

Université de Montréal

Philosophie en pièces(s) :  
la poétique métaphysique dans *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam

par  
Alexis Penaud

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de  
l'obtention du grade de M.A. en littératures de langue française

Août 2020

© Alexis Penaud, 2020

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :  
Philosophie en pièces(s) : la poétique métaphysique dans *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam

présenté par :  
Alexis Penaud

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis  
président-rapporteur

Stéphane Vachon  
directeur de recherche

Jeanne Bovet  
membre du jury

# Résumé

Si Platon a souvent été très critique à l'égard du théâtre et de la littérature en général, reprochant aux poètes d'introduire « un mauvais génie dans l'âme de chacun<sup>1</sup> », le genre dramatique va revêtir, au XIX<sup>e</sup> siècle, une dimension philosophique nouvelle. À l'heure de la comédie de boulevard et de la « pièce bien faite », un théâtre d'idées commence à émerger et Villiers de l'Isle-Adam fait figure de précurseur de ce nouveau théâtre. Sa pièce *Axël* s'est rapidement imposée comme l'œuvre matricielle du drame symboliste. Dans ce mémoire, il s'agit d'étudier le caractère philosophique d'*Axël*, pièce publiée à titre posthume en 1891, et les procédés dramaturgiques employés par l'auteur pour revitaliser un genre littéraire qu'il jugeait lui-même en décrépitude. Dans ce travail, nous repérons les fragments des théories idéalistes de Hegel et Schopenhauer que Villiers réutilise dans sa pièce pour consacrer sa philosophie personnelle : l'illusionnisme. Nous nous intéressons aussi à la manière dont Villiers parvient, en renouvelant les canons de la dramaturgie classique, à insuffler le soupçon de vie nécessaire pour « faire d'une abstraction philosophique une réalité dramatique<sup>2</sup> ». Finalement notre mémoire tend à vérifier l'hypothèse de Camille Dumoulié, exposée dans son essai *Littérature et Philosophie*, qui fait de la littérature l'Idée de la philosophie.

**Mots-clés** : XIX<sup>e</sup> siècle, théâtre, symbolisme, illusionnisme, philosophie, Villiers de l'Isle-Adam

---

1. Platon, *La République*, X, 605b.

2. Victor Hugo, cité par Bertrand Vibert, « Villiers de l'Isle-Adam et "l'impossible théâtre" du XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, n° 99, 1998-1, p. 80.

## Abstract

If Plato often criticized theater and literature, faulting poets of “implanting an evil constitution in the soul of man<sup>3</sup>”, theater dons, nonetheless, a new philosophical dimension in the 19th century. At a time of boulevard comedy and of “well-made play”, a theater of ideas begins to emerge. Villiers de l’Isle-Adam is a precursor of this new theater thanks to his play *Axël*, who quickly became the template of symbolist theater. In this thesis, we will study the philosophical features of this play, published posthumously in 1891, and the dramaturgical methods employed by the author to give a new life to this literary genre, which he himself considered as dying. In this work, we will find fragments and references to the idealist theories by Hegel and Schopenhauer, which Villiers used in his play to illustrate his personal philosophy: Illusionism. We will study the ways in which Villiers, by renewing the classical techniques of play writing, brings in the dialogues the new life necessary to “make of an abstract philosophy a tangible play<sup>4</sup>”. Finally, this thesis, has a propensity to verify the hypothesis of Camille Dumoulié, exposed in his essay *Littérature et Philosophie*, which argues that literature is the idea of philosophy.

**Keywords** : 19<sup>th</sup> century, theater, symbolism, illusionism, philosophy, Villiers de l’Isle-Adam

---

3. Plato, *Republica*, X, 605b.

4. Victor Hugo, cited by Bertrand Vibert, « Villiers de l’Isle-Adam et “l’impossible théâtre” du XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, n° 99, 1998-1, p. 80.

## Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Stéphane Vachon, pour ses précieux conseils et ses lectures attentives.

Je remercie également toutes les personnes qui m'ont soutenu, de près ou de loin, dans mes recherches et dans l'élaboration de ce mémoire.

# Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Remerciements.....	v
Table des matières.....	vi
<b>Introduction.....</b>	<b>7</b>
<b>Chapitre 1 – Misère et majesté d’un siècle finissant</b>	
A – À rebours du <i>sens commun</i> : la « réaction idéaliste » face au siècle positiviste.....	12
1. <i>En haine d’une société embourgeoisée.....</i>	13
2. <i>De la science avant toute chose.....</i>	18
B – Une littérature théâtrale à reconstruire.....	23
1. <i>Mépriser le théâtre... ..</i>	24
2. <i>... Aduler le théâtre.....</i>	28
C – De l’hégélianisme à l’illusionnisme : le parcours philosophique de Villiers de l’Isle-Adam... ..	32
1. <i>Les influences philosophiques contradictoires de Villiers.....</i>	33
2. <i>L’expression d’une philosophie personnelle : l’illusionnisme.....</i>	39
<b>Chapitre 2 – Porter l’idée par le théâtre : la dramaturgie philosophique d’Axël</b>	
A – De l’ordre et du chaos dans <i>Axël.....</i>	44
1. <i>La juste mesure philosophique : de la structure cyclique au Gesamtkunstwerk... ..</i>	45
2. <i>Le triomphe du dionysiaque ?.....</i>	51
B – De la distanciation à la cérémonie : le double statut du lecteur-spectateur.....	56
1. <i>La distanciation théâtrale.....</i>	57
2. <i>La cérémonie théâtrale.....</i>	64
<b>Conclusion.....</b>	<b>70</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>73</b>

# Introduction

« Il est peut-être le seul des hommes de notre génération qui ait eu en lui l'étincelle du génie. »

Catulle Mendès<sup>5</sup>

Si Villiers de l'Isle-Adam n'a connu, sa vie durant, que la misère et le désespoir, enchaînant les désillusions éditoriales et les représentations ratées, il marqua pourtant profondément son époque puis l'histoire de la littérature française. Plusieurs écrivains de renom le qualifiaient de « génie » dès les années 1860. Citons notamment Théodore de Banville qui, en 1862, écrivait qu'il avait décelé chez Villiers « l'incontestable griffe du génie<sup>6</sup> », et son grand ami Mallarmé qui écrivait, au sujet du Villiers qu'il connut en 1867 : « Un génie, nous le comprîmes tel<sup>7</sup> ». Bien plus tard, dans les années 1880, c'est toute la jeune génération symboliste qui salua la pensée de l'écrivain, notamment le jeune Paul Margueritte qui, en 1884, à la suite d'une lecture que Villiers donna d'*Axël* à la salle des Capucines, lui écrivit :

Votre pensée a des dessous mystérieux, des prolongements philosophiques d'une profondeur qui inquiète. Et votre style, plein de magnificence et de majesté a la splendeur d'un manteau princier. La gloire de ce Noël ! de cet Alleluiah ! qui éclate si intempestivement... la simplicité de la menace de la hache et la descente du prêtre... puis la déclaration d'amour, adorable qu'elle est en son chuchotement voilé... c'est du théâtre et du plus beau !<sup>8</sup>

Cette admiration qu'il provoquait chez l'ensemble de ces auteurs était avant tout inspirée par sa grande imagination, qui lui permettait de réciter de manière spontanée dans les cafés de Paris des histoires inventées à ses interlocuteurs, par ses grandes ambitions littéraires, issues de sa volonté « d'ajouter à l'illustration de [s]a race la seule gloire vraiment noble de notre temps, celle d'un *grand écrivain*<sup>9</sup> », mais aussi et surtout, par ses talents de métaphysicien et sa capacité à développer des réflexions philosophiques de grande ampleur.

---

5. Catulle Mendès, cité par Alan Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1986, p. 14.

6. Théodore de Banville, cité par Alan Raitt, *ibid.*

7. Stéphane Mallarmé, « Villiers de l'Isle-Adam », dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1989, p. 114.

8. Paul Margueritte, lettre adressée à Auguste Villiers de l'Isle-Adam le 28 février 1884, *Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits*, édition recueillie, classée et présentée par Joseph Bollery en 2 volumes, Paris, Mercure de France, t. II, 1962, p. 56 [désormais abrégé *Corr.*].

9. Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 113.

En effet, attiré par la philosophie de Hegel dès la parution en 1855 de *l'Introduction à la philosophie de Hegel*<sup>10</sup> de Augusto Vera, puis plus tard par la philosophie de Schopenhauer, Villiers de l'Isle-Adam, selon Chantal Collion Diéryckx, « se voulait à la fois poète et penseur<sup>11</sup> ». Il hésita toute sa jeunesse entre ces deux tendances. Villiers présentait d'ailleurs son premier roman, *Isis*, publié en 1862, comme suit : « *Isis* est le titre d'un ensemble d'ouvrages qui paraîtront, si je dois l'espérer, à de courts intervalles : c'est la formule collective d'une série de romans philosophiques<sup>12</sup> ». Une anecdote racontée par Eugène Lefébure à Stéphane Mallarmé est également révélatrice de ce grand intérêt que Villiers avait pour la philosophie : « Quand je lui ai fait observer qu'un mélange indéfini de philosophie et d'art risquait de mécontenter à la fois les philosophes et les artistes, il m'a répondu aussitôt par ce charmant sophisme, que la poésie et la philosophie étaient la même chose pour lui<sup>13</sup>. » Cependant, si Villiers s'intéressa très tôt à la philosophie, notons qu'il ne composa jamais d'essais philosophiques et que même, à la fin de sa vie, il rejetait le travail de l'analyse philosophique, pensant que ce dernier ne pouvait qu'amoindrir la pensée : « Abstraire ? Analyser ? Que signifient ces paroles ? [...] Il suit qu'analyser, c'est retourner vers le néant dans un effort mensonger ; c'est me diminuer moi-même ! C'est me blasphémer, rien de plus<sup>14</sup>. » De ce fait, Villiers ne considérait pas l'analyse philosophique comme une entreprise féconde, même s'il semblait, dans le même temps, attiré par les discours métaphysiques et parsemait ses écrits littéraires de réflexions métaphysiques. Comme si, finalement, il souhaitait faire de la philosophie au moyen de la littérature.

S'il commença par écrire quelques poésies au sein du *Parnasse Contemporain* allant jusqu'à publier *Premières poésies* en 1859 – Villiers a alors vingt ans –, il se tourna rapidement vers les genres narratifs. Il insuffla, dans chacune de ses œuvres, des fragments de la philosophie de Hegel et de sa philosophie personnelle qui commençait doucement à germer. Il publia dès 1862, comme nous l'avons dit, *Isis*, puis entre 1867 et 1868 dans *La Revue des lettres et des arts*, dont il fut rédacteur en chef, deux contes fantastiques : *Claire Lenoir* et *L'Intersigne*, considérés comme étant ses écrits les plus hégéliens. Après sa longue traversée du désert de 1870 à 1881 – le seul fait

---

10. Augusto Vera, *Introduction à la philosophie de Hegel*, Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1864, 260 p.

11. Chantal Collion Diéryckx, *La femme, la parole et la mort dans Axël et L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme modernité », 2001, p. 313.

12. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Dédicace à Hyacinthe du Pontavice de Heussey », dans *Œuvres complètes*, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. I, p. 101 [désormais abrégé O. C.].

