marqué par la nature des personnages (« le fagot de douleur » représente la femme du paysan, « la vierge du puits » la vérité, le « pèlerin du ciel » un messie social), propose le tableau d'une servitude économique séculaire, représentée par la communauté paysanne érigée en archétype de la classe opprimée.

Compensation

Égalité factice, perte du lien social, nécessité d'un réveil révolutionnaire pour l'avènement d'un monde nouveau, voilà autant de thématiques qui constituent les ressorts dramaturgiques de fictions théâtrales qui jouent sur des modalités compensatoires, présentant à la fois un état de société déploré et son versant « réparateur[19] ». À l'exception du *Fumier*, le processus révolutionnaire ne peut se passer d'une figure de chef, principe destructeur de l'ancienne société et conducteur d'hommes incapables d'agir seuls. C'est ce que Jacques Robichez appelle « l'anarchie supérieure[20] », faisant écho aux tentations autoritaires de la société fin-de-siècle, incarnées entre autres par l'affaire du général Boulanger, auquel le jeune Claudel par exemple n'était pas insensible.

Le Fumier est marqué par une idéologie socialiste, portée par la figure de l'opprimé universel, exploité par le riche et prenant peu à peu conscience de cette exploitation. Voici ce que dit la femme du « squelette » à l'heure de sa mort :

> Que pourtant deviendraient-ils, tes Grands de la Terre, si tous ensemble, les Petits, nous croisions nos bras à la façon des idoles dont parlent les marins ?… Comme ils se hâteraient de lécher nos orteils, ces lions du néant, comme vite ils

15 *Ibid*., p. 94 et 121.

16 Voir à ce titre l'article de Cécile Barraud, « Allégorie et Anarchisme : *Le Fumier* de Saint-Pol-Roux », *Études littéraires*, vol. 41, n° 3 « Littérature et anarchisme » (2010), p. 33.

17 *Ibid*., p. 75.

18 *Ibid*., p. 120.

19 Ces études ne sont bien sûr pas exhaustives, et font l'économie d'un certain nombre d'analyses faites par ailleurs en détail dans ma thèse, ainsi que d'un certain nombre de pièces comme *La Forêt bruissante* d'Adolphe Retté (1896) et *Les Aubes* de Verhaeren (1898), qui sont plus tardives, ou encore *Tête d'Or* de Paul Claudel (1889 et 1894). Toutes ces pièces abordent, avec celles étudiées dans l'article, la question anarchiste. Voir Anne Pellois, « Utopies symbolistes : Fictions théâtrales de l'Homme et de la Cité », thèse Nouveau Régime sous la direction de Bernadette Bost, Université Grenoble III, octobre 2006.

20 Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poë et les débuts de l'Œuvre*, Paris, Éditions de l'Arche, 1957, p. 214.

> secoueraient les encensoirs, le long de nos guenilles et comme ils invoqueraient alors nos mamelles saintes et nos bras divins !… S'ils sont, à les entendre, la tête de ce monde, nous en sommes les pieds et les mains et le cœur, et rien n'aime ni rien n'agit ni rien ne marche que par nous !… Et tous les rois flanqués de favorites et de courtisans ne valent pas la jatte de lait qu'à l'aube nous laissons au seuil de leur palais, — car ils sont, eux, les êtres qui se meurent et nous sommes, nous, les êtres qui leur maintiennent la lumière et leur prolongent la destinée[21].

À partir de ce constat, une prise de conscience collective permettra la mise en place d'une action commune. C'est le Pèlerin du Ciel qui dévoile au Squelette l'existence d'autres Squelettes, qui sont « légion », « multitude[22] », et qui, forts de cette conscience de classe, partent à l'assaut de cette « ville de fumier » — l'argent étant, dans la symbolisation des antagonismes, le fumier nécessaire à la renaissance de la Terre stérile —, pour que se lève « l'aube nouvelle, couleur de bon pain blanc[23] », signe d'une égalité reconquise[24].

Dans *La Ville*, le soulèvement populaire résulte aussi du constat d'une inégalité chronique :

> Trop longtemps on a parlé d'une république d'égaux, d'une vie assurée pour tous, et la Rue du Moulin-des-Près en a souri !
> Amitié de misère, communauté dans le mal et le malheur[25].

Après la destruction de la ville menée par Avare, celle-ci passe dans un premier temps par un modèle anarchiste qui n'est qu'évoqué dans le drame. Écrite dans la seconde version entièrement au futur dans l'acte II, la cité anarchiste ne se dit plus que sur le mode de l'échec à l'acte III. Son actualité est reléguée entre les deux actes, et ne trouve ni l'espace ni le temps nécessaires à son développement. Elle n'est pas représentée. Au début de l'acte III, son échec est définitivement signé : « la Ville humaine […] s'est abîmée dans la consommation des rêves[26] ». L'échec de l'utopie anarchiste ne signe pas pour autant la fin de l'entreprise de rénovation sociale, ni ne discrédite le processus révolutionnaire, mais en fait une étape de destruction nécessaire à l'avènement de « toutes choses nouvelles[27] ».

