

***La Danse devant le miroir* de François de Curel, ou d’une “pièce bien faite” à une “pièce bien défaite”**

***The Dance in Front of the Mirror* by François de Curel, or from a “well-made play” to a “well-undone play”**

TOMASZ KACZMAREK

Université de Łódź (Polonia)

tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl

Abstract

François de Curel has gone down to posterity as an author of the “well-made play”. However, while studying his work, in this case, *La Danse devant le miroir* (*The Dance in Front of the Mirror*), we realize that the writer does not respect all the rules of dramatic art. In fact, the writer seems, in the first place, to call into question the fable of the canonical form which is built on a logical mechanism of action leading through ever-increasing tension to the final denouement. The classical composition fades into the play behind the evocation of the protagonists’ emotional states in the grip of existential anxiety and, therefore, we note the passage from an *agonistic drama* to an *ontological drama*. The work of undermining the “absolute drama” is also manifested by a new approach to the character. Deprived of his active attributes, he prefers to call into question his life, rehash his setbacks rather than act. The character *in action* is giving way to the character *in reflection*.

Key-words

François de Curel, “well done play”, crisis of the drama, “acting character”, “reflexive character”.

Resumen

François de Curel ha pasado a la posteridad como autor de la “obra bien hecha”. Sin embargo, al estudiar su obra, en este caso *La Danse devant le miroir* (*La danza frente al espejo*), nos damos cuenta de que el escritor no respeta todas las reglas del arte dramático. De hecho, el escritor parece, en primer lugar, cuestionar la fábula de la forma canónica, que se construye sobre un mecanismo lógico de acción que conduce, a través de una tensión cada vez mayor, al desenlace final. La composición clásica se desvanece en la obra detrás de la evocación de los estados anímicos de los protagonistas, presos de la angustia existencial y, por tanto, notamos el paso de un *drama agonista* a un *drama ontológico*. El trabajo de socavar el “drama absoluto” también se manifiesta en un nuevo enfoque del personaje. Desprovisto de sus atributos activos, prefiere cuestionar su vida, repetir sus contratiempos antes que actuar, el personaje *en acción* deja paso al personaje *en reflexión*.

Palabras clave

François de Curel, “juego bien hecho”, crisis del drama, “personaje actoral”, “personaje reflexivo”.

1. Introduction

François de Curel (1854-1928), considéré comme un auteur de "pièces à thèse" ou de "pièces d'idées", semble se lover dans l'esthétique du théâtre traditionnel, conviction communément partagée par la critique qui a indéniablement contribué à sa méconnaissance actuelle. Et pourtant, le dramaturge français, tout en paraissant attaché à une composition classique, la pervertit à travers quelques procédés qui affaiblissent ouvertement la forme canonique du drame. Sans réussir à dynamiter radicalement l'équilibre de la fable, il en démontre les failles qui annoncent le démembrement de l'art dramatique traditionnel. De fait, loin d'être un novateur comme ses confrères étrangers Henrik Ibsen ou August Strindberg, il n'hésite pas pour autant à miner la structure dramatique en introduisant des éléments épiques dans ses textes qui se présentent à ses contemporains comme génériquement "impurs". Dans nombre de ses opus, l'auteur de *La Biche au bois* déconstruit ou défait franchement la "pièce bien faite" en privilégiant le récit et la réflexion analytique au détriment de la dynamique de l'action dramatique, pivot essentiel du "bel animal" aristotélicien. Ce récit "provoque une brèche épique dans une structure qui se définissait par sa clôture, et aboutit à des formes dramatiques hybrides" (Landis, 2006). Qui plus est, l'approche avec laquelle Curel traite ses personnages, s'écarte résolument des prescriptions réglementaires selon lesquelles le héros muni de caractère, agit conformément à sa psychologie. Le dramaturge rejette cette perspective traditionnelle et au lieu du "personnage agissant", il propose le "personnage réflexif" ou, si l'on veut, le "personnage passif", ce qui est une entorse sérieuse à la logique aristotélo-hégélienne. Il est incontestable que l'œuvre de Curel se ressourc[e] à l'esthétique du *théâtre de boulevard*, mais elle porte des signes évidents de la prétendue "crise du drame" se déroulant au tournant du XX^e siècle. Peter Szondi remarque à ce propos que la présence des composants exogènes au genre, contribue à sa dégradation et, comme conséquence ultime, à son déclin irrévocable. Lukács et Adorno déclarent à ce propos la mort de la forme dramatique, opinion réaffirmée par Lehmann qui annonce l'avènement du théâtre *postdramatique*.

Jean-Pierre Sarrazac ne partage point cette conviction car, selon lui, à partir des années 1880 le drame commence à sortir de son "moule classique" non pour mettre fin à ses jours, mais pour poser les jalons de son développement ultérieur. Tout en mettant en cause le "drame absolu" (terme forgé par Peter Szondi), l'art dramatique n'arrête pas de se réinventer jusqu'aujourd'hui et s'il passe de temps à autre par des périodes de crise ou de situations de troubles, cela ne prouve pas qu'il cesse d'exister. Au contraire, par le "débordement" de la forme canonique, il assure sa survie, car camper sur les régulations périmées le conduirait inévitablement à sa disparition. Dans ce contexte, il est intéressant de se pencher sur *La Danse devant le miroir*¹ (1914) pour se rendre compte que cette œuvre présente quelques entorses à la forme ancienne, ne serait-ce que minimales, qui témoignent de cette "crise" an-

1 La première de la pièce a eu lieu le 17 janvier 1914 au Nouvel-Ambigu à Paris.

nonçant, selon Adorno, la mort inexorable du drame. L'étude de ce texte, tombé dans l'oubli depuis longtemps, permet d'observer certains procédés de dédramatisation qui font de ce drame un exemple, au dire de Johannes Landis, d'une "pièce bien défaite", ou, selon Sarrazac, d'un "drame-de-la-vie"².