13. Eugène Lefébure, lettre adressée à Stéphane Mallarmé le 2 novembre 1865, *Corr.*, t. I, p. 80.

14. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Fragments divers », O. C., t. II, p. 987.

notable de cette décennie étant sa première place obtenue à un concours d'écriture en 1876, en l'honneur du centenaire de la déclaration d'indépendance des États-Unis, avec sa pièce *Le Nouveau-Monde* –, il finit, cependant, par publier ses nouvelles dans des journaux à grand tirage, comme *Gil Blas* et le *Figaro*, pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa nouvelle famille, Villiers étant devenu père d'un garçon en 1881. Ces publications journalistiques auxquelles il était réduit le dégoûtaient au plus haut point, notamment parce qu'elles ne lui permettaient pas de laisser libre cours à son imagination et à ses réflexions philosophiques. On sent d'ailleurs toute sa tristesse lorsqu'il écrit en 1884 à son grand ami Jean Marras : « Puisqu'il est impossible d'être soi-même, je serai la joie amusante des autres<sup>15</sup> », ou à Joris-Karl Huysmans en 1887 : « Je suis contraint de trimer des anas dramatiques dans le *Gil Blas* : – va comme je te pousse et sans même avoir d'épreuves : – sans même que ce soit ma véritable copie qu'on imprime<sup>16</sup>. » Si c'est bien par ses nouvelles que Villiers réussit à obtenir un semblant de succès de son vivant, Claude-Pierre Perez estime que « ses récits brefs, en dépit des éloges qu'ils purent lui valoir, et de la notoriété qu'ils lui ont apporté, ne se sont jamais tout à fait affranchis à ses yeux de la réprobation qui s'attache à la littérature alimentaire<sup>17</sup>. » L'écriture « alimentaire », pour Villiers, c'était la mort de la littérature et de la philosophie. Cependant, s'il accepta de se plier à cette manière d'écrire pour ses œuvres narratives, il semble qu'il refusa d'en faire de même pour le dernier genre littéraire auquel il s'essaya : le théâtre.

S'il finit par accepter de voir ses contes, nouvelles et romans publiés dans les pages de journaux qu'il n'appréciait pas, il n'en fit pas de même pour son théâtre et ne cessa de proposer des pièces à la dramaturgie singulière, quitte à ce que ces dernières ne soient pas représentées sur les scènes de son temps. On ressent, dans sa correspondance, toute l'attention qu'il portait à l'écriture de chacune de ses pièces, notamment lorsqu'il présente la première d'entre elles, *Morgane*, à un directeur de théâtre non identifié, en vue d'une éventuelle représentation :

Je l'ai conçue d'après un système dramatique peu connu encore : c'est-à-dire que certaines emphases de style y sont voulues, afin d'être exprimées par les comédiens avec la plus grande simplicité et le moins de gestes possibles. Les phrases du dialogue ne sont pas coupées, généralement, comme dans les drames habituels, – mais sont plus longues ; l'action du drame étant, parfois, très-intérieure. – C'est, enfin, une optique théâtrale particulière et en vous lisant, moi-même, une ou deux scènes, je pense que je vous eusse donné l'impression qu'il m'est très difficile de définir<sup>18</sup>.

---

15. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, lettre adressée à Jean Marras le 2 février 1884, *Corr.*, t. II, p. 54.

16. Auguste Villiers de l'Isle Adam, lettre adressée à Joris-Karl Huysmans le 3 février 1887, *ibid.*, p. 161.

17. Claude Pierre Perez, « Villiers de l'Isle-Adam, "actualiste" », dans Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *Presse et plumes, journalisme et littérature du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, coll. « Culture-médias », 2004, p. 75.

Déjà, avec *Morgane*, qui fut pourtant publié en 1860, Villiers affichait sa volonté de proposer un théâtre nouveau, un théâtre « très-intérieur », avec de longs dialogues et, de ce fait, de longs développements. Cette prédilection se confirma avec la publication de *La Révolte* en 1870, drame en un acte qui choqua le public lors de sa représentation, tant la critique de la pensée et des mœurs bourgeoises y était acerbe et les développements philosophiques du personnage d'Élisabeth irrecevables pour un public en quête de divertissement. Sa représentation au théâtre du Vaudeville en 1870 fut un four noir et a été même considérée comme un des principaux éléments déclencheurs de la décennie de misère que s'apprêtait à traverser Villiers<sup>19</sup>. Cependant, cet événement ne brisa pas les rêves de gloire théâtrale de l'écrivain et, si sa production dramaturgique fut bien moindre dans les années qui suivirent, Villiers était déjà, au début des années 1870 en train d'écrire une nouvelle pièce de théâtre : *Axël*.

Villiers de l'Isle-Adam mit plus de vingt ans à rédiger cette pièce qui apparut, aux yeux de ses contemporains, comme étant son principal legs, son œuvre testamentaire où se trouvent condensées toutes ses pensées philosophiques les plus contradictoires. Elle apparaît même comme l'œuvre matricielle de tout le théâtre symboliste. Les pièces de Maurice Maeterlinck empruntent ainsi leurs décors sombres et mystérieux à *Axël* et celles de Paul Claudel et de Saint-Paul Roux sont indéniablement inspirées de son style d'écriture. Originale par sa forme très particulière, elle l'est aussi dans son propos, puisqu'elle convoque en une même œuvre les philosophies de Hegel et Schopenhauer, deux philosophes allemands qui se sont détestés au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle développe aussi un discours bicéphale sur la religion, à la fois rejetée et louée. Le mémoire de recherche que nous proposons va porter sur cette pièce de théâtre et, tout particulièrement, sur la façon dont cette œuvre semble *réaliser* la philosophie, lui donner une raison d'être au-delà de l'exercice analytique.

Si la pièce et, de manière plus générale, la dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam, ont été beaucoup commentées, depuis la disparition de l'écrivain en 1889, nous pensons que les études à son sujet ne rendent pas suffisamment hommage au caractère philosophique de la pièce testamentaire de Villiers. De plus, si l'influence de Hegel sur la poétique et la pensée de Villiers a déjà été étudiée dans les travaux que nous avons consultés, nous nous sommes rendu compte que l'influence de Schopenhauer sur son œuvre était souvent mise de côté. Ainsi, il nous a semblé

---

18. Auguste Villiers de l'Isle Adam, lettre adressé à un directeur de théâtre non identifié le 22 janvier 1874, *Corr.*, t. I, p. 188.

19. Voir à ce sujet Alan Raitt, *op. cit.*, p. 16.

nécessaire de revenir sur le rôle important de ce philosophe dans la construction de la pensée illusionniste de Villiers qui, s'il n'a probablement jamais directement lu ce philosophe allemand, devait en avoir quelques connaissances par ses nombreux séjours en Allemagne aux côtés de son ami Wagner, fervent admirateur de Schopenhauer. Enfin, la principale question qui nous a permis d'amorcer ce travail de réflexion autour de l'œuvre dramaturgique de Villiers, est la question du théâtre : pourquoi Villiers a-t-il choisi le théâtre pour porter sa philosophie illusionniste et non les genres narratifs ou l'essai qui, intuitivement, semblent plus appropriés pour développer des systèmes philosophiques de grande ampleur ? Dans un contexte où le théâtre apparaissait comme un genre sclérosé – nous reviendrons sur cette question dans notre développement – comment Villiers est-il parvenu à renouveler les canons de ce genre pour en faire le véhicule de sa philosophie personnelle ? Comment, finalement, *Axël* parvient-il à dépasser l'analyse philosophique classique, dont Villiers pensait qu'elle n'avait pour conséquence que d'amoindrir son être, et à développer une nouvelle manière de philosopher par le théâtre ? C'est à l'ensemble de ces questions que nous souhaitons également répondre.

Pour ce faire, nous avons fait le choix de diviser notre mémoire en deux parties. Notre première partie est une présentation générale du contexte de l'écriture de la pièce, notamment la situation des écrivains, du théâtre et de la philosophie au XIX<sup>e</sup> siècle et des différentes positions de Villiers dans ces situations. Nous souhaitons, dans un premier temps, révéler ce qui fait la singularité de l'œuvre et de la pensée de Villiers de l'Isle-Adam en un siècle dominé par l'argent et une philosophie positiviste honnie par toute une génération d'écrivains français. Nous pensons cette première partie essentielle pour comprendre la complexité de la philosophie de Villiers et certains choix dramaturgiques opérés par l'écrivain dans *Axël*. Dans notre deuxième partie, nous entrons plus précisément dans l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam en nous intéressant notamment au caractère dionysiaque d'*Axël*, qui semble, en apparence, contradictoire avec l'exposé philosophique classique qui exige une juste mesure. Nous étudierons enfin le rapport ambigu que Villiers semble installer entre l'œuvre et son lecteur ou son spectateur, qui est à la fois rejeté, maintenu à distance du processus de création, et convoqué, pour redonner au théâtre le caractère cérémoniel qu'il revêtait dans les temps de la Grèce antique.

# Chapitre 1 — Misères et majestés d'un siècle finissant

## A) À rebours du *sens commun* : la « réaction idéaliste » face au siècle positiviste

« Plus que jamais la démocratie et la science sont les reines de ce monde moderne qui, jusqu'à présent, n'a pas trouvé de procédé pour alimenter à nouveau les sources de vie morale qu'il a taries. »

Paul Bourget<sup>20</sup>

En 1992, Pierre Bourdieu publiait un essai sociologique qu'il intitula *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Il rendait compte dans cet ouvrage des différents processus qui ont conduit à l'autonomisation du champ littéraire français au XIX<sup>e</sup> siècle et des conséquences de cette autonomisation sur les œuvres et les carrières des écrivains. En effet, désormais régi par ses propres lois, ce sous-champ social va voir ses écrivains, devenus professionnels, se conformer à de nouvelles déterminations, notamment les attentes d'un lectorat de plus en plus nombreux et l'argent. Si certains auteurs ont considéré ces nouvelles déterminations comme une chance pour la profession, à l'image d'Émile Zola qui écrivait en 1880 : « L'argent a émancipé l'écrivain, l'argent a créé les lettres modernes<sup>21</sup> », d'autres comme Charles Baudelaire, Leconte de l'Isle ou Gustave Flaubert considéraient ces nouvelles exigences du siècle industriel comme un danger pour la création littéraire.

En accord avec le programme de Pierre Bourdieu qui écrivait que « l'analyse sociologique permet de décrire et de comprendre le travail spécifique que l'écrivain a dû accomplir, à la fois contre ces déterminations et grâce à elles, pour se produire comme créateur, c'est-à-dire comme sujet de sa propre création<sup>22</sup> », nous entreprenons ici une analyse sociologique et historique du champ littéraire français du XIX<sup>e</sup> siècle et allons voir ce qui transparaît de ce portrait dans les œuvres de Villiers. Nous souhaitons, en effet, nous interroger sur les contraintes sociales qui pesaient sur les auteurs à cette époque et la manière dont certains d'entre eux, parmi lesquels Villiers, ont souhaité se révolter contre ces nouvelles déterminations et se situer à rebours du *sens commun*, terme que nous empruntons ici à Augusto Vera<sup>23</sup>. Nous souhaitons voir comment

---

20. Paul Bourget cité par Arnaud Souty, *Le Décadent ou la haine de la démocratie, de Charles Baudelaire à Élémer Bourges*, thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle – Lille III, 2016, p. 14.

21. Émile Zola cité par Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 [1992], p. 156.

22. *Ibid.*, p. 178.