---

21 Saint-Pol-Roux, *Le Fumier*, *op. cit.*, p. 85.
22 *Ibid.*, p. 97.
23 *Ibid.*, p. 122 et 126.
24 Voir également Émile Verhaeren, *Les Aubes*, Bruxelles, Librairie A. Deman, 1898.
25 Paul Claudel, *La Ville*, *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 347 (version I).
26 Thyrsée — Tu l'as vu, Guérin ! Et comment, telle que la terre au premier jour de la Création, frémissant sous le souffle du Chaos,
À l'image d'une Cité, elle [l'humanité] voulut constituer le Bonheur !
[…]
Mais l'individu, une fois débridé, quelle portion sienne fut si large que celle du voisin ne lui parût meilleure ?
La modération de l'ordre a prévalu et l'autorité de la force.
(*ibid.*, p. 470-471, version II).
27 *Ibid.*, p. 471-472.

C'est Ivors, fils de la grâce (Lâla), et du poète (Cœuvre), et non Avare, principe de destruction, qui sera, à l'instar de Tête d'Or, le « conducteur d'hommes[28] », nécessaire à la refondation de la ville, car la société ne peut se passer d'un chef :

> Qu'avons-nous appris dans ces années de recherche et de tumulte,
> Sinon que le principe sacré du Gouvernement et le premier moteur
> Doit être soustrait au contrôle de ses mobiles et à la curiosité des mains ignorantes ;
> Et cherchant où le cacher nous n'avons point trouvé de retraite plus sourde
> Qu'un cœur d'homme, qui au-dessus de tous les hommes soit Un.
> Sois donc au-dessus de nous, Ivors, le Prince[29].

L'Église viendra parachever la refondation de la ville sous la figure de Cœuvre devenu évêque, car « le prince n'est point le principe[30] », dans une logique de conversion de l'ensemble de la Cité, soumise au dogme catholique pour assurer sa pérennité.

Dans *Les Enfants de Lucifer*, plus tardif, Édouard Schuré propose une réflexion sur l'émancipation du collectif par la figure héroïque prométhéenne. Le peuple, composé de « singes et de moutons », est inapte à se libérer seul. La ville est constituée d'« ombres sans vie, de[s] larves sans volonté, dignes de peupler le Tartare, mais non des hommes libres dont se réjouit le soleil d'Apollon[31] », incapables de s'élever contre la double oppression ecclésiale et impériale. Aussi « l'âme dormante[32] » de la Cité a-t-elle besoin d'un héros capable de l'éveiller à la liberté : « C'est le feu divin que je veux réveiller en vous, malgré la hache de César qui accable les corps, malgré la crosse de l'Église qui accable les âmes[33] ». Ce n'est cependant pas une liberté dans l'égalité qui est proposée mais une « liberté dans la hiérarchie[34] ». La figure héroïque tient à la fois du Christ et de Prométhée/Lucifer et brosse le portrait d'une aristocratie nouvelle, guidant les hommes sur le chemin de l'émancipation, marquée par la référence au mythe prométhéen, qui symbolise la volonté d'une « transformation ou de l'éclatement des structures sociales par l'action humaine concertée[35] ».

---

28 *Ibid*., p. 477.
29 *Ibid*., p. 475.
30 *Ibid*., p. 477.
31 Édouard Schuré, *Les Enfants de Lucifer* [1896], *Le Théâtre de l'âme I*, Paris, Perrin, 1900, p. 12.
32 *Ibid*., p. 33.
33 *Ibid*., p. 102.
34 Henry Bérenger, « Le théâtre d'Édouard Schuré », *Revue d'art dramatique*, janvier-juillet 1900, p. 509.
35 Georges Gurvitch, cité dans Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, *op. cit*., p. 45.

Ainsi, les révolutions symbolistes au sein des fictions théâtrales sont marquées par une double image de l'anarchie[36] : de la poétique de la bombe chère à Mallarmé[37], le mouvement symboliste retient la table rase, la nécessité de tout détruire pour tout reconstruire. De la revendication d'une liberté inaliénable résulte la figure du conducteur d'hommes, « individualité héroïque[38] » capable de sortir un peuple jugé mineur de la servitude. Le sentiment anarchiste des symbolistes n'est pas « un sentiment démocratique poussé à l'extrême », ni « la revendication égalitaire d'un instinct de bonheur », mais bien l'« exaltation de l'individu, ou mieux, de l'individualité héroïque[39] », amenant

> […] à des formes de gouvernement que tous les esprits sains et nourris de doctrines prudentes n'hésiteront pas à qualifier d'immorales, de subversives, d'incompatibles avec nos mœurs démocratiques, – et ces formes sont : l'anarchie, pour que l'influence intellectuelle soit exercée par ceux qui sont nés pour cette fonction ; le despotisme, pour qu'il pourvoie les imbéciles de bonnes muselières, car, sans intelligence, l'homme mord[40].