2. Brève présentation de la pièce

De prime abord, le contenu de la pièce ne présente rien d'absolument nouveau en matière dramaturgique et semble se conformer à la trame d'un énième drame de boulevard ou, comme le note Lesław Eustachiewicz, de concert avec de nombreux critiques pas seulement français, d'une œuvre qui fait penser à une version modernisée des conflits cornéliens (Eustachiewicz, 1993: 40). Dans ce contexte, la fable pourrait être facilement ramenée à quelques phrases reconstituant la succession des incidents majeurs. Il est important de préciser, au préalable, que nous nous penchons exclusivement sur la dernière texture de l'œuvre (celle qui a été mise au point en 1914) dont le thème a déjà été annoncé dans les toutes premières pièces dramatiques de Curel abordant la même problématique, à savoir: *Une Épave*, *Sauvé des eaux* et *L'Amour brode*, toutes les trois considérées par l'auteur comme incomplètes et irrémédiablement ratées. *La Danse devant le miroir* – pièce que le dramaturge inclut dans son théâtre complet – en constitue la quatrième version définitive du sujet qui le préoccupait depuis longtemps: l'analyse des méandres secrets de l'âme humaine en proie à une angoisse existentielle. Paul Bréant est un jeune homme devenu pauvre qui aime la riche Régine. Au début du premier acte nous apprenons que Paul a tenté de se suicider en se noyant. Ce geste désespéré jette aussitôt la lumière sur sa fragilité psychologique de neurasthénique. Ce garçon ambitieux et avant tout orgueilleux ne peut pas accepter la main de celle qu'il adore même si l'élue de son cœur partage ses élans sentimentaux. Son amour-propre l'empêcherait d'épouser la jeune femme surtout dans sa situation financière défavorable. Régine a du mal à convaincre son amoureux que l'amour est plus important que la situation matérielle précaire de son éventuel époux. Affligée sans pour autant déclarer forfait, elle imagine un subterfuge selon lequel, pour cacher les conséquences d'une prétendue faute (elle lui fait croire qu'elle attend un enfant d'un autre), elle aurait besoin de son nom pour étouffer un potentiel scandale. En dépit de ses incertitudes, Paul finit par accepter ce rôle, tout en souffrant de honte. C'est à ce moment qu'un jeu infernal s'engage entre les protagonistes. Les doutes persécutent la

2 "La rupture qui se produit dans les années 1880 marque la fin de ce que j'appelle drame-*dans*-la vie et l'avènement du drame-*de*-la-vie. Un profond changement de mesure et de sens du drame. Nous n'avons plus affaire à une grande action organique avec un commencement, un milieu et une fin, se déroulant lors d'une "journée fatale" et dans le sens de la vie vers la mort. La nouvelle action dramatique apparaît comme une action morcelée couvrant toute une vie – voire la chronique d'une vie, souvent très quotidienne – à *contre sens*, à *contre-vie*. Changement donc d'amplitude, mais aussi de rythme interne. Interruption, rétrospection, anticipation, répétition-variation, optation (ouverture des possibles): toutes ces opérations caractéristiques du drame moderne et contemporain visent à prendre le drame à rebours et à briser la sacro-sainte progression dramatique", (Sarrazac, 2010: 22).

femme sur les mobiles de son bien-aimé, car elle ne sait pas s'il a consenti au mariage par affection ou par intérêt tandis que la jalousie féroce et les soupçons tourmentent vivement le jeune homme inapte à trouver la paix. Dès lors, ce couple se torture mutuellement jusqu'au jour du mariage où ils arrivent enfin à se dire la vérité et décident de s'abstenir une fois pour toutes de jouer leur *comédie* aussi cruelle que dérisoire. Mais les spectateurs devaient être déçus par le dénouement de la pièce, car au moment où les masques tombent et que les époux se déclarent en toute franchise leur grand amour réciproque, Paul, sans nul doute blessé dans son amour-propre, met fin à ses jours en se tirant une balle dans la tête. Gaillard de Champris accentue à ce propos la tonalité pessimiste de l'œuvre qu'il résume ainsi: "après des semaines de froide cruauté et d'angoissants espoirs, ils se révèlent tels qu'ils sont et souhaitent s'aimer simplement, leurs âmes exaspérées ne peuvent renoncer à leur douloureuse chimère, et leur premier baiser d'amour est un baiser d'agonisants" (Champris, 1918: 585).

3. De l'œuvre plate à l'œuvre profonde ou *La Danse devant le miroir aux yeux de la critique*

À en croire le journaliste de *La Lanterne*, la pièce qui a été montée le 17 janvier 1914 au Nouvel-Ambigu, a remporté un succès indiscutable, "ratifiant l'enthousiasme de la répétition Générale" (Pasquin, 1914: 3) sans qu'une approbation complète soit partagée par tout le monde. De fait, la première a provoqué de vives réactions des détracteurs et des partisans de l'œuvre de Curel. Ces premiers accusent l'auteur de ne pas obtempérer aux règles traditionnelles de l'art dramatique tandis que les deuxièmes voient dans cette remise en question de la "pièce bien faite" une nouvelle esthétique originale du drame de l'avenir. Il serait opportun de revoir, ne serait-ce que sommairement, la réception de l'œuvre par la presse de l'époque pour se rendre compte de son caractère aussi insolite que novateur qui a pu contribuer à la métamorphose de la forme canonique.

Nombreux sont ceux qui s'insurgent contre la pièce qu'ils jugent bâtie sur des équivoques peu compréhensibles pour le public décontenancé. Maurice de Waleffe reproche au dramaturge d'avoir voulu donner une leçon de psychologie parfaitement fautive selon laquelle l'amour ne serait que de l'égoïsme à deux. Cette présumée vérité "s'appliquant [...] à deux êtres déséquilibrés, il nous la montre aboutissant aux malentendus les plus nauséabonds et aux dénouements les plus lamentables" (Waleffe, 1914: 1). Valentine de Saint-Point remarque non sans malice qu'en abordant la question de cette quête entre amoureux, François de Curel "coupe les cheveux non pas en quatre mais en seize", et plus loin de signaler que "l'amour, c'est la fusion des contraires. Pas besoin de tant raffiner; pour s'en convaincre, il suffit de faire un peu d'anatomie sexuelle" (Saint-Point, 1914: 3). Félicien Pascal réserve des mots durs à ce drame qu'il considère comme une copie échouée d'*On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset. Tout en admettant la valeur des pièces précédentes de l'auteur

de *La Danse devant le miroir*, il déclare que la nouvelle tentative du dramaturge de rentrer sur les scènes parisiennes (après 7 ans de silence) n'est qu'un échec: "il n'y paraît guère que [le] fond trouble de sa pensée, où le scepticisme ironique le plus corrosif se donne carrière, ce scepticisme qui le fait tant apprécier des anarchistes intellectuels" (Pascal, 1914: 3). Parmi les mécontents figure aussi Guy de Téramond qui accuse le dramaturge de replonger dans les ténèbres ne permettant pas de bien comprendre les sentiments qui agitent les personnages (Téramond, 1914: 2). Jean de Pierrefeu résume la première comme "un massacre!" tout en critiquant, sans mâcher ses mots, les interprètes qui non seulement jouaient très mal, mais ils oubliaient le texte. Pourtant, en ce qui concerne le drame, il le considère comme le plus audacieux qui soit sorti sous la plume du dramaturge, tout en admirant la modernité de ses personnages: "Lui seul pouvait l'écrire, lui seul possède assez de grandeur d'âme et de génie pour hausser à ce diapason l'Amour et ses douceurs, ses folies et ses caprices" (Pierrefeu, 1914).