23. Augusto Vera, *op. cit.*, p. 100.

certain auteurs symbolistes ou décadents se sont mobilisés pour tenter de revitaliser une littérature bourgeoise ou populaire qu'ils considéraient comme moribonde et dénuée de substance. En procédant à cette analyse et en clarifiant donc la position de Villiers dans le champ littéraire français, nous pensons éclairer le contexte dans lequel a été rédigé *Axël* et dresser un portrait en négatif de la philosophie villiérienne.

### **1) En haine d'une société embourgeoisée**

Le champ littéraire français a connu de profondes mutations entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des mutations qui ont eu des impacts considérables sur les conditions des écrivains, leurs œuvres et leurs positions dans la société. Le nombre des lecteurs potentiels a notamment considérablement augmenté grâce à la démocratisation de la scolarisation qui a fait passer, entre 1829 et 1881, le nombre d'enfants scolarisés d'un million à plus de cinq millions<sup>24</sup>, et à l'élévation globale des niveaux de vie des ménages. La lecture, au XIX<sup>e</sup> siècle, cesse donc d'être une pratique réservée à l'aristocratie ou à la grande bourgeoisie pour atteindre les couches sociales les plus populaires. C'est pendant ce siècle que la société commence à se niveler et que le lectorat, de plus en plus populaire, se tourne vers une littérature plus divertissante.

Comme la littérature n'est plus destinée à un public privilégié et qu'elle tend à se démocratiser, de nombreux éditeurs et directeurs de journaux ont souhaité s'engouffrer dans cette brèche pour faire fortune. Ils voulaient rendre les supports de leurs publications de plus en plus abordables. À l'aide des nouvelles technologies, qui permettaient une production industrielle, ces hommes d'affaires ont considérablement contribué à la popularisation des lettres françaises. Ainsi, dans le domaine de la presse, ce travail de démocratisation a débuté avec Émile de Girardin qui, en 1836, baissa le prix d'abonnement de son journal *La Presse*, à quarante francs au lieu de quatre-vingts, et popularisa le roman-feuilleton pour fidéliser ses lecteurs. Il est de plus le premier à avoir mis en place des rubriques entièrement consacrées à la littérature. La fiction a même fini par occuper l'intégralité de certaines pages de certains hebdomadaires, avec notamment la création en 1854 du *Figaro* par Hippolyte de Villemessant, puis en 1863 du *Petit Journal* par Moïse Polydore Millaud. Ces magnats de la presse avaient la volonté d'alléger les discours journalistiques pour que « la presse donne ainsi l'impression de mettre la rhétorique, ou du moins sa pratique courante, à la

---

24. Ce chiffre peut s'expliquer notamment par la loi Guizot du 28 juin 1833 qui impose une école pour les garçons dans toutes les communes de plus de cinq cents habitants et la loi Falloux du 15 mars 1850 qui impose une école pour les filles dans toutes les communes de plus de huit cents habitants. À ce sujet, on peut consulter Pierre Albertini, *L'École en France. XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles. De la maternelle à l'université*, Hachette Supérieur, coll. « Carré Histoire », Paris, 1992, p. 46-48.

portée de (presque) tous<sup>25</sup>. » Dans le domaine de l'édition, la démocratisation du support livresque a débuté en 1838, avec la publication de la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin dans une toute nouvelle collection de petit format compact : la « Bibliothèque Charpentier<sup>26</sup> ». Le format de cette collection – in-18 – était très maniable et remplaçait le précédent format in-12 devenu moins rentable. Il permit, ainsi, de baisser le prix des ouvrages à trois francs cinquante centimes au lieu de sept francs cinquante dans le format in-octavo. À sa suite, d'autres éditeurs, comme Michel Lévy ou Louis Hachette avec la « Bibliothèque des chemins de fer », lancée en 1853, ont contribué à cette révolution de l'édition française en proposant des ouvrages à un franc.

Ces bouleversements économiques ont eu de grandes conséquences sur le travail des auteurs. Désormais soumis aux lois de l'argent, ils se doivent d'écrire des œuvres susceptibles de plaire aux nouveaux directeurs de journaux ou aux éditeurs et, à travers eux, aux nouvelles exigences d'un lectorat en quête de divertissement. Pour voir leurs œuvres paraître dans les grands journaux ou au sein de maisons d'édition prestigieuses, les auteurs ont délaissé certains genres littéraires comme la poésie, devenue parent pauvre de la littérature française, pour s'affairer à des genres plus vendeurs : « Quand on veut faire de l'argent avec sa plume, il faut faire du journalisme, du feuilleton ou du théâtre<sup>27</sup> » écrivait Flaubert en 1867. Le champ littéraire français se trouve imbriqué dans le champ économique. Peu à peu, la littérature est devenue un produit industriel comme un autre, destiné à être vendu en masse. « L'industrialisme a pénétré la littérature elle-même après avoir transformé la presse<sup>28</sup> » et les auteurs se doivent de se conformer à ces nouvelles lois s'ils veulent vivre de leur plume.

Ces nouvelles contraintes liées à une certaine marchandisation du verbe ont permis à des auteurs, souvent issus des classes modestes et de l'enseignement secondaire, comme Champfleury, Henri Murger, Eugène Sue ou Francisque Sarcey, de se faire une place dans le champ littéraire. Ils acceptaient ces nouvelles contraintes et déterminations. C'est même par elles qu'ils sont parvenus à s'imposer parmi les plumes les plus lues et les plus appréciées du siècle. En revanche, tous les auteurs n'acceptaient pas ce cadre et certains se sont même rassemblés pour

---

25. Corinne Saminadayar-Perrin, « Presse, rhétorique et éloquence : Confrontations et reconfigurations (1830-1870) » dans Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *op. cit.*, p. 405.

26. Jean-Paul Fontaine, « Charpentier, sa bibliothèque, ses amis romantiques et naturalistes (1838-1896) », *Histoire de la bibliophilie*, 10 février 2016.

URL : <https://histoire-bibliophilie.blogspot.com/2016/02/charpentier-sa-bibliotheque-ses-amis.html> consulté le 9 juin 2020.

27. Gustave Flaubert, cité par Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 264.

28. Albert Cassagne, cité par Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 94.

former, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une véritable « société dans la société<sup>29</sup> ». Ces auteurs, qui répondaient aux noms de Baudelaire, Leconte de l'Isle, Théodore de Banville ou Gustave Flaubert abhorraient cette démocratisation des lettres qui a fait du langage « une marchandise reproduite en série<sup>30</sup> ». Ils ont ainsi préféré définir une littérature aussi autonome que possible, soumise à ses propres lois, plutôt que d'écrire des chroniques à destination d'un public bourgeois qu'ils haïssaient par-dessus tout. L'enjeu était de créer de nouvelles règles et de s'y conformer : « Leur autonomie consiste dans une obéissance librement choisie, mais inconditionnelle, aux lois nouvelles qu'ils inventent et qu'ils entendent faire triompher dans la République des lettres<sup>31</sup>. » Ils ont commencé par redéfinir ce que devait être la littérature pour rompre avec un art bourgeois tourné vers le divertissement, en s'appropriant notamment le concept de « l'art pour l'art », théorisé par Théophile Gautier dans la préface de *Mademoiselle Maupin* en 1835. Gautier écrit notamment : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature<sup>32</sup>. » La littérature doit être à elle-même son propre but et les auteurs doivent mépriser les attentes des lecteurs bourgeois. « L'art est la recherche de l'inutile ; il est dans la spéculation ce qu'est l'héroïsme dans la morale<sup>33</sup>. » Par ailleurs, ces auteurs ne souhaitaient pas se subordonner aux lois du marché et cela les a conduits à créer un monde économique et symbolique à l'envers. Ils firent ainsi du succès immédiat « la marque d'une infériorité intellectuelle<sup>34</sup> » et de l'absence de succès, le signe d'une grande intelligence. Tous ces positionnements les empêchèrent d'être consacrés sur la scène médiatique, à l'image de Gustave Flaubert qui fut par ailleurs accusé d'outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs à la suite de la publication de *Madame Bovary* dans la *Revue de Paris* en 1856 ou de Baudelaire qui fut lui-même poursuivi et condamné en 1857 pour la publication des *Fleurs du Mal* chez Poulet-Malassis. Mais en définissant une littérature autonome, en se libérant des chaînes de l'argent et du succès facile<sup>35</sup>, ils sont parvenus à ouvrir la voie à toute une génération d'auteurs en haine de leur époque.

---

29. *Ibid.*, p. 98.

30. Landry Liébart, « Un exemple d'intersection entre littérature et sociologie : le rapport entre l'écrivain et le journaliste au XIX<sup>e</sup> siècle », *Equinoxe*, n° 12, printemps-été 2009.

URL : [https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2012/eqx12\\_Liebart.html](https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2012/eqx12_Liebart.html) consulté le 9 juin 2020.

31. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 116.

32. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Flammarion, coll. « Littérature et civilisation », 1966, p. 15.

33. Gustave Flaubert, *Notes de voyage*, édition augmentée, Paris, Arvensa éditions, 2014, p. 542.

34. Charles Leconte de l'Isle, cité par Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 141.

35. *Ibid.*, p. 133.

Ces auteurs sont ceux qui vont former dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle les mouvements symbolistes et décadents. Parmi eux, on retrouve Stéphane Mallarmé, Léon Bloy, Catulle Mendès, Remy de Gourmont, Joris-Karl Huysmans et, bien sûr, Villiers de l'Isle-Adam qui n'a jamais caché son admiration envers Baudelaire ou Flaubert et qui fut l'un des plus virulents critiques de l'industrialisation de l'écriture et de la démocratisation de la société. À l'image de leurs mentors, ces hommes de lettres au capital symbolique important et au capital économique faible ont avancé à rebours des mouvements industriels et démocratiques qui dominaient, quitte à vivre, pour la plupart d'entre eux, dans un dénuement total<sup>36</sup>. Leur volonté de lutter pour une littérature désintéressée, originale et indépendante les a conduits à se réunir dans des petites revues, un support qui va devenir le symbole de ce pôle du champ littéraire, ou dans des maisons d'édition plus petites comme celles de Poulet-Malassis ou de Maurice de Brunhoff. Leur objectif n'était alors pas de divertir, comme c'était le cas pour les fictions paraissant dans les journaux à grand succès, mais de rendre à la littérature sa grandeur qu'ils pensaient perdue, lui permettre à nouveau d'exprimer l'inexprimable et de révéler une réalité plus profonde que celle véhiculée par la presse quotidienne et les grosses maisons d'édition. En somme : produire des œuvres capables d'élever l'humain.

Villiers de l'Isle-Adam fut l'un des principaux acteurs de ce pôle du champ littéraire. Refusant le succès facile<sup>37</sup>, et très critique envers les directeurs de journaux et de grandes maisons d'édition, il fut notamment l'un des premiers écrivains à avoir fondé sa propre revue en 1867, *La Revue des lettres et des arts*, qu'il souhaitait tout entière tournée vers la littérature, en retrait par rapport aux productions journalistiques de son temps. Il promettait de payer plus cher les écrivains qui s'exprimaient en vers : « Nous faisons de la littérature n'est-ce pas ? Eh bien il est juste que les vers soient d'un prix physique plus élevé que la prose<sup>38</sup>. » Villiers semblait donc tenir à des formes littéraires peu lues, comme s'il souhaitait redonner leurs lettres de noblesse à des genres mal appréciés par ses contemporains. À l'inverse d'écrivains, comme Émile Zola, qui adaptèrent leurs formes littéraires pour atteindre tous les publics et démocratiser les lettres, Villiers ne souhaitait pas entrer dans le jeu de cette modernité. Ce positionnement dans le champ littéraire l'a conduit à

---

36. Nombre d'auteurs, à l'image de Mallarmé ou de Huysmans, étaient obligés d'occuper un métier pour subvenir à leurs besoins. C'est dans ce sens que Bourdieu écrit : « La profession d'écrivain ou d'artiste est en effet une des moins codifiées qui soit ; une des moins capables aussi de définir (et de nourrir) complètement ceux qui s'en réclament, et qui, bien souvent, ne peuvent assumer la fonction qu'ils tiennent pour principale qu'à condition d'avoir une profession secondaire d'où ils tirent leur revenu principal », *op. cit.*, p. 315.