L'article de Rémy de Gourmont rend bien compte ici de l'idée que le théâtre symboliste, quand il n'ignore pas le monde réel pour s'enfermer dans un monde de rêve et de légende, met en scène des options sociales fantasmées, décalées par rapport au fonctionnement démocratique, voire proprement inacceptables, représentant dans ses pièces une grandeur héroïque ou une solidarité humaine qui ne semble plus avoir cours dans le monde contemporain. La situation dramatique, en tant qu'elle « *représente* l'action, non plus pour l'accomplir, mais pour en assumer le caractère symbolique[41] », ne semble pas avoir pour but la modification *réelle du* social, mais propose une forme de compensation dans un monde sans héros et sans dieu.

---

36 Nous ne refaisons pas ici toutes les analyses qui mettent en lumière les relations entre anarchie et symbolisme. Voir à ce sujet les travaux de Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois, 2001 ; voir aussi des travaux plus historiques : René Bianco, « Écrivains et littérateurs dans la presse anarchiste de langue française », dans Alain Pessin et Patrice Terrone (dir.), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 139-153 ; Pierre Aubéry, « L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme », *Le Mouvement social*, octobre-décembre 1969, n° 69, p. 21-34. Voir également Anne Pellois, « Le détonateur artistique », *Utopies symbolistes*, *op. cit.*, p. 122-146.

37 Dans *La Musique et les Lettres*, Mallarmé, tout en refusant la violence aveugle des attentats, n'y voit pas moins une nécessaire illumination : « Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropient aussi à faire grand'pitié, des badauds, je m'y intéresserais, en raison de la lueur, sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension ; mais j'y récuse l'adjonction de balles à tir et de clous » (voir Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 635-657).

38 Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poë et les débuts de l'Œuvre*, *op. cit.*, p. 215.

39 *Id.*

40 Rémy de Gourmont, « L'idéalisme », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 25, avril 1892, p. 145-148.

41 Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, *op. cit.*, p. 21. Souligné dans le texte.

Du théâtral au social : modalités d'une contagion

Pourtant, le théâtre symboliste s'intéresse bien à la fonction sociale du théâtre, investi pour l'occasion d'une mission de régénération de la société, pour pallier la déliquescence du lien social induit par la disparition d'une croyance commune. Dans *La Revue wagnérienne*, Théodore de Wyzewa parle du « spectacle désolant de la démocratie, accélérant encore l'évolution fatale vers l'hétérogène[42] ». Dans une société où « toutes choses étaient mises en tas[43] », le théâtre en tant qu'événement public est idéalement replacé au cœur de la cité et doté d'une fonction régénératrice, où le spectacle du Beau participerait à l'édification de chacun et à l'unification de la société en peuple. Le théâtre aurait alors une fonction non plus seulement de compensation mais également de contagion du social par le théâtral, et la scène serait le lieu de révélation d'une vérité essentielle sur l'homme amenée à se propager.

Pour ce faire, les modalités de la représentation doivent changer. Ces modalités idéales sont décrites en marge des pièces de théâtre à proprement parler, dans les préfaces, les conférences, les articles ou les essais symbolistes. Le théâtre ne doit plus être un spectacle à consommer, mais une fête à laquelle participer, sur le modèle du théâtre antique érigé en modèle absolu après lequel l'institution théâtrale n'a cessé de déchoir. Lieu sacré de « l'enseignement des mystères », le théâtre est devenu un « appareil d'illusion », servant au public, au lieu du « sermon à la fois moralisateur et civique des Héllènes », des « scènes dépravantes[44] ». Le théâtre doit être rehaussé au rang de fête souvent civique, parfois nationale (sur le modèle wagnérien), mais toujours unanime. Schuré par exemple, dans *Le Drame musical*, estime que « parmi les fêtes publiques capables de transporter l'âme d'un peuple vers l'idéal, il n'en est point de plus significatives et de plus puissantes que les fêtes théâtrales[45] ». Dujardin rêve d'un théâtre cathédral qui serait le lieu d'une révélation. Lorsqu'il décrit Bayreuth, il en fait un théâtre idéalement communautaire, festif et commémoratif, sous le signe de « l'idée artistique, l'idée populaire, l'idée religieuse », modèle absolu du « théâtre de Fête[46] ». C'est un endroit où se dévoile, pour Saint-Pol-Roux : « une vérité universelle, en qui chacun de nous pourra se reconnaître et prendre conscience de lui-même[47] ». Le théâtre est un vaste miroir tendu à l'homme et à l'univers, dans lequel il est possible de « se voir en splendeur[48] ». C'est enfin pour Mallarmé un lieu de rassemblement, un « foyer », auquel viennent se régénérer les hommes pour sortir de « l'amoindrissement social » :