Aux antipodes des voix négatives se situe, entre autres, André de Fresnois qui fustige l'opinion de la foule qui n'a pas compris l'originalité de l'œuvre de Curel. De fait, elle "ne goûte plus comme un délassement telle comédie superficielle et plaisante: elle y voit la fin même de l'art dramatique, et c'est l'œuvre vraie, l'œuvre profonde et noble, qu'elle traite en exception, que l'on redoute autant qu'on la respecte" (Fresnois, 1914: 216). Léo Marchès complimente ouvertement le dramaturge ainsi que "l'audace intelligente" de la direction de l'Ambigu pour avoir monté ce "drame émouvant" (Marchès, 1914: 1) témoignant du talent incontestable de l'écrivain lorrain. Charles Akar parle d'une pièce par excellence philosophique dans laquelle sont étudiés à fond caractères et états d'âme des individus tandis que dans la rubrique "Silhouettes de ce temps" de *L'Action française*, Léon Daudet ne cache pas son admiration pour l'auteur qui "est le seul qui sache objectiver, rendre accessibles aux sens, les conflits d'idées, et ouvrir de brusques, d'éblouissantes communications entre les jeux de l'âme et le monde extérieur" (Daudet, 1914: 1). Edmond Sée salue la psychologie des personnages que l'auteur étudie comme un vrai médecin. De fait, il tente:

de nous montrer deux cœurs, absolument comme dans une salle de vivisection; (si bien que nous les voyons palpiter et battre, que nous en saisissons les pulsations une à une) en même temps qu'il nous distrait, nous, –lorsque l'opération devenait trop cruelle– par la grâce et le charme si personnels, si spirituels souvent des deux patients (Sée, 1914: 1).

Pierre Guirec n'est pas moins enthousiaste envers cette œuvre de Curel: "ses magistrales qualités s'y manifestent pleinement. Elle ne nous a point déçu, et c'est pour l'art dramatique un grand succès" (Guirec, 1914: 3). Edmond Jaloux attire l'attention sur le pessimisme de l'œuvre où les protagonistes, victimes de leurs illusions, s'enlisent irrévocablement vers la mort: "l'action, ils la désirent, et l'action les a conduits au désespoir, au crime, au suicide. Ce beau monde, intérieur, qu'ils voulaient transformer et rendre réel, les a trompés, ils n'auront pas réalisé leur rêve" (Jaloux, 1914: 1). Robert de Flers apprécie aussi les

analyses profondes dont François de Curel est, à ses yeux, un maître incontestable. Tout en comparant cette œuvre à un *marivaudage moderne*, le critique se focalise sur les particularités psychologiques des deux soupirants: "les personnages y sont des âmes, des âmes toutes nues, dégagées de toutes les conditions du temps et de l'espace. Ils ne nous confient que des choses secrètes et se gardent de nous donner leur adresse et de nous révéler leurs habitudes d'existence" (Flers, 1914: 4). Gaston de Pawlowski déclare dans son papier que le drame de Curel ne saurait être abordé avec des critères traditionnels: "il semble difficile [...] de rendre compte de cet ouvrage avec les moyens dont dispose la simple critique dramatique" (Pawlowski, 1914: 1). Et pour cause, cette pièce renonce aux ficelles de la dramaturgie classique basée sur l'action pour se concentrer sur l'étude des âmes en proie à la mélancolie. Le critique remarque l'originalité du drame qui ne présente pas de conflits entre les protagonistes, mais met en avant les conflits intérieurs qui bouleversent leur équilibre psychique respectif, ce qui, en l'occurrence, conduit directement l'homme au suicide. C'est dire que ce texte déborde la forme canonique en favorisant l'analyse psychologique des personnages, tout en déplaçant le poids de l'affrontement *interpersonnel* à l'affrontement *intrapersonnel*:

La Danse devant le miroir est, en quelque sorte, un mystère à deux personnages dans lequel chaque personnage reste cependant isolé. C'est que la pièce est l'œuvre d'un rêveur solitaire, que les personnages qu'il emploie dansent eux-mêmes devant le miroir de sa propre imagination; c'est un monologue sceptique sur la souffrance humaine, une critique amère et ironique de nos illusions quotidiennes; c'est une pièce de caractère, où les caractères ne réagissent point les uns sur les autres, mais sur eux-mêmes, une pièce fantasmagorique dans laquelle le seul caractère qui nous apparaisse nettement est celui de l'auteur. (Pawlowski, 1914: 1)

4. Vers la dédramatisation du drame

En retraçant sommairement les étapes successives de l'action, force nous serait de constater que le drame repose sur les sacro-saintes règles de la "pièce bien faite". Nous y trouvons l'exposition (l'amour compliqué entre Paul et Régine) qui "arrange" les événements à venir censés préparer, selon la logique causale infaillible, le dénouement fatal (le suicide du protagoniste). Une intrigue sentimentale qui n'est pas sans rappeler *On ne badine pas avec l'amour* (1834) d'Alfred de Musset, permettrait aussi de constater que Curel renoue avec l'esthétique romantique. Néanmoins, faisant abstraction des filiations possibles que l'on pourrait évoquer à propos de cette pièce, l'auteur crée une œuvre originale qui semble ne pas être redevable à une esthétique préexistante, ou conforme à des modes de l'époque, et qui est loin de respecter les principes régulateurs de la forme canonique.