37. Voir *infra*, p. 28-29.

38. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, lettre adressée à Théodore de Banville le 25 septembre 1867, *Corr.*, t. I, p. 111.

vivre plusieurs années dans un dénuement quasi-total, jusqu'à la naissance de son fils Totor, en 1881, qui l'obligea à collaborer avec de grands journaux littéraires comme *Gil Blas* ou le *Figaro*. Cependant, il ne cessa jamais de peindre avec mépris les bourgeois dans ses œuvres, y compris lorsqu'il publiait dans ces journaux. Cette classe sociale, jugée responsable de l'industrialisation des lettres et des misères de son temps, il ne cessa d'en dresser un portrait ignoble, comme il se l'était promis dans ses jeunes années : « Le fait est que je ferai du bourgeois, si Dieu me prête vie, ce que Voltaire a fait des "cléricaux", Rousseau des gentilshommes et Molière des médecins. [...] Vous verrez mes types, Bonhomet, Finassier et Lefol : je les énamoure et les cisèle avec toute ma complaisance<sup>39</sup>. » Dans *Axël*, le personnage qui apparaît comme l'incarnation de cette classe bourgeoise est le Commandeur, un gentilhomme mondain qu'Axël va finir par tuer à la fin de la deuxième partie, « Le Monde tragique ». Villiers dénonce notamment, à travers ce personnage, le caractère mensonger de la classe bourgeoise et de son système démocratique qui s'approprie les richesses du monde. Ainsi, lorsque le Commandeur demande à Axël de restituer l'or enfoui sous la demeure, sous prétexte qu'il appartient à l'État allemand et qu'elle doit être mise au service de l'intérêt de tous, Axël refuse en s'exprimant de la sorte :

L'intérêt de tous ! But généreux, dont, au cri des siècles, les princiers spoliateurs sanctionnèrent, par tous pays, les exactions de leur bon plaisir et qui permet encore d'extorquer la bénédiction des plèbes en les dépouillant froidement au nom même de leurs intérêts. — Non, je n'ai pas à convier au pillage, ici, les champions ordinaires des « intérêts de tous »<sup>40</sup>.

Ce qu'il souligne ainsi, ici, c'est le caractère vénal des bourgeois. Le personnage d'Axël refuse, par ailleurs, de suivre le Commandeur en ville et de s'adonner au mode de vie bourgeois :

Enfin, dans cette demeure, dont tu ne daignas que persifler le deuil, l'âge et la gloire, — alors que tu dois au seul héroïsme des aïeux dont les présences l'ont béni d'être le peu que tu sembles, — tu me proposais, si j'ai bonne mémoire, d'asservir, à ta suite, l'intégrité de mon intelligence et de mes jours dans le néant de mille intrigues risibles, d'aller bâiller, à tes côtés, en la diversité de princières antichambres, et tu nommais cela « faire son chemin ». Pour toi, c'est possible. Tu suis les goûts de ta nature. Elle n'est pas la mienne, voilà tout. Passons !<sup>41</sup>

Axël souligne donc que le Commandeur appartient à une nature autre que la sienne, une nature qu'il méprise puisqu'elle impliquerait un asservissement de son intelligence et une vie toute tournée vers l'oisiveté. Le mot « nature » qu'il emploie représente bien le caractère opposé de ces deux visions du monde, qui ne peuvent se réconcilier, selon les dires d'Axël plus tôt dans la pièce, que dans l'affrontement et la mort d'une des deux parties : « Regarde-moi bien, les yeux dans les

---

39. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, lettre adressée à Stéphane Mallarmé le 11 septembre 1866, *Corr.*, t. I, p. 99.

40. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, O. C., t. II p. 615.

41. *Ibid.*, p. 607.

yeux. Quel autre sincère contact ne fut jamais possible, entre nous, que celui des épées ?<sup>42</sup> » Cette phrase semble significative de la haine que pouvait avoir Villiers envers le mode de vie bourgeois. La philosophie que Villiers développe donc dans sa pièce de théâtre serait construite en opposition avec cette philosophie bourgeoise et démocratique qui prône un nivellement des sociétés et une foi tout entière tournée vers l'argent. Mais ce n'est pas là l'unique élément contre lequel Villiers, et à travers lui Axël, s'est insurgé. À l'âge de l'industrialisation et du progrès technique, c'est également contre le dogme de la science que de nombreux écrivains se sont levés.

## 2) De la science avant toute chose

En 1867, Louis Figuier, écrivain spécialisé en vulgarisation scientifique, écrivait : « La science est un soleil : il faut que tout le monde s'en approche pour se réchauffer et s'éclairer<sup>43</sup>. » Ainsi, au XIX<sup>e</sup> siècle, au même titre que la littérature, la science cesse d'être une pratique réservée aux savants pour atteindre les couches sociales les plus populaires de France. La presse s'empare des sujets scientifiques pour en faire des produits de marketing comme les autres, destinés à l'éducation du peuple. Les noms de grands vulgarisateurs scientifiques commencent à émerger, notamment ceux de Louis Figuier, Alexandre Bertrand, Camille Flammarion ou Adolphe Bitard, fondateur de la revue *La Science illustrée*. C'est ce que souligne Bernadette Bensaude-Vincent lorsqu'elle écrit qu'« avec ces "feuilletons scientifiques", la science s'installe dans les colonnes de l'actualité, elle prend part à l'événement. Côté les rubriques politiques, mondaines, économiques et littéraires, elle participe de plain-pied à l'univers quotidien, tissé par la presse parisienne<sup>44</sup>. »

Cette propension à la science eut des conséquences importantes sur les philosophies du XIX<sup>e</sup> siècle. Son influence fut considérable sur certains philosophes de l'époque, à l'image d'Auguste Comte qui, entre 1828 et 1844, développa sa philosophie positiviste, très populaire au sein de nombreux cercles artistiques et auprès de plusieurs intellectuels du siècle. Gérard Peylet décrit cette philosophie comme suit : « [le positivisme] consiste à découvrir le comment et non le pourquoi, à analyser avec méthode les circonstances de la production des phénomènes et en dégager des lois<sup>45</sup>. » Ce courant de pensée se pose en opposition aux philosophies métaphysiques de Hegel en Allemagne et à la théologie, qui serait fondée sur des croyances invérifiables. Il ne cherche pas à connaître la nature intrinsèque des phénomènes : ses objets d'étude sont les lois

---

42. *Ibid.*, p. 605.

43. Bernadette Bensaude-Vincent, « Un public pour la science : l'essor de la vulgarisation au XIX<sup>e</sup> siècle », *Réseaux*, n° 58, 1993, p. 49.

44. *Ibid.*, p. 50.

45. Gérard Peylet, cité par Arnaud Souty, *op. cit.*, p. 9.

scientifiques et l'observation. Il s'agit donc d'une philosophie qui fait primer les limites de la raison sur la métaphysique, en ce sens qu'elle propose à l'humain de se borner à ce qu'il peut savoir de manière certaine grâce à la science. En un mot, cette philosophie fait de la science le principal moteur de l'humanité, qui apporte une explication physiologique à tous les phénomènes et qui nie l'existence de l'âme et les besoins surnaturels de l'homme.

Le succès de cette nouvelle philosophie, vouée à transformer le monde en un énorme système, et cet intérêt grandissant pour la science ont conduit l'ensemble de la société industrielle à glorifier une notion devenue incontournable au XIX<sup>e</sup> siècle, célébrée dans l'ensemble des expositions universelles du siècle : le progrès. Auguste Comte écrivait lui-même, au frontispice de *Système de politique positive* : « La formule sacrée du positivisme : l'amour pour principe, l'ordre pour base, et le progrès pour but<sup>46</sup>. » Ainsi, les progrès techniques sont devenus en ce siècle les témoins manifestes d'une supériorité de l'homme sur le chaos de la nature. La capacité de l'humain à connaître les phénomènes de la nature et à transformer les richesses naturelles pour les mettre à son service est déifiée et les tenants de cette philosophie sont passés d'une foi religieuse à une foi dans le progrès. Peu à peu, dans l'imaginaire collectif, l'humain cesse d'être ce roseau pensant décrit par Pascal et voué à l'adoration de Dieu pour devenir un Prométhée des temps modernes :

Le monde scientifique et technique est présenté comme un univers toujours en effervescence, produisant des inventions à jet continu. Après la course aux records de puissance ou de gigantisme des réalisations dues au fer et à la vapeur, le télégraphe, la TSF, le téléphone, le gramophone, le cinématographe alimentent la célébration du progrès que relancent, après 1900, l'automobile puis la conquête de l'air : autant d'épopées qui mettent en scène de braves héros affrontant les obstacles pour faire reconnaître leurs inventions. Chaque technologie suscite un imaginaire spécifique : pour exalter la puissance toujours plus grande des machines à vapeur, on mobilise des images prométhéennes de l'humanité défiant les puissances divines du feu pour maîtriser toujours mieux les forces de la nature<sup>47</sup>.

Cet essor fracassant de la science et du progrès dans la société française, son succès auprès des milieux populaires comme des milieux intellectuels et le bouleversement philosophique entraîné par la science, ont aussi eu un impact important sur les productions littéraires du siècle industriel. En effet, pendant que certains auteurs ont cherché à révéler dans leurs travaux les lois qui régissent la littérature, à l'image d'Hippolyte Taine ou de Sainte-Beuve, auteurs profondément influencés par la philosophie positiviste, d'autres ont cherché à faire de la littérature une science comme une autre, notamment capable de libérer l'humain des chaînes de la religion, à l'image de l'écrivain anticlérical Edmond About. L'exemple le plus frappant de cette tentative de scientification

---

46. Auguste Comte, *Système de politique positive*, Paris, Carilian-Goeury et Dalmont, 1853, p. 1.

47. Bernadette Bensaude-Vincent, *loc. cit.*, p. 52-53.

de la littérature demeure bien sûr la constitution de l'école littéraire naturaliste par Émile Zola qui, pour écrire *Le Roman expérimental*, a repris à son compte les théories développées par Claude Bernard, dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. En ce sens, Zola écrit :

Le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle ; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique ; il substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu ; il est en un mot la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge de scolastique et de théologie<sup>48</sup>.