---

42 Théodore de Wyzewa, « Le pessimisme de Richard Wagner », *La Revue wagnérienne*, vol. VI, juillet 1885, p. 167-170.

43 Paul Claudel, *Tête d'Or* [1890 et 1894], *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 233.

44 Joséphin Péladan, « Les arts du théâtre », *La Revue bleue*, 14 novembre 1908, p. 620-622.

45 Édouard Schuré, *Le Drame Musical. Richard Wagner, son œuvre et son idée*, Paris, Perrin, 1895 [1875], p. 311.

46 Édouard Dujardin, « Bayreuth », *La Revue wagnérienne*, vol. V-VII, juin-août 1885, p. 136-142 et p. 206-210.

47 Saint-Pol-Roux, « Autour de la conférence de Camille Mauclair sur Maurice Maeterlinck », *Le Mercure de France*, mai-août 1892, p. 156-162.

48 Saint-Pol-Roux, « Dramaturgies », *Le Tragique dans l'Homme, Monodrames I*, Mortemart, Rougerie, 1978 [juin 1901, *Revue d'art dramatique*], p. 12-16.

> La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout aussi bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la compensation de l'amoindrissement social. Se figure-t-on l'entité gouvernante autrement que gênée […] devant une prétention de malappris, à la pompe, au resplendissement, à quelque solennisation auguste du dieu que l'on sait être[49].

Ce n'est que « dans une foule saisie par les émotions d'art que l'individu socialement amoindri retrouve quelque chose de sa divinité inconsciente[50] ». Et de voir dans le théâtre, art « d'essence supérieure[51] », une véritable portée politique capable de révéler à la foule une grandeur jusqu'à présent accaparée par la classe politique.

Pour des artistes taxés d'élitisme, voilà donc une attention singulière portée à la fonction communautaire du théâtre. L'événement théâtral est investi d'une mission civique et idéalement replacé au cœur de la communauté des citoyens pour en refonder l'unité. Dans son article intitulé « Théâtre et Démocratie », Péladan voudrait que le théâtre devienne « une institution civique », qui « s'adresse à toutes les castes d'une civilisation », faute de quoi ce ne serait pas du théâtre[52]. Dujardin souhaite que le public devienne une « Communauté universelle des Voyants[53] ». Saint-Pol-Roux fait du spectacle théâtral le lieu de l'avènement d'« une grande âme unique[54] ». Le spectacle du Beau, porté par la fête théâtrale, a donc pour mission d'unifier la société.

Le théâtre, en tant que foyer, serait alors le point d'émission duquel pourrait se propager le culte du Beau et le modèle de l'homme nouveau. En repensant sa fonction — le théâtre ne doit plus être un divertissement mais un lieu d'éducation, d'initiation et de révélation — et les modalités de sa réception — en matière de propagation —, le théâtre symboliste met en place un principe de contagion du théâtral dans le social.

Les modalités de réception de ce théâtre rêvé sont repensées. Lorsque Mauclair définit le « drame idéal », il définit le langage privilégié du drame comme étant celui « de la sensibilité et non point celui de l'intelligence ». Le spectacle doit toucher « notre puissance émotive[55] ». Saint-Pol-Roux établit entre la scène et la salle un lien réciproque par lequel la foule « exultera, elle-même jouant en quelque sorte les rôles par la projection de son émotion[56] ». Par l'émotion, la scène deviendra le lieu « où se naturalisera chaque spectateur[57] », afin de se voir en grandeur. La relation des spectateurs entre eux et avec le spectacle est une communion qui unit le spectacle et

---

49 Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre » [recueil d'articles parus dans *La Revue indépendance* en 1885-1887 et publiés en recueil en 1887], *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 314.
50 *Ibid.*, p. 298.
51 Stéphane Mallarmé, « Notes sur le théâtre (*René Mauperin*, *Monsieur Scapin*) », *La Revue indépendante*, janvier 1887, p. 55.
52 Joséphin Péladan, « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) », *La Revue bleue*, 5 mars 1904, p. 305-308.
53 Édouard Dujardin, « Bayreuth », *art. cit.*
54 Saint-Pol-Roux, « Dramaturgies », *art. cit.*, p. 15.
55 Camille Mauclair, « Frontispice pour un drame idéal », *Éleusis*, *causeries sur la cité intérieure*, Paris, Perrin, 1894, p. 251.
56 *Id.*
57 *Id.*

le public : « il doit y avoir de la nuit de noces dans une salle de spectacle[58] ». Péladan met en avant la notion « d'enthousiasme », la nécessité de créer ce qu'il appelle un « centre sentimental[59] ». Cette émotion permet l'avènement de ce que Schuré définit comme « le secret du plaisir théâtral », à savoir « la sympathie humaine[60] », qui fait bien du théâtre le lieu d'une refondation du lien entre les individus dans une société contemporaine marquée par l'absence de cohésion sociale.