De fait, en relisant attentivement le texte, on remarque que la fable fortement réduite n'est pas constituée, comme le prônait Aristote, par "l'assemblage des action accomplies" (Aristote, 1969: 1450a) qui tendent le conflit au maximum pour préparer la catastrophe

aboutissant implacablement au dénouement définitif. L'absence de la tension dramatique fait de sorte que l'intrigue acquière la fonction de ménager des moments de strates psychologiques (lyriques et/ou épiques). L'agencement des épisodes ne crée donc pas une attente anxieuse de la part du public en quête de rebondissements dramatiques de l'action conduisant à un apaisement ultime, mais il étale les événements qui rendent compte de l'évolution psychique des protagonistes. Ainsi, le *mythos* aristotélicien qui imite l'action se composant d'une concaténation consécutive d'autres actions, cède la place à une sorte de reconstitution des états d'âme des personnages. Même le dialogue, qui pourtant paraît logiquement construit dans la pièce, semble avoir perdu sa fonction essentielle de faire progresser le conflit. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait aucun conflit, car nous sommes témoins, comme le précise l'auteur, "du duel des personnages vivants" (Curel, 1919: 71) au cours duquel ceux-ci, tout en s'adressant l'un à l'autre, parlent *dans le vide*, comme s'ils s'adonnaient à des soliloques voués à l'expression de leurs tourments moraux. Dans cette perspective, tout porte à croire que dans *La Danse devant le miroir*, le récit l'emporte sur les situations conflictuelles censées être résolues, ce qui permettrait d'avancer l'hypothèse que l'écrivain ne pouvait pas rompre avec sa verve relevant de la prose. Chose singulière: dans toutes ses activités littéraires, Curel semble réfractaire à la stricte observance des prescriptions génériques. C'est à ce propos qu'il faut remonter à la première production littéraire de Curel qui a fait ses premières armes dans la prose. Selon Charles Maurras, le roman *Le Sauvetage du grand-duc* (1897) se compose primordialement de dialogues et de monologues, ce qui l'incite à déclarer à propos de son auteur: "un malheureux vaudeviliste perdu dans la toge du romancier" (Curel, 1919: 15). Il est curieux de noter que, quand le même Curel se forge une notoriété d'auteur de théâtre, on lui reproche, cette fois-ci, de subvertir les critères aristotéliciens du drame par l'intrusion de l'épique qui non seulement retarde l'action, mais en conséquence l'anéantit.

4.1. "Drame de pensée" ou le récit d'une âme en souffrance

De fait, à part le "combat verbal" entre les protagonistes et à l'exception du suicide de Paul qui clôt la pièce, peu de choses se passent dans *La Danse devant le miroir* pour ne pas dire que l'action semble en être presque dépourvue. Celle-ci paraît comme suspendue. Pourtant, cela ne veut pas dire qu'il n'y ait point d'action, seulement, c'est la *situation* qui prime sur elle, celle de deux amants qui ne réussissent pas à s'épanouir dans leur amour. À entendre leurs discours, on a l'impression que leurs répliques se réduisent à la narration du malaise tantôt de l'un, tantôt de l'autre sans pour autant provoquer la collision dramatique. Dans cette perspective, il serait légitime de constater que, le cas échéant, on assiste à un "drame statique" qui rend compte uniquement des états d'âme des personnages aux prises avec leurs sentiments contradictoires:

Le froid, tel était bien l'ennemi que Curel n'a pas toujours réussi à vaincre; au théâtre comme ailleurs, la chaleur vient du mouvement. La température baisse quand l'action se ralentit. Or, avec ce procédé de composition qui part d'un état d'âme singulier, qui développe la situation en creusant les problèmes soulevés et en pliant les faits aux nécessités de cette analyse psychologique et de cette recherche philosophique, il était presque inévitable d'aboutir à des pièces plus statiques que dynamiques. Souvent, dans ce théâtre, les idées se heurtent plus que les hommes. Il y a bien un conflit initial, mais il n'évolue pas toujours assez; parfois les adversaires occupent un front stabilisé et restent dans leurs tranchées. Et tandis qu'ils échangent des arguments, le drame piétine. (Parvillez, 1928: 442)

Dorénavant, le conflit interpersonnel y est bien manifeste en surface, mais en analysant plus profondément le déroulement de la pièce, on se rend compte que Curel déplace l'accent de l'affrontement entre les protagonistes pour mieux scruter leurs conflits intérieurs, ces micro-conflits qui déstabilisent l'âme des souffrants que l'on peut savourer dans la prose plutôt que dans un texte de théâtre. Qui plus est, le dialogue dramatique semble s'effacer derrière le dialogue philosophique qui ne vise pas à faire progresser l'action, mais à témoigner³ du désarroi des pauvres amoureux. Le critère de la réversibilité de la communication semble en conséquence quelque peu dérégulé. Dans ce contexte, les protagonistes, pour reprendre les termes de Sarrazac, ne sont pas *agissants*, mais *réflexifs* qui ressassent leurs sentiments, leurs peurs et obsessions, tout en se soumettant à la fatalité de leur existence. Selon Alphonse de Parvillez (1928: 443- 444), le dramaturge ne donne point la vie à ses personnages, en les privant de tous les attributs des héros du "drame absolu". Au demeurant, Curel a précisé que dans ce drame, le vrai personnage est l'Idée, ce qui porte à croire que les personnages semblent servir pour l'auteur à exprimer ses propres réflexions, sa vision imprégnée de pessimisme de la vie qui n'est pas sans rappeler l'enseignement schopenhauerien. Il n'est donc pas étonnant que les protagonistes parlent comme s'ils narraient leur situation ou conditions incertaines de l'existence, leurs récits s'interpolant librement dans le dialogue. C'est encore du récit dont il s'agit quand Louise prend la parole afin de révéler aux soupirants la comédie qu'ils se jouent atrocement entre eux, mais surtout pour commenter les méandres du déroulement de la pièce. Dans ce cas, en tant qu'observatrice, la protagoniste se situe comme en dehors de l'action dramatique en assumant la fonction réflexive (en l'occurrence, celle du narrateur) qui lui permet d'expliquer le sujet de la pièce. En s'adressant à Paul, Louise déclare:

Vous rougissez de cette comédie, comme si vous n'étiez pas acteur depuis le premier jour où vous avez parlé à Régine et comme si Régine m'envoyait ici avec mission de ne dire que la vérité [...] Enfants trompeurs et sincères, tous deux vous déclamez des rôles [...] Mais d'où vient qu'à tout bout de champ vous vous évadez du programme? [...] Quel personnage invisible traverse la scène et vous fournit des répliques si belles

3 "Le dialogue n'est que la partie visible et secondaire de l'action pour le drame naturaliste; c'est avant tout la situation, les conditions psycho-sociales des caractères qui font progresser l'intrigue: le dialogue n'a qu'un rôle de révélateur ou de baromètre", (Pavis, 2002: 89).

que, si vous avez l'audace de les prendre, le reste de la pièce ne paraît plus qu'une farce grossière [...] Oui, décidément, deux comédiens, mais avec un mystérieux associé... Votre amour, un vaudeville avec l'idéal pour souffleur! (Curel, 1919: 139-140)