Mais répétons-le, à côté de ces écrivains qui rêvaient d'une littérature qui rende compte des mouvements naturels de l'humain et de nos sociétés, il y a eu des auteurs qui, très rapidement, se sont dressés contre cette foi dans le progrès et qui sont restés fidèles à leur quête d'idéal. Ils continuaient à voir la littérature comme une quête métaphysique, comme un moyen d'élever l'humain au-delà du monde sensible et se reconnaissaient dans ce que Augusto Vera écrivait dans son *Introduction à la philosophie de Hegel* : « Si l'art constitue, en effet, la forme la plus parfaite de l'absolu, et donne la solution définitive du problème philosophique, l'art sera supérieur à la science<sup>49</sup>. »

La science, pour l'ensemble de ces auteurs, n'est donc pas vue comme un moyen d'éduquer l'humain, comme une preuve de sa supériorité sur la nature, mais bien au contraire comme l'une des causes qui provoque le déclin de l'humanité : sa soif de progrès technique et son rejet de toute forme de spiritualité détourne l'humain de sa quête d'idéal en plus de dépoétiser le réel. Hegel disait que les grands instruments de progrès avaient pour conséquence de niveler l'intelligence<sup>50</sup>. Dans cet ordre d'idées, Charles Baudelaire fut l'un des premiers à avoir des mots très durs envers la science et l'idée de progrès. À l'approche de l'exposition universelle de 1855, il écrit :

Je veux parler de l'idée de progrès. Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance ; la liberté s'évanouit, le châtement disparaît. Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide. Cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré toute âme de sa responsabilité, dégagé la volonté de tous les liens que lui imposait l'amour du beau : et les races amoindries, si cette navrante folie dure longtemps, s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude. Cette infatuation est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible<sup>51</sup>.

---

48. Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1902, p. 22.

49. Augusto Vera, *op. cit.*, p. 73.

50. *Ibid.*, p. XLIII.

51. Charles Baudelaire, cité par Arnaud Souty, *op. cit.*, p. 71.

Nombre d'écrivains ont partagé le point de vue du nomothète<sup>52</sup> du mouvement décadent. L'un des plus féroces détracteurs de la science et du progrès demeure Villiers de l'Isle-Adam, dont l'antipositivisme semble même être la seule constante que l'on trouve dans ses œuvres. Très sévère envers ceux qui croient en la force de la science, cette haine du positivisme s'est cristallisée dans les personnages-médecins qu'il créa, rendus fous par la science. Dans une de ses nouvelles, le docteur Hallidonhill tue puis dissèque un de ses patients pour découvrir comment ce dernier a pu guérir miraculeusement de la phtisie. Pendant son meurtre il s'exprime de la sorte : « Je n'ai pas hésité, je l'avoue, À SACRIFIER, ICI, MA CONSCIENCE... À MON DEVOIR<sup>53</sup>. » Dans la même veine, nous pouvons citer Tribulat Bonhomet, bourgeois philistin et positiviste, narrateur du conte *Claire Lenoir* et personnage principal de plusieurs autres des nouvelles de Villiers, notamment *Le Mécène* où il est présenté en train d'étrangler à mains nues un cygne pour vérifier si ce dernier chante bien avant de mourir. Possédés par le « démon de l'examen<sup>54</sup> », ces personnages permettent à Villiers d'exprimer toute la dangerosité de la science, déshumanisante et désenchanteresse. Dans la version de 1867 de *Claire Lenoir*, il va même jusqu'à exprimer, par la voix du personnage éponyme, le caractère vain de la recherche scientifique par rapport à la recherche d'absolu et d'idéal :

La science aura beau m'expliquer à sa façon les lois de tel phénomène, je veux continuer, moi, à voir dans ce phénomène, ce qui peut élever mon âme et non ce qui peut l'amoindrir. Si les mystiques se trompent, qu'est-ce qu'un univers inférieur même à leur pensée ? Dans la mort, est-ce la logique de deux abstractions qui me rendra l'idéal perdu ? Non ! Non. Je fermerai les yeux sur un monde où mon esprit à l'air d'un étranger. Peu m'importe si les lois du mécanisme des astres sont pénétrées ! Tentations que ces étoiles qui s'éteindront ! Illusion que le soi-disant avenir ! Je me réfugie dans mon esprit immortel, comme les sages des vieux jours m'en ont donné l'exemple sacré ; je choisis en un mot l'éternel Idéal, préférant à votre siècle des Lumières, la lumière des siècles<sup>55</sup>.

La science et le progrès, pour Claire Lenoir, sont des chimères incapables de répondre aux questions philosophiques. Dans la seconde partie de sa vie, Villiers va même approfondir son rejet de la science. En effet, si dans la version publiée dans *La Revue des lettres et des arts* de *Claire Lenoir*, Villiers rejetait les sciences techniques, il apparaît que son personnage ne renonce pas à l'étude de la philosophie et à une certaine quête de l'idéal. Claire Lenoir demeure attachée à une certaine science des idées. Cependant, à la suite de sa brutale rupture avec la philosophie de Hegel en 1870, Villiers va considérablement changer sa vision du monde, à un point tel qu'il va réécrire *Claire Lenoir* en modifiant certains passages pour en faire un personnage profondément

---

52. Terme que nous empruntons à Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, p. 106.

53. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « L'héroïsme du docteur Hallidonhill », *O. C.*, t. II, p. 261.

54. Terme que nous empruntons à Bertrand Marquer, *Naissance du fantastique clinique*, Paris, Hermann, 2014, p. 196.

55. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Claire Lenoir*, première édition, *La Revue des lettres et des arts*, n° 5, 1867, p. 122-123.

catholique, tout entier tourné vers Dieu. « Puisque la Croyance est la seule base de toutes les réalités, préférons Dieu<sup>56</sup> » dit-elle dans cette version remaniée et publiée en 1887, au lieu de parler des mystiques et des adeptes des sciences occultes. La foi en Dieu remplace ainsi la quête philosophique de Dieu. Dans *Axël*, ce revirement est encore plus notable.

En effet, le personnage éponyme de la pièce vit une existence recluse, loin du bruit du monde et du progrès, consacrée aux sciences occultes, sous la direction de Maître Janus. Cette discipline est considérée comme désuète par le Commandeur : « J'ai parcouru les titres des tomes malsains de ta bibliothèque ; tu t'enivres de cette poussière humide ? Tu te laisses endoctriner par un halluciné qui vit chez toi ! Tu t'imagines qu'il y a encore des "sciences occultes" ? — Mais c'est d'une candeur tellement superlative qu'elle confine au ridicule, mon pauvre cousin !<sup>57</sup> » Cependant, à la fin de la troisième partie, « Le Monde occulte », Axël renonce à cette vie d'étude et s'exprime, au sujet de la Science, comme suit : « Les rameaux sont froids de l'Arbre de la Science : quels sont les fruits, enfin, que produisent leurs fleurs glaciales ?<sup>58</sup> », dit-il, avant d'ajouter : « Au nom de quelle vérité l'Homme pourrait-il condamner une doctrine, si ce n'est au nom d'une autre doctrine, de principes aussi discutables que ceux de la première ? Et, autre âge, autres principes. La Science constate, mais n'explique pas : c'est la fille aînée des chimères ; toutes les chimères sont donc, au même titre que le monde — la plus ancienne ! — *quelque chose de plus* que le Néant...<sup>59</sup> » Ainsi, dans une langue toujours imagée, Axël exprime l'idée que la Science est une entreprise stérile et triste. Il en vient même à formuler l'idée que cette dernière est une « chimère » puisque les années suffisent à rendre une vérité désuète. Axël touche alors ici, pour la première fois, à une idée qui était chère à Villiers et à sa philosophie illusionniste : la vérité absolue n'est pas atteignable dans le monde sensible et les sciences, quelle que soit leur nature, sont toutes des illusions. Ce ne sont plus les sciences techniques que Villiers de l'Isle-Adam rejette mais bien l'ensemble des sciences.

C'est donc avant tout en opposition à ce mode de vie bourgeois et à la science que va se constituer son discours philosophique qu'il a fait le choix de développer dans des écrits fictionnels et, de manière plus inattendue, à travers le théâtre. Nous voulons maintenant interroger plus en détail ce choix du genre théâtral qui est à la fois détesté et adulé par les symbolistes français. Villiers a fortement contribué à renouveler les canons du genre.

---

56. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Claire Lenoir*, O. C., t. II, p. 191.

57. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Åxel*, O. C., t. II, p. 598.

58. *Ibid.*, p. 642.

59. *Ibid.*, p. 644.

## B) Une littérature théâtrale à reconstruire

« Ah ! Qu'on le sache bien !... Le théâtre futur crève, à chaque instant déjà, les vieilles enveloppes. Il commence. »

Auguste Villiers de l'Isle-Adam<sup>60</sup>

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le genre théâtral se trouve dans une position assez paradoxale : à la fois rejeté par l'ensemble des poètes symbolistes et décadents, car considéré comme étant le genre bourgeois par excellence, il est aussi ce que Bertrand Vibert a nommé « la grande ambition littéraire du XIX<sup>e</sup> »<sup>61</sup>. Indissociable d'une certaine pratique mondaine, comme le soulignait Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*<sup>62</sup>, ce genre était perçu par certains auteurs, notamment Huysmans, comme un divertissement bourgeois, dénué d'intérêt philosophique, et donc parent pauvre de la création littéraire du siècle. Le théâtre exerça pourtant une fascination constante sur les écrivains dont certains ont cherché à rompre avec cet esthétisme bourgeois au profit d'un théâtre idéaliste et philosophique. Parmi ceux-ci nous retrouvons évidemment Villiers de l'Isle-Adam. Cette entreprise d'ériger un théâtre métaphysique et philosophique n'est cependant pas une tâche aisée et ne va pas de soi. En effet, si l'on regarde du côté de la philosophie antique, le théâtre, selon Aristote, visait à la *catharsis*, terme issu du domaine médical et qui se traduit comme « un allègement des excitations violentes présentes chez le spectateur » ou une « purgation de ses émotions excessives par le spectacle<sup>63</sup> ». Pire encore, Platon condamnait dans *La République* l'usage du théâtre dans la cité<sup>64</sup>. La quête de vérité poursuivie par la philosophie semble donc assez éloignée des préoccupations du théâtre : ce serait un genre qui jouerait sur les apparences et laisserait libre cours à la diversité des points de vue. Sa quête ne pourrait donc pas être l'Idée, au sens métaphysique du terme, ni la Vérité. Pourtant la volonté de Villiers d'ériger un théâtre idéaliste et philosophique était bien réelle et, à sa suite, celle de nombreux autres écrivains issus du mouvement symboliste comme Maeterlinck et Paul Claudel. Villiers identifia cette ambition dès son plus jeune âge, si l'on prête attention à sa correspondance :

Ce qu'il faut au siècle nouveau qui s'éveille, pour ainsi dire, couché sur les tombeaux des grands poètes et des grands artistes, – c'est un génie de création qui bouleverse le théâtre et un autre

---

60. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Le Candidat, O. C.*, t. II, p. 462.

61. Bertrand Vibert, « Villiers de l'Isle-Adam et "l'impossible théâtre" du XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, n° 99, 1998-1, p. 71.

62. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor, coll. « Essentiel », 1988 [1977], 302 p.

63. Serge Tisseron, « La catharsis purge ou thérapie ? », *Les Cahiers de médiologie*, n° 1, 1996-1. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1996-1-page-181.htm>, consulté le 9 juin 2020.

64. Platon, *La République*, III, 394, et X, 604-605.

génie dramatique sur lequel la pensée du poète soit profondément empreinte [...]. Croyez-moi, quand Victor Hugo ronflera pour toujours dans son suaire de gloire et d'immortalité... je suis sûr que je monterai jusqu'au trône de la pensée où il s'est assis<sup>65</sup>.