L'unanimisme de ce public idéalement rassemblé est traduit par une métaphore harmonique. On sait l'importance de la musique dans l'esthétique symboliste. Ce que l'on sait moins, c'est la manière toute musicale ou rythmique dont les auteurs rendent compte d'une réception idéale. Pour Schuré, le drame musical permet au public de « sortir psychiquement accordé d'une représentation[61] ». Saint-Pol-Roux développe dans la préface de *La Dame à la faulx* la notion de rythme comme vecteur naturel de la communion entre les hommes : le rythme « permet aux êtres les plus opposés de se fédérer dans une compréhension réciproque et de battre à l'unisson, *éoliennement*[62] ». Le théâtre est alors amené à disparaître au fur et à mesure que se propage la Beauté et que se recrée le lien social[63].

Les réalisations scéniques

Pour concrétiser ce fantasme de la contagion, un certain nombre d'expériences scéniques, plus ou moins heureuses, plus ou moins naïves et plus ou moins volontaires, ont été menées. J'en examinerai deux.

Le premier exemple n'est pas le fruit d'une démarche artistique entièrement consciente, mais il met en lumière la collusion de l'anarchie et du symbolisme, par la rencontre d'un texte de théâtre et d'agitations politiques et sociales. Le 10 novembre 1893 aux Bouffes du Nord est donné par le Théâtre de l'Œuvre *Un ennemi du peuple* de Henrik Ibsen. La récupération de la pièce d'Ibsen par les anarchistes et les symbolistes a fortement étonné par sa virulence, à commencer par l'auteur lui-même, qui ne s'attendait pas à une telle lecture de son œuvre. À partir de cette date, l'Œuvre fut l'objet de surveillances policières et « devint au premier chef,

58 Saint-Pol-Roux, « Autour de la conférence de Camille Mauclair sur Maurice Maeterlinck », *art. cit.*, p. 161.

59 Joséphin Péladan, « La démocratie et le théâtre (autour du *Thyrsé*) », *art. cit.*, p. 308.

60 Édouard Schuré, *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*, Paris, Librairie académique Perrin, 1926, p. 163.

61 *Ibid.*, p. 54.

62 Saint-Pol-Roux, « Préface de *La Dame à la faulx* », *La Dame à la faulx*, édition établie par Jacques Goorma, Mortemart, Rougerie, 1979 [1899], p. 15. Cette métaphore rythmique trouvera un aboutissement dans les expériences de Jaques-Dalcroze et d'Adolphe Appia à Hellerau dans le cadre d'une utopie réalisée au cœur de la Cité jardin près de Dresde, qui replace le centre artistique au cœur de la cité et prône une éducation artistique pour tous, fondée sur la rythmique dalcrozienne, allant jusqu'à la dissolution du théâtre dans le social.

63 Voir à ce titre Anne Pellois, « Du théâtre nulle part situé à la cathédrale de l'avenir : utopies de théâtre entre deux siècles », *Agôn* [en ligne], Dossiers, n° 3, *Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle*, mis à jour le 21 décembre 2011, [http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=12780].

suspecte d'anarchie[64] ». Lors de cette houleuse représentation, la salle s'est totalement investie dans le spectacle, et le docteur Stockmann est devenu porte-parole de toute l'avant-garde artistique, illustrant cette forme d'« anarchie supérieure » dont nous avons déjà parlé. Les symbolistes y ont vu la revendication d'une révolution élitiste, au sein de laquelle il s'agit de redonner à l'individu d'exception la place qu'il mérite dans la société. C'est le quatrième acte qui a soulevé les plus vives réactions, lorsque le docteur Stockmann, agacé par les arguments fallacieux de la communauté civique, s'en prend ouvertement aux dirigeants, « ces vieux débris d'un monde intellectuel d'arrière-garde », et au peuple, cette « majorité compacte », pour défendre cette « minorité savante[65] », à laquelle il appartient, et à qui devrait revenir le pouvoir.

Les comptes rendus de presse sur la représentation se focalisent presque tous sur ce fameux quatrième acte. Dans le journal de Jules Renard, le *Paris*, voici ce qu'il est dit :

> Après un troisième acte, les galeries se vident. Nous allons assister au magnifique tableau de la réunion publique et les spectateurs se transforment en modestes figurants. Très bien réglé ce tableau […].
>
> Qu'importe ! Je crois que nous tenons là la figuration de l'avenir. La salle, cette fois, était sur la scène où nous n'avons compté pas moins de douze jeunes avocats. Le reste ? Tous poètes ! Une centaine environ ! […]
>
> Le public est de plus en plus enthousiaste, et ce n'est pas seulement la scène qui nous offre le spectacle d'une réunion houleuse, mais la salle elle-même : « Vive l'anarchie ! » crie-t-on encore ! c'est charmant !
>
> La réunion prend fin au milieu du délire universel[66].