Le "personnage invisible" et le "mystérieux associé" que Louise évoque dans sa tirade, nous rappellent le "personnage sublime" de Maeterlinck, ce qui attire notre attention sur le fait que Curel, en décrivant le duel entre Paul et Régine, il ne le situe pas dans le monde matériel, mais qu'il convoque, à l'instar de l'écrivain symboliste, "l'univers spirituel des puissances invisibles, en un mot, la Mort, le Destin" (Sarrazac, 2012: 149). Ainsi, le dramaturge fait intervenir Louise, au milieu du deuxième acte, qui, tel le narrateur, dévoile les vrais ressorts du drame se déroulant dans les psychismes détraqués des protagonistes, tout en traçant les circonstances précaires dans lesquelles ceux-ci se meuvent. Ils ont beau s'entretenir même longuement, mais ils n'arrivent jamais à communiquer, chacun vivant dans son propre monde respectif. La femme aime l'homme, ce qui ne l'empêche pas d'ourdir une intrigue qui, non seulement soumet le soupirant à rude épreuve, mais porte préjudice à elle-même. Le jeune amoureux semble déchiré, comme dans la tradition classique, entre la dignité et les sentiments. Cependant, Curel ne modernise pas les conflits cornéliens, car son personnage est foncièrement pessimiste. On pourrait supposer que l'écrivain français, suivant l'exemple des naturalistes, propose une nouvelle version de la tragédie (Schuyler, 1944: 188-197), le fatum étant inscrit dans la nature même des êtres humains. Tel est incontestablement le cas de Paul qui n'est pas du tout tiraillé entre l'amour et l'honneur (comme il veut le faire croire à son amante), car il est tout simplement l'incarnation d'un jeune homme dépressif. Dès les premières répliques du drame, Régine revient à plusieurs reprises sur un mystérieux mal qui ronge son amoureux. En se confessant à sa cousine Louise, la jeune femme fait cette remarque éloquente: "Nos regards se rencontrent... et qu'est-ce que je vois au fond des siens?... Une désolation sans bornes, une supplication d'accourir à son aide... J'ai, pendant une seconde, la vision d'un homme qui se noie et dont le regard s'accroche désespérément au vôtre..." (Curel, 1919: 91). Et plus loin d'ajouter: "Ce garçon-là, me disais-je, est rongé par un chagrin qu'il ne veut pas avouer... Si je ne vole pas à son secours, il est capable de périr misérablement, car je vois la mort dans ses yeux... et je ne lui survivrais pas" (Curel, 1919: 92). La volonté de Régine de comprendre Paul doit se solder par un échec, car, comme le commente Louise, il est impossible de connaître le cœur de la personne aimée: "L'âme ressemble à une forêt qui, de loin, forme un bloc verdoyant et superbe; essaie d'y pénétrer, et les ronces t'arrêtent, les lianes t'entravent, les épines te déchirent, tu vas, tu viens, dans le dédale des sentiers boueux" (Curel, 1919: 151).

Quant aux "récits" de Paul, ils confirment sa neurasthénie et surtout son penchant au suicide. Quand il prend la parole, il ne manque pas de faire souvent allusion à cet acte d'autodestruction, comme si le ressort principal de la pièce avait pour l'objectif de relater l'inexorable chemin du protagoniste vers la mort. On pourrait penser que l'idée de sa deuxième ten-

tative de mettre fin à ses jours est déclenchée directement à la suite des aveux de Régine sur sa grossesse présumée. Paul, abasourdi par cette nouvelle dévastatrice, ne renonce pourtant pas au mariage, mais exprime clairement sa résolution de se tuer: "Je n'ai plus rien à regretter ni à souhaiter sur cette terre... Hier, je me jetais à l'eau; en me repêchant on m'a condamné à recommencer... Je l'aurais fait dans une heure, je le ferai dans un mois, puisqu'en prolongeant ma vie je vous ouvre un meilleur avenir" (Curel, 1919: 169). On comprend bien que cet homme blessé agit ainsi sous l'emprise de fortes émotions, mais ses propensions suicidaires, qui ne le quittent jamais, naissent bien avant. Ayant compris que l'amour n'est qu'un leurre derrière lequel se cache une perfide comédie entre les deux égoïsmes livrés à leurs instincts, Paul ne croit plus en son salut:

Vous n'avez pas appris que l'amour, après nous avoir emportés dans le ciel, glorieux et purs comme des anges, nous précipite soudain sur le sol, changés en fauves exaspérés, et que, dans ce délire où l'animal succède au dieu, nous trouvons une âpre et triste volupté à traîner dans la fange le dieu qui n'a pu rester maître de nous. (Curel, 1919: 107)

L'idée de mourir est associée à la figure de Régine à travers laquelle se reflètent l'espoir et l'angoisse de l'homme:

Avant de me condamner, représentez-vous cette journée d'hier où j'ai agonisé, pour ainsi dire, dans vos bras... La mort était là qui me guettait... J'avais conscience que si je prononçais un certain mot vous alliez me retirer de l'abîme... Le désir de vous, l'horreur de la mort, unissaient leurs forces pour faire jaillir ce mot de mes lèvres... Il n'en est pas sorti... (Curel, 1919: 108)

Régine serait donc le reflet de l'amour et de la mort, de la joie et de la souffrance. Au demeurant, à un moment donné, la jeune femme se demande si elle-même ne pousse pas involontairement son amoureux à commettre cet acte désespéré. Dans la scène finale, se manifestant comme "la danse de mort", nous assistons donc à la réalisation du *phantasme* de Paul annoncé dans le premier acte, comme si la pièce était bâtie sur la "répétition" de son geste fatal. Malgré l'apaisement définitif du conflit entre les époux, le marié pense toujours à se donner la mort, tout en désirant immobiliser sa propre image dans le miroir:

RÉGINE: Quelle folie!... Je suis à toi du plus profond de mon âme!...
PAUL: *l'attirant de nouveau à lui avec une passion désespérée.* Tes yeux... plus près... encore plus près!... Que j'y contemple le héros de ton cœur!...
RÉGINE: *lui obéit en souriant.* Décidément, toi aussi, tu es pour le miroir!...
PAUL: J'y suis superbe!... Ô cher et capricieux miroir!...
RÉGINE: *souriant.* Surtout n'aie pas la tentation de le briser sur ta belle image, comme on brise le verre où a bu le roi!... (*Pendant qu'elle parle, Paul, les yeux obstinément fixés sur ceux de Régine, sort de sa poche un revolver et le porte doucement à sa poitrine.*)
PAUL: Non, pas le miroir!... Qu'il conserve ma belle image (*Il fait feu. Régine s'arrache de ses doigts crispés avec un cri, pendant qu'il tombe la face contre terre.*)
(Curel, 1919: 196-197)