Notons d'ailleurs que Victor Hugo s'éteignit, justement, en 1885, et sa disparition marqua, selon Mallarmé, le début d'une « Crise de vers »<sup>66</sup>, permettant à une nouvelle génération d'écrivains, dont Villiers, d'émerger pour repenser les lettres – Alan Raitt situait d'ailleurs la « vague d'enthousiasme pour Villiers<sup>67</sup> » entre 1885 et 1895. Nous nous proposons d'étudier les raisons pour lesquelles le genre théâtral s'est trouvé dans une position aussi paradoxale au XIX<sup>e</sup> siècle et la manière dont les auteurs de la seconde moitié du siècle, en particulier Villiers, se sont mobilisés pour revitaliser ce genre et lui faire prendre un tournant philosophique inattendu.

### 1) Mépriser le théâtre...

Dans un court paragraphe, issu de la correspondance de Joris-Karl Huysmans avec l'écrivain néerlandais Arij Prins, on peut mesurer tout le mépris que l'auteur d'*À rebours* avait pour le genre théâtral et les écrivains qui s'y adonnaient :

Voici venir l'hiver, et avec lui, les raseurs de retour à Paris. Il va falloir perdre son temps – aller au diable, chez Zola où l'on ne parle que d'argent et de théâtre –, chez Goncourt où la conversation est à peu près la même. Qu'est-ce que dira la bourgeoisie affreuse de ces artistes ? le terre à terre des négociants comme la plupart ? tous ne songent plus qu'au théâtre qui rapporte<sup>68</sup>.

Ce que Huysmans semble décrire ici, c'est une certaine dérive mercantiliste du théâtre. Le genre n'intéresserait plus que les écrivains qui auraient sacrifié la recherche du beau et du vrai pour se tourner vers une littérature mondaine qui rapporte. Car le théâtre, par sa dimension sociale et sa capacité à représenter les choses, apparaît comme le moyen le plus évident pour divertir le bourgeois et donc pour s'attirer les clameurs du public. En effet, « le public vient au théâtre [...] chercher une distraction, quelque chose qui le sorte de la banalité, de la monotonie et aussi de la cruauté de la vie quotidienne. Quand on lui met sous les yeux des peintures trop réelles, accentuées encore par l'optique grossissante du théâtre, cela l'attriste et il s'en va<sup>69</sup> » écrivait Alphonse Daudet, comme pour souligner qu'après avoir réglé ses affaires « sérieuses » le bourgeois souhaitait se divertir dans des milieux mondains. Cela a eu pour conséquence que le XIX<sup>e</sup> siècle fut une période prospère pour les salles de spectacle parisiennes. Michel Autrand

---

65. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, lettre adressée à Lemerrier de Neuville en 1855 [s. d.], *Corr.*, t. I, p. 30.

66. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, pp. 239-252.

67. Alan Raitt, *op. cit.*, p. 37.

68. Joris-Karl Huysmans, cité par Arnaud Souty, *op. cit.*, p. 174.

69. Alphonse Daudet cité par Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2006, p. 48.

estime ainsi qu'environ sept mille trois cents pièces ont été représentées à Paris entre 1871 et 1892<sup>70</sup> et de nombreux théâtres se sont ouverts dans la ville, notamment dans le quartier des boulevards – d'où la dénomination de « comédie de boulevard » devenue populaire pour désigner les comédies légères. À la tête de ces nouvelles entreprises culturelles, on retrouve des hommes d'affaires puissants qui vont concevoir leurs programmations de façon à ce qu'elles correspondent le plus possible aux goûts du public parisien. Les écrivains s'autocensurent pour espérer un jour être représentés sur les plus grandes scènes parisiennes. Ce mécanisme d'autocensure est passé par un nivellement des discours théâtraux, qui évitent toutes formes de considérations philosophiques ou métaphysiques. Bertrand Vibert écrit dans ce sens : « C'est ainsi que dans la deuxième moitié du siècle notamment, on assiste à une très large domination d'une scène bourgeoise routinière et aussi peu ambitieuse esthétiquement qu'idéologiquement sûre de ses valeurs<sup>71</sup>. » En d'autres termes, les pièces n'avaient pour but que de divertir et fonctionnaient, pour la plupart d'entre elles, selon les mêmes ressorts dramaturgiques. Elles appartenaient à des sous-genres du drame bourgeois comme le vaudeville, auquel on associe les noms d'Eugène Scribe et d'Eugène Labiche, et le drame moral, auquel on associe les noms des écrivains Alexandre Dumas fils et Victorien Sardou.

Ces deux genres, l'un jouant sur un registre comique et l'autre sur un registre pathétique, mettaient en scène des personnages mondains et avaient pour objectif de sauvegarder la morale bourgeoise. Prenons en exemple *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils. Cette pièce écrite en 1852 met en scène une prostituée qui renonce à son amour envers un jeune bourgeois pour que celui-ci ne gâche pas sa vie et conserve sa dignité. Il en est de même pour le vaudeville qui, malgré son registre comique, garde une visée moralisatrice et s'achève toujours par un retour à l'équilibre, comme un mariage. *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche, écrit en 1851, raconte notamment l'histoire d'un jeune homme qui doit se procurer un chapeau de paille pour la sauvegarde d'un couple. Après plusieurs péripéties, il y parvient, ce qui marque un certain retour à l'équilibre. Ces deux sous-genres du drame bourgeois, le vaudeville et le drame moral, ont été parfois regroupés sous le nom de « pièce bien faite ». Des pièces, en d'autres termes, qui se caractériseraient par la répétition des mêmes procédés, comme l'usage du quiproquo et du retournement de situation. De plus, toute ouverture mystique, philosophique ou métaphysique était exclue ou simplement évoquée de la manière la plus conventionnelle qui soit pour ne pas

---

70. *Ibid.*, p. 16.

71. Bertrand Vibert, *loc. cit.*, p. 72-73.

ennuyer les convictions bourgeoises. L'enjeu dans ces pièces, comme le souligne Gisèle Marie, était surtout de conforter le bourgeois dans son image de lui-même et de sa société, « une société positive, pénétrée de matérialisme, [qui] se gorgeait d'érotisme bourgeois, cherchait une distraction dans les histoires d'adultère, le fait divers du moment ; bref, le tableau vivant d'un monde avide et jouisseur, dont les impératifs étaient surtout dictés par l'intérêt, le respect de l'argent et des honneurs, fussent-ils frelatés<sup>72</sup>. » C'est un modèle d'écriture qui a fortement contribué à une certaine uniformisation du théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle. Ces nouvelles pièces étaient en effet représentatives d'une vision embourgeoisée du monde et elles ont suscité de vives réactions de la part des poètes symbolistes qui se sont détournés pendant près d'un demi-siècle de ce genre. Villiers, néanmoins, apparaît comme l'un des premiers dramaturges de son temps, si ce n'est le premier, à avoir exprimé sa volonté d'ériger un théâtre nouveau et à s'être attaqué aux dramaturgies bourgeoises de son temps, comme le souligne Bertrand Vibert :

Les bons sentiments et les vertus domestiques prêchées dans les pièces de Dumas fils, cet apôtre de « l'utile » et de la bonne conscience bourgeoise, les recettes éculées de la « pièce bien faite » bâtie sur les seuls rebondissements d'une intrigue qui vise à divertir le spectateur sans le surprendre – dont Scribe passe pour l'inventeur –, représentent tout ce que Villiers déteste et contre quoi il va s'insurger violemment<sup>73</sup>.

Cette volonté d'ériger un théâtre nouveau l'a conduit à écrire de nombreuses pièces, de *Morgane*, publiée en 1860, à *Axël* et *L'Évasion*, publiées en 1890 à titre posthume. La plupart furent, comme ses contes fantastiques et romans antérieurs à la naissance de son fils en 1880, des échecs au moment de leurs représentations tant le public ne comprenait pas sa dramaturgie et était éloigné des préoccupations philosophiques du poète. De son côté, comme il a toujours méprisé les attentes de la bourgeoisie et cru en son talent littéraire, Villiers renonça rapidement au succès facile. Il écrit en 1878 à Mme Veuve Tresse : « Je n'aime pas le succès et je n'en veux sous aucun prétexte, s'il faut l'acheter à ce prix, d'écrire ou de signer des farces de foire qui sont ou peuvent être *seulement* bouffonnes<sup>74</sup>. » C'est en partie ce mépris envers les attentes du bourgeois qui l'ont conduit à développer une dramaturgie nouvelle et à poser les premiers jalons du « théâtre à côté<sup>75</sup> ». C'étaient des pièces écrites dans une langue plus lyrique et qui abordaient des thèmes difficiles. Elles avaient pour vocation d'inquiéter les bourgeois et de les confronter à leurs propres vanités.

---

72. Gisèle Marie, *Le Théâtre symboliste*, Paris, A.-G. Nizet, 1973, p. 57.

73. Bertrand Vibert, *loc. cit.*, p. 73.

74. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, lettre adressée à Veuve Tresse le 16 avril 1878, *Corr.*, t. I, p. 241.

75. Expression utilisée pour la première fois en 1887 par Antoine lorsqu'il ouvrit le Théâtre Libre. Elle désignait les créations théâtrales hors norme, en marge des créations populaires.

La pièce *La Révolte*, parue en 1870 chez Lemerre, est symptomatique de cette volonté de Villiers de revitaliser une dramaturgie moribonde, à un point tel que Dorothy Knowles, historienne du théâtre symboliste, y voyait « la première pièce que le nouvel idéalisme donna à la scène<sup>76</sup>. » Montée au théâtre du Vaudeville, la pièce eut cinq représentations avant d'être retirée de l'affiche tant elle suscita des réactions violentes de la part du public. Son personnage d'Élisabeth dénonce en effet un système de vie bourgeois malsain et le personnage de Félix, son mari, présenté comme un bourgeois philistin corrompu par l'argent, est perçu par une partie du public et certains critiques, dont Francisque Sarcey, comme une insulte faite à toute une classe sociale. Furieux de voir sa pièce retirée aussi précipitamment, Villiers la fit publier quelques temps après, enrichie d'un avant-propos acerbe où transpire tout son mépris envers les critiques théâtraux et les productions théâtrales de son temps : « Le théâtre de France, qui nous avait été laissé en bon état par Poquelin de Molière et Pierre Corneille, est devenu l'opprobre de l'Art moderne<sup>77</sup>. » Cette haine pour le théâtre bourgeois se retrouve également, de façon plus déguisée, au sein même de la pièce, lorsque Félix expose ses réflexions quant au théâtre de son temps :

Pourquoi n'irions-nous pas au spectacle, parfois ?... L'on peut y rencontrer de bonnes occasions... Et puis enfin, cela distrait... cela distrait. [...] Par exemple, quand nous irons au théâtre, tâchons d'éviter ces pièces de mauvais goût, tu sais ?... Il y a au théâtre, à ce que dit le journal, une tourbe, une clique de novateurs qui cherchent toujours à compliquer, à se battre les flancs, à vouloir faire mieux que les autres... et qui en définitive n'arrive à rien, à rien et à rien !... Qu'à rendre inquiets les gens honorables, en leur procurant on ne sait quelles émotions... presque dangereuses. C'est absurde. On devrait défendre cela, positivement. Moi, je vais au théâtre pour rire, comme on doit aller dans ces endroits-là... J'aime les choses simples, simples comme la nature<sup>78</sup>.