Ainsi, à la figuration de la réunion publique sur la scène, opposant le docteur Stockmann seul face à la foule, s'adjoint l'assemblée théâtrale, qui se range du côté de la minorité. La foule représentée sur scène symbolise curieusement une forme collective repoussoir, face à la communauté des spectateurs d'avant-garde, qui forment, quant à eux, non « une majorité compacte », mais une minorité soigneusement choisie, composée des « cent poètes ». Par contamination, la salle elle-même devient le lieu d'une « réunion houleuse » dans laquelle le discours du docteur Stockmann sur la liberté des minorités est soutenu par des propos en faveur de l'anarchie, alors que la figuration de la foule sur la scène résume l'autre pôle idéologique, en représentant la majorité. Le public d'avant-garde, réel mais minoritaire et en marge de la société de l'époque, fustige l'assemblée citoyenne représentée sur scène, fictionnelle, mais représentative d'une réalité politique et idéologique indéniable. C'est en quelque sorte un chœur inversé.

Dans la *Dépêche de Toulouse*, George Clemenceau revient en janvier 1894 sur cette représentation et compare l'ambiance révolutionnaire de la pièce avec « les

64 Aurélien Lugné-Poë, *La Parade : Souvenirs et impressions de théâtre*, Paris, Gallimard, 1930-1931-1932, t. 2, *Acrobaties* (1894-1902), p. 62.

65 Henrik Ibsen, *Un ennemi du peuple*, *Drames contemporains*, Paris, Le Livre de Poche, 2005 [1883], p. 445-446.

66 Cité par Lugné-Poë, « Annexes », *La Parade : Souvenirs et impressions de théâtre*, *op. cit.*, p. 261.

beaux jours de 1830, où l'on aimait quelque chose, où l'on se passionnait, où l'on voulait[67] ». Pour lui, le drame d'Ibsen est du domaine de la « psychologie politique » : il fait réfléchir sur la situation contemporaine. Même constat chez Jean Jaurès, qui juge le drame « d'une saisissante actualité », capable de susciter « une émotion croissante de conscience[68] ». La mise en scène d'une telle pièce par Lugné-Poë n'est absolument pas anodine à ce moment-là et sert une conception participative du théâtre, qui prend en compte les débats contemporains pour augmenter la conscience du spectateur, provoquant une confusion effective des espaces de la scène et de la salle par la réactivation de la fonction civique du théâtre, annonçant dans ce cas précis le théâtre d'agitation. Les interventions policières et la surveillance vigilante de la Préfecture de Paris ne font que confirmer l'aspect révolutionnaire de cette représentation.

Le second exemple, complètement différent dans son genre, est celui de la représentation des trois volets de *La Légende d'Antonia* d'Édouard Dujardin, de 1891 à 1893[69]. Dujardin a mis en place des conditions de représentation qui mettent littéralement en scène ce projet de contagion, en instaurant des dispositifs incluant le public et influençant la réception du spectacle. Au Théâtre d'Application, pour *Antonia*, Dujardin place aux premiers rangs du public toute une rangée de belles femmes soigneusement parées, pour créer ce que Deak Frantisek appelle un « environnement théâtral » à sa pièce, qui en permet l'extension « en dehors du théâtre[70] ». Pour la représentation du dernier volet en 1893, *La Fin d'Antonia*, qu'il joue gratuitement au Vaudeville pour toucher un public plus large, il écrit un prologue qui tire les leçons des deux premières représentations et sollicite la bienveillance du public, tout en explicitant la visée réflexive de son drame. Le spectacle proposé est le spectacle de l'âme humaine. Il est demandé aux spectateurs d'instaurer une relation d'identité entre le spectacle proposé et leur vie :

> Que dans le drame
> Les hommes et les femmes
> Frissonnent et qu'ils aient compris
> Que ces cris
> C'est leurs cris,
> Que c'est leur destin même
> Le destin que déroule le poème,
> Et que c'est eux

67 *Id.*

68 *Id.*

69 20 avril 1891 : *Antonia* au Théâtre d'Application ; 17 juin 1892 : *Le Chevalier du passé* au Théâtre Moderne ; 14 juin 1893 : *La Fin d'Antonia* au Vaudeville.