Ainsi, l'exigence dialogique conduit François de Curel à briser l'enchaînement logique de répliques qui s'encastrent les unes dans les autres, pour privilégier une sorte de mélange des soliloques de ses personnages. De fait, "au mépris absolu des conventions scéniques, il préfère à la tirade alternée un dialogue fin et nuance" (Comès, 1991: 43). Et ce dialogue est subjugué à une vivisection psychologique de l'âme des personnages, ce qui ne passe pas inaperçu pour certains critiques. Gaillard de Champris remarque à ce propos que "l'action ne sort presque jamais des limites étroites d'une maison. C'est que le drame se joue toujours dans une conscience" (Champris, 1918: 587). Ce procédé, qui vise ouvertement à la dédramatisation de la forme canonique, est monnaie courante aussi bien dans le théâtre naturaliste que dans le théâtre de boulevard, esthétiques que l'on décèle sans conteste dans la production dramaturgique de notre auteur:

L'intervention du récit dans le drame de boulevard se présente donc comme une mise en crise de structures d'essence fataliste. En effet, l'épique y instille l'idée du multiple, qui suffit à miner les idées de centre et de consécution, fondements de la dramaturgie néo-classique des auteurs. En perdant cette unité, le drame devient moins sourd à la réalité complexe. (Landis, 2006)

4.2. "Drame de miroir" ou l'insoutenable solitude de l'être

Le miroir, les yeux, le regard ou le reflet: autant d'exemples du réseau lexical renvoyant à la vue qui est un motif récurrent dans le drame. Les soupirants semblent vouloir agir, mais, inaptes à toute initiative constructrice, ils ne peuvent qu'épier les gestes de l'autre, tout en cherchant, ne serait-ce qu'inconsciemment, à guetter leurs propres représentations respectives. Dans ce contexte, le miroir –érigé en une sorte de *superpersonnage*– devient un catalyseur à travers lequel les pauvres créatures s'efforcent éperdument à comprendre l'énigme de l'autre, mais, en observant l'autrui, ils se heurtent irrévocablement à la réverbération de leur propre image: "nous ne voyons que nous-mêmes, nous dansons devant un miroir qui ne nous renvoie que notre propre image, en sorte que l'amour est la suprême duperie" (Beaujeu, 1914: 3).

L'auteur déplore que nombre de critiques (même bienveillants) n'aient pas saisi ce "jeu de reflets" qui met en avant le conflit se déroulant au niveau psychique des protagonistes. Il déclare que sa pièce "est une horlogerie dont les rouages engrènent avec tant de précision qu'il faut une extrême attention pour en suivre le jeu. Cette attention est un travail au cours duquel la moindre négligence fait que le système paraît détraqué" (Curel, 1919: 82). C'est pourquoi, au deuxième acte, le dramaturge fait parler Louise du miroir afin que le spectateur/le lecteur ne dévie pas de cette intrigue spirituelle de la pièce. La symbolique du miroir ne correspond pas aux concepts des symbolistes (Michaud, 1959: 199-216), car celui-ci reflète ici tout simplement les personnages comme des poupées, démunis de toute volition qui, en dépit de vouloir être heureux, se laissent entraîner par le cours implacable du destin. Qui

plus est, l'image qu'ils contemplent, est toujours criblée par leur fantaisie, tout en la déformant. Le miroir perd ainsi sa nature d'un objet inanimé pour être rehaussé à une métaphore de la vie aussi éphémère qu'illusoire. C'est grâce à lui que les amoureux peuvent se refléter et essayer de saisir leur situation sans issue. Ils jouent constamment et désirent se tromper respectivement en renvoyant l'image de quelqu'un qu'ils ne sont pas en réalité. Dans ce cas de figure, on remarque que ces mélancoliques, chacun replié sur soi, ne réagissent pas, tels les rêveurs tchekhoviens, selon la réalité, mais selon leur imagination. Louise, toujours dans sa fonction de commentatrice de l'action, corroborera cette thèse lors d'un entretien avec Régine: "Tu conserves ton sang-froid pour étudier un indifférent; tandis que ton amoureux tu ne le vois pas tel qu'il est, mais tel que tu rêves qu'il est... Sous son agréable visage, tu établis une âme de ta façon, dont pour te plaire il s'empresse de faire parade" (Curel, 1919: 152). Dès lors, les personnages ne sont pas capables de percevoir les gens pour ce qu'ils sont, mais pour l'opinion qu'ils se font d'eux. Dans ses pièces juvéniles, Curel n'a pas réussi à déchiffrer le mal de ses créatures, car, comme il l'avoue lui-même dans l'historique de *La Danse devant le miroir*, il s'en tenait à la surface des mirages de l'amour. Il lui manquait une façon théâtrale d'exprimer la profondeur des conflits psychiques des protagonistes, une sorte d'allégorie qui pouvait déclencher une action intérieure:

C'est au Casino de Paris que m'est apparu le symbole dont j'avais besoin. Tout le monde a vu cela: deux actrices, grimées de façon à se ressembler absolument, sont placées l'une en face de l'autre, séparées par un miroir dont le cadre seul existe. Elles exécutent avec un ensemble parfait des danses identiques, et donnent aux spectateurs l'illusion de ne voir qu'une femme placée devant une glace et s'éprenant des grâces de sa propre image. Tout à coup l'image enjambe la barre inférieure du cadre vide, rejoint l'original, tous deux saluent le public et s'en vont. (Curel, 1919: 70-71)

Telles les danseuses de cabaret qui se regardent dans leurs miroirs afin d'apprendre leurs poses, les protagonistes ajustent leurs gestes, étudient leurs grimaces, tout en se préparant à jouer une féroce comédie, la comédie des apparences. Pourtant, scruter son reflet ou celui de l'autre n'est pas une activité anodine, car, l'image réverbérée incarne inexorablement non seulement la solitude, mais aussi le vide ontologique. Et c'est encore Louise qui, en évoquant le miroir, commente la situation inextricable dans laquelle se trouvent les deux amoureux:

La femme qui veut ravir un soupirant lui sert la maîtresse de ses rêves, pendant que le soupirant la fascine en brochant sur les thèmes qu'elle a dictés... Devant celui qu'on aime, on contemple son propre idéal qu'un être, jaloux de vous plaire, vous offre plus ou moins bien imité... Lorsque l'accord de deux amants est parfait, chacun d'eux se voit dans un miroir, se prend pour l'autre et se contemple avec ivresse, sans s'apercevoir qu'il est seul! (Curel, 1919: 153)

Régine se rappelle les mots de sa cousine qui voit dans le miroir le symbole de l'espoir, mais de l'espoir aussitôt brisé. La jeune femme s'attache aux reflets, néanmoins, elle est effrayée à l'idée que derrière la représentation fallacieuse se cache le néant de l'existence: "Louise qui prétend qu'entre deux amoureux s'élève un double miroir qui rend à chacun sa propre image... On serait seuls alors?... Seule, moi, dans tes bras?... Seul, toi, dans les miens?" (Curel, 1919: 195).