70 Frantisek Deak, *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1993, p. 115 : « *Dujardin again attempted to create a theatrical environment that extended outside of theatre* ». Frantisek Deak renvoie à ce propos à un théâtre d'architecture théâtrale du XVIII[e] siècle d'Étienne-Louis Boullée : « C'est en effet par la réunion et l'assemblage du beau sexe, disposé de manière à tenir lieu de bas-relief à mon architecture, que je crois être assuré d'avoir donné à mon tableau l'empreinte et le caractère de la grâce ».

Qui se révèlent sous leurs propres yeux[71]…

Non seulement le rapport entre la scène et la salle est un rapport d'identité, mais la gloire du poète sera complète s'il se produit ce phénomène de contagion propre à l'originalité de la démarche :

Et vous, que vos pas suivent,
Que vos songeries vivent
En familières sœurs, en sœurs naïves,
Ces chemins qu'elle a passés,
Ces cœurs qu'elle a traversés,
Ce rêve où sa floraison spirituelle s'est posée[72].

La gloire du poète est d'amener le public à la reconnaissance de soi au sein du spectacle et de suivre le parcours de rédemption proposé par Antonia. Le spectacle est présenté comme une scène intérieure — « Ô foule, le poème / C'est votre idée qui surgit de vous-même[73] » —, extériorisée pour les besoins de la compréhension, et la distance entre la scène et la salle apparaît alors comme une distance artificiellement instaurée, dans un souci presque pédagogique. Le spectacle propose l'extériorisation des pérégrinations de l'âme humaine, afin que le spectateur puisse assister aux aventures de sa propre âme, intérioriser ces enseignements et en ressortir bien évidemment meilleur.

Le théâtre symboliste instaure donc un rapport fonctionnel entre le contenu des pièces et le monde réel, dans une esthétique de la symbolisation et de la transfiguration mythique des rapports sociaux critiqués, puis fantasmés. Mais l'intérêt de sa démarche réside surtout dans le travail de réflexion sur les fonctions sociales du théâtre qui doivent sortir d'une fonction purement divertissante pour remplir une fonction beaucoup plus essentielle. Replacé au cœur de la Cité, le théâtre d'art doit avoir une fonction régénératrice capable de faire advenir l'homme nouveau et de transformer le public en peuple réuni autour du spectacle de sa grandeur et de son unité. L'alliance de l'énergétique révolutionnaire, du fantasme de régénération et de la vocation unanimiste des spectacles sous le signe de la fascination émotionnelle n'est pas sans risque de dérive idéologique ou esthétique[74]. Mais le modèle indépassable du théâtre tel que rêvé par les symbolistes est celui du théâtre grec, qui « formait des citoyens et des héros[75] », c'est-à-dire d'un théâtre qui reste un théâtre d'élite dans

71 Édouard Dujardin, *Antonia. Légende dramatique*, Paris, Mercure de France, 1899 (*Antonia* [1891] ; *Le Chevalier du passé* [1892] ; *La Fin d'Antonia* [1893]), p. 183.
72 *Ibid*., p. 182.
73 *Id*.
74 L'on peut citer ici la distinction que fait Denis Guénoun entre purgation et contagion, plaçant le premier dans la lignée aristotélicienne de la défense du théâtre au nom de sa capacité à apporter au spectateur une connaissance supplémentaire, à le faire réfléchir, et le second dans la lignée platonicienne de la haine du théâtre, au nom de son pouvoir de fascination et de manipulation des affects. Voir Denis Guénoun, « Contagion et Purgation », *Actions et Acteurs*, Paris, Belin (L'Extrême contemporain), 2005, p. 189-199.
75 Joséphin Péladan, *Origine et esthétique de la tragédie*, Paris, Sansot, 1905, p. 54.

une société restreinte aux dimensions de la ville. C'est Saint-Pol-Roux qui illustre le mieux ce fantasme :

> Eh bien ! ce Théâtre, les Magnifiques le réaliseront !
>
> C'est pourquoi, Paris, rebâtis en tes flancs le théâtre d'Athènes, et c'est pourquoi, patrie, conseille à tes foules frivoles le saint enthousiasme des phalanges de Grèce, car voici venir les Eschyles futurs, voici grandir les Sophocles nouveaux[76] !

Le théâtre grec constitue le fantasme passé d'un théâtre placé au centre de la Cité, structuré autour d'une caste de citoyens qui en constitue la grandeur, permettant d'allier l'élitisme des symbolistes avec leur soif d'unanimisme.

76 Saint-Pol-Roux, « Enquête de Jules Huret : réponse », *De l'art magnifique,* suivi de *Réponses et de Petit traité de déshumanisme*, Mortemart, Rougerie, 1978 [1891], p. 26.

Références

Aubéry, Pierre, « L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme », *Le Mouvement social*, n° 69 (octobre-décembre 1969), p. 21-34.

Barraud, Cécile, « Allégorie et Anarchisme : *Le Fumier* de Saint-Pol-Roux », *Études littéraires*, vol. 41, n° 3 « Littérature et anarchisme » (2010), p. 29-40.

Bérenger, Henry, « Le théâtre d'Édouard Schuré », *Revue d'art dramatique*, janvier-juillet 1900, p. 481-529.

Bianco, René, « Écrivains et littérateurs dans la presse anarchiste de langue française », dans Alain Pessin et Patrice Terrone (dir.), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 139-153.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 1998 [1992].

Claudel, Paul, *La Ville*, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1992 [1re version : 1893 ; 2e version : 1901], p. 303-490.

Deak, Frantisek, *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1993.

Dujardin, Édouard, *Antonia. Légende dramatique*, Paris, Mercure de France, 1899.

———, « Bayreuth », *La Revue wagnérienne*, vol. V-VII, juin-août 1885, p. 136-142 et p. 206-210.

Duvignaud, Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1999 [1965].

Eisenzweig, Uri, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois, 2001.

Flood, Christopher, *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Les Belles Lettres (Annales littéraires de l'Université de Besançon), 1991.

Gourmont, Rémy de, « L'idéalisme », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 25, avril 1892, p. 145-148.

Guénoun, Denis, « Contagion et Purgation », *Actions et Acteurs*, Paris, Belin (L'Extrême contemporain), 2005, p. 189-199.

Ibsen, Henrik, *Un ennemi du peuple*, *Drames contemporains*, Paris, Le Livre de Poche, 2005 [1883], p. 365-484.

Knowles, Dorothy, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934.

Linert, Auguste, « Le socialisme au théâtre », *L'Art social*, janvier 1892, p. 59-62.

Lucet, Sophie, « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIXe siècle », thèse Nouveau Régime sous la direction de Jean de Palacio, Université de Paris IV-Sorbonne, hiver 1996-1997.

Lugné-Poë, Aurélien, *La Parade : Souvenirs et impressions de théâtre*, t. 2, *Acrobaties* (1894-1902), Paris, Gallimard, 1930-1931-1932.

Maeterlinck, Maurice, *Œuvres I. Le réveil de l'Âme*, édition établie par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999 [1890].

Mallarmé, Stéphane, « Notes sur le théâtre (*René Mauperin, Monsieur Scapin*) », *La Revue indépendante*, janvier 1887, p. 55-59.

———, *Œuvres complètes*, édition établie par Jean Aubry et Henri Mondor, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1945.

Mauclair, Camille, *Éleusis, causeries sur la cité intérieure*, Paris, Perrin, 1894.

Péladan, Joséphin, « Les arts du théâtre », *La Revue bleue*, 14 novembre 1908, p. 620-622.

———, « La démocratie et le théâtre (autour du Thymélé) », *La Revue bleue*, 5 mars 1904, p. 305-308.

———, *Origine et esthétique de la tragédie*, Paris, Sansot, 1905.

Pellois, Anne, « Du théâtre nulle part situé à la cathédrale de l'avenir : utopies de théâtre entre deux siècles », *Agôn* [en ligne], Dossiers, n° 3, *Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle*, [http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=12780].

———, *Utopies symbolistes : Fictions théâtrales de l'Homme et de la Cité*, thèse Nouveau Régime sous la direction de Bernadette Bost, Université Grenoble III, octobre 2006.

Robichez, Jacques, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poë et les débuts de l'Œuvre*, Paris, Éditions de l'Arche, 1957.

Saint-Pol-Roux, « Autour de la conférence de Camille Mauclair sur Maurice Maeterlinck », *Le Mercure de France*, mai-août 1892, p. 156-162.

———, « Dramaturgies », *Le Tragique dans l'Homme. Monodrames I*, Mortemart, Rougerie, 1978, p. 12-16.

———, *La Dame à la faulx*, édition établie par Jacques Goorma, Mortemart, Rougerie, 1979 [1899].

———, « Enquête de Jules Huret : réponse », *De l'art magnifique,* suivi de *Réponses et de Petit traité de déshumanisme*, Mortemart, Rougerie, 1978 [1891], p. 18-27.

———, *Le Fumier (fresque), Le Tragique dans l'homme. Monodrames II*, édition établie par Jacques Goorma, Mortemart, Rougerie, 1984 [1894], p. 73-128.

Schuré, Édouard, *Le Drame Musical. Richard Wagner, son œuvre et son idée*, Paris, Perrin, 1895 [1875].

———, *Les Enfants de Lucifer* [1896], Paris, Perrin, 1900, p. 2-159.

———, *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*, Paris, Librairie académique Perrin, 1926.

Verhaeren, Émile, *Les Aubes*, Bruxelles, Librairie A. Deman, 1898.

Wyzewa, Théodore de, « Le pessimisme de Richard Wagner », *La Revue wagnérienne*, vol. VI, juillet 1885, p. 167-170.