Gaston Bachelard dit à propos des miroirs qu'ils "sont des objets trop civilisés, trop maniables, trop géométriques, ils sont avec trop d'évidence des outils de rêve pour s'adapter d'eux-mêmes à la vie onirique" (Bachelard, 1942: 32). Curel n'a pas recours à cet objet comme un tremplin pour donner libre cours à la dimension onirique de la pièce, mais il pense plutôt à un objet qui permettrait de mieux exposer les vicissitudes de l'existence: "le miroir [...] reflète les lumières et les souffrances, le soleil et les ténèbres de la vie humaine" (Gugenheim, 1959: 198). Le dramaturge rompt de cette manière avec l'action dramatique traditionnelle procédant d'une relation conflictuelle entre les personnages, pour se focaliser sur un drame intime qui témoigne de l'infortune de la vie des créatures déchirées. Cette approche vise à présenter le personnage non dans le temps de son action mais dans celui du cours de ses réflexions, tout en ouvrant une nouvelle étendue de la forme dramatique.

5. Conclusion: les jalons d'une nouvelle esthétique dramatique

La lecture de *La Danse devant le miroir*, que Guy Launay considère comme un "marivaudage ibsénien" (Launay, 1914: 3), démontre la manière dont Curel s'emploie à perturber le bon fonctionnement de la "pièce bien faite". Quelles que soient les qualités ou les faiblesses de la pièce, celle-ci relève d'une nouvelle esthétique dramaturgique qui, à l'instar des œuvres d'Ibsen, de Strindberg ou de Tchekhov, rend compte de l'insuffisance de la forme canonique ou, comme disent les autres, de la prétendue crise du drame. Le *théâtre de boulevard* (à l'exception du vaudeville) sape déjà la construction du drame classique par le recours manifeste au récit. Curel, perçu comme un représentant de ce modèle dramaturgique n'hésite pas non plus à inclure dans ses textes des éléments épiques qui remettent en cause la tension dramatique, fondement primordial de l'action au sens traditionnel du mot. Et, en effet, la fable du drame, restreinte dans son étendue, relate les hésitations psychologiques des personnages qui se débattent avec leur mélancolie néfaste sans que la dynamique des événements soit rigoureusement observée. Le dialogue entre les personnages (l'un des supports incontournables de la tension dramatique) perd de sa verve en ne contribuant plus, comme c'est le cas dans le "drame absolu", à faire avancer l'action et ressemble plutôt, pour employer le terme de Sarrazac, à une "choralité" de pauvres êtres incapables de communiquer entre eux. Les protagonistes pérorent et leurs propos témoignent de leur désarroi devant le monde sourd à leurs plaintes. Qui plus est, l'amour partagé ne leur permet pas de briser l'impitoyable

mur de solitude qui les sépare à jamais. Ainsi, l'échange de parole ne peut pas déclencher le conflit. Celui-ci se profile indéniablement au début de l'œuvre, mais au fil des pages on se rend compte que le conflit interpersonnel cède la place au conflit intrapersonnel, ce qui modifie diamétralement le rythme interne du drame. En d'autres mots, du différend opposant les héros, l'écrivain en vient à relater des micro-conflits intérieurs qui se déroulent dans le for intérieur des protagonistes. Si le dramaturge ne renonce pas à l'intrigue sentimentale, qui n'est qu'un prétexte pour donner libre cours à l'expression de la solitude mélancolique, il semble privilégier les réflexions des amoureux (opération par excellence romanesque) qui mettent en avant une nouvelle étendue dramatique. Curel procède de cette manière par la déconstruction de la "pièce bien faite" bâtie sur un vrai système mécanique, en proposant, contrairement au "drame agonistique", le "drame ontologique"⁴ qui se focalise sur l'âme de l'homme et non sur l'action au sens traditionnel du mot. Qui plus est, comme dans ses premières pièces, l'auteur de *La Danse devant le miroir*, crée des *personnages passifs* au détriment des *personnages actifs* censés soutenir le déploiement de l'action. Dépourvus de toute volonté, ils s'enlisent dans leurs obsessions respectives, seule la mort pouvant mettre fin à cette existence insupportable.

Tous les procédés de la dédramatisation permettent ainsi à l'auteur de renoncer aux vieilles observations génériques. Curel ne saurait être considéré comme un révolutionnaire en la matière, mais il est incontestable que son œuvre remet en question le "bel animal" aristotélicien. Et, en bouleversant le moule classique, l'auteur ne pense guère à détruire le genre en soi, il le déborde pour mieux redramatiser son drame, ce dont témoigne André de Fresnois:

Dans *La Danse devant le miroir*, j'admirai d'abord l'audace de l'auteur qui avait porté à la scène un conflit et des subtilités réservés jusque-là au livre. Ne vous y trompez pas: en trois cents pages d'un volume, *La Danse devant le miroir* ferait un bon roman, mais on pourrait le rattacher à une tradition encore suivie de nos jours, le ranger sur un rayon déterminé de la Bibliothèque, tandis qu'au théâtre cette œuvre, outre qu'elle fait figure d'exception, exigeait un génie deux fois supérieur. C'est donc la maîtrise de M. de Curel que j'admirai [...]; son habileté à ne noter d'un sentiment que l'essentiel, comme l'axe autour de quoi tout le reste s'évoque et se groupe, la frange phosphorescente qui révèle, dans la nuit, la palpitation innombrable du flot. Mais ce que j'admirais par-dessus tout, c'est bien ces transitions, ces inflexions [...] ces rebondissements du dialogue selon une courbe si nette que, tout en écoutant cette pièce jugée confuse par quelques sauvages, tout en communiant aux inquiétudes aux douleurs des pauvres âmes palpitantes qui se débattaient devant moi, j'avais une sorte de vision abstraite de l'œuvre entière, et j'en ressentais un contentement, une pacification délicieuse, comparable à celle que procure la vue d'une délicate ligne d'horizon. (Fresnois, 1914: 227)

4 "Le passage au drame moderne au XIX^e siècle se caractérise par l'abandon du conflit entre personnages et l'adoption d'une dramatisation de la vie. Le drame moderne n'est plus agonistique mais ontologique. Le glissement d'ordre formel et d'ordre métaphysique indique véritablement un changement de paradigme et l'émergence de ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme le *drame-de-la-vie*, succédant au *drame-dans-la-vie*, ancienne forme qui s'est imposée de la Renaissance à la fin du XIX^e siècle", (Garcin-Marrou, 2013: 173).

Références bibliographiques

- ABIRACHED, Robert. 1978. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Grasset.
- ARISTOTE. 1969. *La Poétique*. trad. J. Hardy. Paris, Les Belles Lettres.
- ASHOLT, Wolfgang. 1984. *Gesellschaftskritisches Theater im Frankreich der Belle Époque (1887-1914)*. *Studia Romanica* 59. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.
- AUTRAND, Michel. 2006. *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*. Paris, Honoré Champion.
- BACHELARD, Gaston. 1942. *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti.
- BEAUJEU, Léonce. 1914. "Chronique dramatique" in *L'Action française*, 24-25 janvier, 3.
- BORDEAUX, Henry. 1921. *La vie au théâtre*. Paris, Plon-Nourrit.
- BRAUNSTEIN, Édith. 1962. *François de Curel et le théâtre d'idées*. Genf, Droz.
- CHAMPRIS, Gaillard (de). 1918. "Le théâtre de M. François de Curel" in *Revue des Deux Mondes*, tome 45, 583-609.
- COMÈS, Geneviève. 1991. "Du théâtre à succès au succès au théâtre: une jeune revue en quête de son théâtre: *La Revue Blanche* (1889-1903)" in *Littérature et Nation*, 4-11.
- CORVIN, Michel. 1989. *Le théâtre de boulevard*. Paris, Presses Universitaires de France.
- CORVIN, Michel. 2001. "François de Curel" in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris, Larousse.
- CUREL, François (de). 1919. *La Danse devant le miroir*. Paris, Georges Crès & Cie.
- DAUDET, Léon. 1914. "François de Curel" in *L'Action française*, 18 janvier, 1-18.
- DOUMIC, René. 1893. *De Scribe à Ibsen: causeries sur le théâtre contemporain*. Paris, Paul Delaplane, Éditeur.
- EUSTACHIEWICZ, Lesław. 1993. *Dramat europejski w latach 1887-1918*. Warszawa, PWN.
- FLERS, Robert de. 1914. "La Semaine dramatique" in *Le Figaro*, 18 janvier 1914, 4-17.
- FRESNOIS, André (de). 1914. "Notes de théâtre" in *La Revue critique des idées et des livres*, n° 139, 24 janvier, 214-227.
- GARCIN-MARROU, Flore. 2013. "Le drame émancipé" in *Études théâtrales*, 2013, n° 56-57, 171-181.
- GILBERT DE VOISINS, Auguste. 1931. *François de Curel*, suivi de pages inédites et de l'histoire du XII^e fauteuil. Paris, Alcan.
- GUGENHEIM, Suzanne. 1959. "Le miroir a-t-il joué un rôle dans la littérature du XX^e siècle?" in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°11, 182-198.

- GUIREC, Pierre. 1914. "Feuilleton dramatique" in *La Critique Indépendante*, 1 février, 3, 123-132.
- JALOUX, Edmond. 1914. "François de Curel" in *Le Gaulois*, 19 janvier, 1-16.
- LANDIS, Johannes. 2006. "La pièce bien défaite: physique et pragmatique du drame" in *Loxias* 14: <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1213>> [14/06/2010].
- LANSON, Gustave, TUFFRAU, Paul. 1953. *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*. Paris, Hachette, 748-749.
- LAUNAY, Guy. 1914. "Répétition générale" in *Le Matin*, 17 janvier, 3-18.
- LE BRUN, Roger. 1905. *François de Curel*. Paris, Sansot.
- LEHMANN, Hans-Thies. 2002. *Le Théâtre postdramatique*. trad. Ph.-H. Ledru. Paris, L'Arche.
- MARCHÈS, Léo. 1914. "François de Curel" in *L'Intransigeant*, 13 janvier, 1-19.
- MICHAUD, Guy. 1959. "Le thème du miroir dans le symbolisme français" in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°11, 199-216.
- PARVILLEZ, Alphonse (de). 1928. "L'incomplète victoire de François de Curel" in *Études/ publiées par des Pères de la Compagnie de Jésus*, n° 7, t. 195, 440-445.
- PASCAL, Félicien. 1914. "Le théâtre et les livres" in *L'Univers*, 9-10 janvier, 3-12.
- PASQUIN. 1914. "Nouvelles théâtrales" in *La Lanterne*, 19 janvier, 3-21.
- PAVIS, Patrice. 2002. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin.
- PAWLOWSKI, Gaston (de). 1914. "Au Nouvel Ambigu: *La Danse devant le miroir* de M. François de Curel" in *Comœdia*, 17 janvier, 1-17.
- PIERREFEU, Jean (de). 1914. "La Danse devant le miroir, pièce en trois actes, de M. François de Curel" in *La Liberté*, 18 janvier, 3-25.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie. 2006. *Le Personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Paris, Éditions théâtrales.
- SAINT-POINT, Valentine (de). 1914. "Le rire de la semaine" in *Le Rire*, n° 574, 3-4.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. 1981. *L'Avenir du drame*. Lausanne, Éditions de l'Aire.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. 2010. "Du drame-de-la-vie (pulsion rhapsodique et débordement)" in *Cadernos de Literatura Comparada*, n° 22/23, 13-30.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. 2012. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris, Éditions du Seuil.
- SCHUYLER, William M. 1944. "La Danse devant le miroir: The Evolution of a Tragedy" in *Modern Philology*, vol. 41, n° 3, 188-197.
- SÉE, Edmond. 1914. "Une grande première" in *Gil Blas*, 17 janvier, 2-21.

SZONDI, Peter. 1983. *Théorie du drame moderne, 1880-1950*. trad. P. Pavis. Lausanne, L'Âge d'Homme.

TÉRAMOND, Guy (de). 1914. "Premières représentations" in *La Presse*, 18 janvier, 2.

WALEFFE, Maurice (de). 1914. "Billet de Midi" in *Paris-Midi*, 17 janvier, 1-12.