Ce personnage de Félix, très proche par son comportement de Tribulat Bonhomet et du Commandeur dans *Axël*, est présenté, dans ce commentaire méta-théâtral, comme un personnage bête qui ne comprend rien à la création littéraire et qui ne cherche qu'à se distraire au théâtre et à se conforter dans ses pensées les plus oisives. Bien qu'elle se passe dans un cadre bourgeois, la pièce semble donc avoir été écrite pour dynamiter toute l'idéologie de son temps. Par ailleurs, en faisant s'exprimer Élisabeth dans une langue lyrique et précieuse, Villiers exprime sa volonté de concevoir une dramaturgie nouvelle qu'il exprime nettement, à nouveau, dans son avant-propos : « Puissé-je garder cette illusion légitime de penser que *La Révolte* est la première tentative, le premier essai, risqués sur la scène française, pour briser ces soi-disant règles déshonorantes !<sup>79</sup> »

---

76. Dorothy Knowles, citée par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, dans Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *O. C.*, t. I, p. 1141.

77. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Avant-propos » à *La Révolte*, *O. C.*, t. I, p. 381.

78. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *La Révolte*, *O. C.*, t. I, p. 390-391.

79. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Avant-propos » à *La Révolte*, *O. C.*, t. I, p. 382.

Ce commentaire montre bien que si Villiers rejetait avec ferveur le théâtre bourgeois de son temps, il ne désespérait pas à l'idée d'insuffler une vague d'idéalisme au genre dramatique. Tout en méprisant les scènes contemporaines qui refusaient de monter ses pièces, Villiers, et à sa suite d'autres écrivains symbolistes, ont gardé l'espoir d'ériger un théâtre nouveau et de le sortir de l'impasse dans laquelle ils jugeaient qu'il se trouvait au XIX<sup>e</sup> siècle.

## 2) ... Aduler le théâtre

Ainsi, le théâtre, tel que les classes bourgeoises se le sont approprié, fut méprisé par l'ensemble des écrivains qui nous intéressent. Cependant, nombre d'entre eux, après avoir constaté cet appauvrissement de l'art dramatique français, comme Maurice Maeterlinck, Paul Claudel ou Saint-Pol Roux, ont visé, à la suite de Villiers, la renaissance d'un théâtre tragique et spirituel. Ils étaient notamment motivés, même s'ils ne connaissaient en réalité ces philosophies que de très loin, par l'idéalisme allemand et plus particulièrement les philosophies de Hegel et de Schopenhauer, que la plupart d'entre eux ont connu par l'intermédiaire de Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé ou Wagner. Ces deux philosophes allemands tenaient en haute estime la poésie dramatique et ils ont donc pu, par leurs écrits, indirectement contribuer à la résurgence d'une nouvelle génération de dramaturges, enclins à composer un nouveau théâtre, idéaliste et métaphysique.

En effet, dans son traité *L'Esthétique*, Hegel commençait son chapitre consacré à la poésie dramatique en écrivant qu'« Il faut considérer le drame comme le stade suprême de la poésie et de l'art en général<sup>80</sup> » avant d'ajouter que « le drame est le produit d'une société déjà avancée<sup>81</sup> ». Ainsi, mieux que n'importe quelle autre forme d'expression, ce genre réussirait à concilier les émotions avec l'intelligible et, ce, notamment parce qu'il parviendrait à combiner les principes de la poésie lyrique avec ceux de la poésie épique. Le principe de l'art dramatique serait donc de représenter objectivement, comme la poésie épique, une unité substantielle, une action de l'esprit mais cette action est, comme dans la poésie lyrique, l'expression même de subjectivités vivantes. Le personnage n'est pas enfermé en lui-même, comme dans la poésie lyrique, mais il n'est pas non plus effacé dans une histoire nationale comme dans la poésie épique : son action est dirigée vers un seul but, qui est à la fois objectif, car substantiel et général, et subjectif, car il apparaît comme la passion particulière du personnage. Par cette combinaison, le genre théâtral serait donc le genre le plus approprié pour saisir des idéaux. Enfin, Hegel, en conférant un sens si important à la poésie dramatique, accorde, par la même occasion, un rôle important au poète qui doit faire preuve

---

80. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique III*, Paris, Aubier, 1997, p. 82.

81. *Ibid.*, p. 86.

d'une grande ouverture d'esprit pour révéler les vérités humaines : « Les droits, comme les égarements des passions qui excitent des orages dans le cœur de l'homme, doivent lui apparaître avec une égale clarté, afin que là où, pour des yeux vulgaires, semblent dominer l'obscurité, le hasard et la confusion, se révèle à lui le réel développement de la raison absolue et de la vérité<sup>82</sup>. » Le théâtre ainsi n'est pas seulement cet art bourgeois tant critiqué par les poètes symbolistes mais il est aussi, pour Hegel, un art suprême, capable de rapprocher l'humain de « l'Éternel Idéal<sup>83</sup> » dont parlait Claire Lenoir dans le conte éponyme de Villiers. Les dramaturges symbolistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle se sont sûrement inspirés des dires de Hegel pour composer leur théâtre et le sortir de l'impasse artistique dans laquelle il se trouvait en ce siècle industriel. Sûrement avaient-ils aussi, en arrière-plan, quelques idées venues de la philosophie de Schopenhauer, dont ils pouvaient avoir connaissance, notamment Villiers, par l'entremise de Richard Wagner qui s'est beaucoup inspiré des écrits du philosophe pour composer ses opéras.

Si Schopenhauer est principalement connu pour son discours sur la musique et sur l'art en général – il considérait notamment que c'est dans sa contemplation que l'humain peut parvenir à s'extraire de la tyrannie de la volonté et échapper au désir –, il réserve également un sort particulier au théâtre et tout particulièrement à la tragédie qui serait la « forme supérieure du génie poétique<sup>84</sup> ». En effet, la tragédie, en dépeignant les angoisses de l'humanité et le côté terrible de la vie, parviendrait à faire rompre la volonté : « [Elle] met sous les yeux le caractère du monde qui heurte directement notre volonté<sup>85</sup>. » Les héros tragiques ne sont pas des héros avec lesquels le spectateur peut s'identifier, ils sont au contraire mis à distance pour que ce dernier puisse contempler avec recul l'existence humaine, que Schopenhauer décrivait comme étant, quoiqu'il arrive, vouée à la douleur. De ce point de vue, les héros tragiques sont amenés à sacrifier les jouissances de la vie et à renoncer au fardeau de l'existence. Cette constatation a fait écrire à Schopenhauer : « le héros tragique n'expie pas ses péchés individuels, mais le péché originel, c'est-à-dire le crime de l'existence elle-même<sup>86</sup>. » Si l'on prend cette affirmation au sens large, le drame serait donc un art suprême et noble qui, par sa vertu contemplative, parviendrait à élever l'humain au-dessus de la volonté et de ses intérêts. Le philosophe allemand serait ainsi assez éloigné de la conception bourgeoise du théâtre qui, selon les auteurs symbolistes, n'aurait pour but que de

---

82. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *op. cit.*, p. 92.

83. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Claire Lenoir, O. C.*, t. II, p. 1178.

84. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Grands textes », 2006, p. 323.

85. *Ibid.*, p. 1171.

86. *Ibid.*, p. 325.

maintenir le public dans sa médiocrité. Dans la conception de Schopenhauer, la tragédie a, au contraire, pour but de nous faire renoncer à cette existence bourgeoise et à nous « pousser vers une existence différente<sup>87</sup>. » Les poètes symbolistes apparaissent donc assez proches de la conception théâtrale de Schopenhauer, puisqu'ils se donnaient pour mission d'éduquer l'esprit et de l'aider à passer du quotidien à l'éternel. Donc, si l'ensemble des poètes symbolistes n'avaient pas lu Schopenhauer, il est probable que, par l'entremise de Wagner, que Villiers et Dujardin ont fortement contribué à populariser en France, les poètes symbolistes ont eu connaissance de ses doctrines et s'en sont inspirés pour conceptualiser leur théâtre et le sortir de l'impasse dans laquelle il se trouvait au XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant, les dramaturges du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont, bien entendu, pas respecté à la lettre les recommandations de ceux qu'ils présentaient comme leurs maîtres à penser, et leur théâtre, s'il se réclame de ces penseurs, se distingue de leur conception notamment sur un point : la place du livre.

En effet, Hegel et Schopenhauer voient le théâtre comme un art avant tout scénique, qui ne peut se réaliser pleinement que sur une scène de théâtre, en représentation. Si comme nous l'avons déjà vu, Hegel accorde un rôle tout à fait important au poète, écrivant notamment que le comédien ne doit être que « l'organe vivant du poète<sup>88</sup> », il n'en demeure pas moins que, dans le même temps, il écrit :

À mon avis, aucune pièce de théâtre, proprement dite, ne devrait être imprimée, mais à peu près, comme chez les anciens, appartenir, comme manuscrit, au répertoire du théâtre, et n'obtenir qu'une circulation tout à fait insignifiante. Nous ne verrions pas ainsi apparaître tant de drames d'un style fort soigné, qui renferment de beaux sentiments, d'excellentes réflexions et de profondes pensées, mais qui pèchent précisément par ce qui fait, dramatiquement parlant, le drame, à savoir l'action et sa vie<sup>89</sup>.

Le support livresque, si l'on en croit Hegel, pourrait amoindrir la vitalité du drame, notamment parce que sans la scène, il ne pourrait pas rendre compte de l'ensemble des tons de la pièce et de l'ampleur de la tension dramatique. Or, il s'agit là d'un point de vue qui n'est pas partagé par l'ensemble des penseurs de la dramaturgie symboliste. Mallarmé, dans « Crayonné au théâtre », écrivait notamment : « Maintenant le livre essaiera de suffire, pour entrouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos<sup>90</sup> », et Maurice Maeterlinck, figure de proue du théâtre symboliste en Belgique, écrivait pour sa part : « La scène est le lieu où meurent les chefs-d'œuvre, parce que la représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments *accidentels et humains* est antinomique. Tout

---

87. *Ibid.*, p. 1173.

88. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *op. cit.*, p. 141.

89. *Ibid.*, p. 131.

90. Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 425.

chef-d'œuvre est symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme<sup>91</sup>. » Comme l'écrivait dans son étude Mireille Losco-Lena : « La détestation symbolique du "faire semblant" prend partiellement la forme d'un repli vers le littéraire et le culte du texte<sup>92</sup>. » Ce repli vers la littérature, qui est la conséquence de leur haine viscérale de la scène bourgeoise et du monde sensible, révèle aussi une foi sans borne envers le langage. Le théâtre doit permettre l'accomplissement d'une langue pure, ouverte vers l'au-delà et qui ne peut donc qu'être amoindrie par le simulacre de l'acteur<sup>93</sup>. Ainsi, le renouveau du théâtre, à partir des années 1880, est avant tout passé par le livre et, de ce fait, par un langage écrit notamment sous l'impulsion de la pièce de Villiers de l'Isle-Adam qui nous intéresse tout particulièrement : *Axël*. Si Alfred de Musset, dès 1832 dans *Un spectacle dans un fauteuil*<sup>94</sup>, préconisait déjà de renoncer à la représentation et d'imaginer le spectacle par le livre, c'est Villiers qui inspira cette idée aux symbolistes. Dans une conférence qu'il a donnée en 1884 sur *Axël*, Villiers s'exprimait en effet de la sorte : « C'est assez vous dire que le drame d'*Axël* n'est nullement écrit pour la scène et que la seule idée de sa représentation semble, à l'auteur lui-même, à peu près inadmissible<sup>95</sup>. » Donc, dans sa tentative de rénover un théâtre qu'il jugeait en décrépitude, Villiers dit avoir avant tout souhaité créer un théâtre littéraire et cette idée fascina les dramaturges symbolistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La volonté de créer un théâtre avant tout littéraire est née du souhait de Villiers de faire émerger une dramaturgie philosophique dans laquelle les mots compteraient plus que les actions. La représentation théâtrale ayant été mise en crise par son appropriation bourgeoise, il croit que c'est par le livre qu'advientra une révolution symboliste de la littérature. Les quelques mises en scène de ce genre de théâtre vont d'ailleurs finalement plus ressembler à des exercices de déclamation qu'à un jeu scénique à proprement parler. Cette volonté d'une révolution théâtrale par le livre, si elle se situe aux antipodes de ce que les principaux idéalistes allemands écrivaient, témoigne encore de la foi nouvelle qu'avaient les écrivains dans l'édification d'un théâtre philosophique naissant, initié par Villiers lui-même. Mais Villiers, avec *Axël* et l'ensemble de sa dramaturgie, n'a pas seulement contribué à initier un nouveau départ pour le théâtre. Il a aussi su faire de ses pièces le réceptacle d'une philosophie personnelle, l'illusionnisme, que Alan Raitt s'est efforcé

---

91. Maurice Maeterlinck, cité par Mireille Losco-Lena dans, *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, coll. « Hors collection », 2010, p. 31.

92. *Ibid.*, p. 24.

93. « Le comédien n'est jamais envisagé par les symbolistes sous l'angle de l'interprétation mais toujours sous celui de la trahison : il détruit systématiquement la voix du poète », *ibid.*, p. 153.

94. Alfred de Musset, *Un spectacle dans un fauteuil*, Paris, Folio, coll. « Folio Théâtre », 2019, 336 p.

95. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « La Conférence de la salle des Capucines », *O. C.*, t. II, p. 1532.

dans nombre de ses travaux, notamment *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*<sup>96</sup>, de dépeindre comme étant le véritable héritage que Villiers légua aux poètes symbolistes.

### **C) De l'hégélianisme à l'illusionnisme : le parcours philosophique de Villiers de l'Isle-Adam**

« Nous ne doutions pas que son œil bleu pâle, emprunté à des cieux autres que les vulgaires, ne se fixât sur l'exploit philosophique prochain, de nous irrêvé »

Stéphane Mallarmé<sup>97</sup>

Si Stéphane Mallarmé et Paul Verlaine apparaissent comme des figures majeures du symbolisme, Villiers de l'Isle-Adam est pour sa part apparu, aux yeux de ses contemporains, comme le premier grand philosophe du mouvement, comme un métaphysicien dont la pensée eut une influence décisive sur les philosophies idéalistes de son époque. Il était considéré comme étant « le cerveau philosophique du mouvement tout entier<sup>98</sup> ». Nombreux d'ailleurs étaient les écrivains qui, de son vivant ou après sa mort, saluèrent la pensée de Villiers, comme nous l'avons vu plus haut<sup>99</sup>. Téodor de Wyzewa, critique d'art important du mouvement symboliste, souligna lui aussi dans ses articles la dimension philosophique de l'œuvre de Villiers et sa singularité dans le champ littéraire français : « La philosophie, en effet, n'était pas pour Mr Villiers de l'Isle-Adam un métier ou quelque vain amusement. Elle a modifié dans son âme tout aspect de la vie. Et ainsi lui fut donné d'être ensemble un artiste et un philosophe, comme jadis Platon<sup>100</sup>. » Cette comparaison au plus célèbre des philosophes antiques est révélatrice de l'estime dans laquelle les écrivains tenaient la pensée de Villiers.

Cependant, si tous ces hommes de lettres ont salué le génie philosophique de notre écrivain, il était, lui, parcouru d'incertitudes, doutant constamment de sa philosophie et de ses croyances, interrogeant sans cesse les discours de ses maîtres à penser, notamment Hegel. Cette propension au doute a conduit Villiers de l'Isle-Adam à mêler dans ses œuvres des philosophies contradictoires, notamment celles de Hegel et de Schopenhauer, philosophes pourtant difficilement conciliables, et à nourrir des réflexions contradictoires quant à la religion catholique.

---

96. Alan Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1986, 400 p.

97. Stéphane Mallarmé, « Villiers de l'Isle-Adam », *op. cit.*, p. 114.

98. Alan Raitt, *op. cit.*, p. 399.

99. Voir *supra*, p. 7.

100. Téodor De Wyzewa, cité par Gisèle Marie, *op. cit.*, p. 77.

Ses doutes l'ont conduit à considérer les différentes philosophies humaines comme étant toutes illusoires, comme s'il ne fallait pas accorder plus de crédit à une philosophie qu'à une autre : « La philosophie n'est qu'une philosophie. Toutes différent et toutes se haïssent : ce sont des religions de têtards, elles oublient de tenir compte du cœur<sup>101</sup> », écrit-il dans ses fragments non publiés. Cette pensée va se trouver au cœur de la philosophie personnelle qu'il va développer et révéler de façon brillante dans *Axël* : l'illusionnisme.

Nous souhaitons maintenant dresser, à travers ses œuvres, le parcours philosophique de Villiers. Nous souhaitons voir comment se manifestent ses influences philosophiques contradictoires dans ses œuvres et comment ces dernières ont pu lui permettre de développer l'illusionnisme.

### **1) Les influences philosophiques contradictoires de Villiers**

La seule constante que l'on peut retrouver dans l'ensemble des œuvres de Villiers est son rejet du monde moderne, de la pensée matérialiste de son siècle et de la philosophie positiviste. Ce rejet se manifeste dans ses écrits par une ironie mordante envers ces courants matérialistes, le développement d'une langue rare et précieuse et une certaine sensibilité à l'ensemble des philosophies et croyances idéalistes de son siècle. Cependant, il n'est jamais parvenu à s'identifier complètement à aucune de ces pensées idéalistes et a toujours développé un discours critique sur ces croyances. Ses discours sur la religion notamment, toujours assez ambigus, sont représentatifs de cette foi chancelante et de sa difficulté à s'approprier la religion.

Élevé dans une famille très catholique, Villiers a toujours eu un profond respect envers la religion chrétienne et se présentait comme étant un catholique fervent. Dans les premiers mois de *La Revue des lettres et des arts* notamment, alors qu'il envoie à certains hommes de lettres des invitations à participer à sa revue, il conclut une lettre adressée à Charles Monselet par ces mots : « Seulement, ménagez un peu le clergé et la noblesse (cette belle moitié)<sup>102</sup>. » Cette phrase est caractéristique de l'estime que Villiers pouvait avoir envers la religion catholique, et qui se manifestera de manière épisodique tout au long de sa vie. Ainsi, comme nous l'avons déjà vu, la version définitive de *Claire Lenoir* présente le personnage éponyme comme étant très pieux. Claire Lenoir place la révélation chrétienne au centre de sa pensée : « La Révélation-chrétienne, étant la conséquence et l'application de cet absolu principe, je n'ai pas à la traiter de "chimère qui a fait son temps" puisqu'elle est de la nature de son principe, c'est-à-dire éternelle, inconditionnelle,

---

101. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Ébauches et fragments », *O. C.*, t. II, p. 986.

102. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, lettre adressée à Charles Monselet le 9 octobre 1867, *Corr.*, t. I, p. 116.

immuable<sup>103</sup>. » Sa profession de foi, à la fin du chapitre « Une discuteuse sentimentale », apparaît très chrétienne par rapport à la version originelle du conte : « Comme les sages des vieux jours m'en ont donné l'exemple sacré, je ne saurais hésiter, moi chrétienne et pécheresse, entre votre "siècle de lumières", et la Lumière des siècles<sup>104</sup>. » Cette foi se révèle aussi, plus subtilement, dans le conte « L'Intersigne », paru dans *Les Contes cruels* en 1886. Tout comme *Claire Lenoir*, ce conte avait été publié préalablement dans *La Revue des lettres et des arts* et, au moment de sa réédition, Villiers lui conféra une dimension encore plus chrétienne, notamment en ajoutant un paragraphe qui précise que le manteau dans lequel l'abbé Maucombe se trouve enroulé à la fin de sa vie avait été en contact avec le tombeau du Christ, conférant ainsi à cette figure une certaine image de sainteté : « Il était très heureux, — disait-il à ses dernières paroles, — d'être enveloppé à son dernier soupir et enseveli dans le manteau qu'il avait rapporté de son pèlerinage en terre sainte, et qui avait touché LE TOMBEAU<sup>105</sup>. » Ces quelques exemples montrent que Villiers a conservé, sa vie durant, un respect certain envers la religion chrétienne.

Cependant, les exemples qui présentent un Villiers avec une foi chancelante, voire douteuse, sont aussi légion et sont caractéristiques de la position ambiguë de Villiers par rapport à la religion chrétienne. En effet, si Villiers a toujours intégré la religion dans sa pensée et dans son œuvre, il n'en demeure pas moins que sa foi n'était pas aussi solide qu'il aurait aimé qu'elle le fût. Dans sa vie, nous savons notamment que, par deux fois, en 1862 et 1864, sa famille l'envoya à l'abbaye de Solesmes, refondée par Dom Guéranger, un grand ami de la famille des Villiers de l'Isle-Adam. Il y a été envoyé car ses parents le voyaient en pleine crise spirituelle, notamment à cause de ses fréquentations parisiennes et aussi à la suite d'une rupture avec une jeune femme nommée Louise Dyonnet, avec laquelle il eut une liaison passionnée. Il sortit de ces séjours réconcilié avec la religion, mais cette anecdote de sa jeunesse reste néanmoins révélatrice de son rapport problématique avec la foi chrétienne. Villiers n'a jamais été totalement dévoué à la chrétienté. C'est d'ailleurs aussi dans les années 1860 qu'il fit la connaissance de Charles Baudelaire. Villiers noua avec lui une certaine amitié et Baudelaire fut très probablement le principal inspirateur du doute religieux de Villiers. Alan Raitt écrit ainsi que Baudelaire, par ses blasphèmes et sa pensée sataniste, aurait « soufflé le Doute<sup>106</sup> » à Villiers. Si Villiers n'accorda jamais un quelconque crédit

---

103. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Claire Lenoir*, O. C., t. II, p. 189.

104. *Ibid.*, p. 191.

105. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « L'Intersigne », O. C., t. I, p. 709.

106. Alan Raitt, *op. cit.*, p. 75.

au discours voltairien sur la religion, il semblait néanmoins admirer le scepticisme de Baudelaire car il était tout de même empreint d'une grande spiritualité :

La révolte satanique n'a de sens que si l'on croit encore au Dieu que l'on insulte ; quand elle est sincère, elle trahit, chez le révolté, une sensibilité religieuse toujours en éveil, et elle prend la valeur symbolique d'un geste de défi après la faillite de toutes les orthodoxies. C'est là un phénomène éminemment baudelairien, qui devait paraître à Villiers assez tentant dans son propre cas. D'ailleurs, une fois que Villiers avait vu l'intelligence altière de Baudelaire s'attaquer en vain aux problèmes religieux, son propre retour à la foi devenait bien plus hasardeux<sup>107</sup>.

Villiers, inspiré par les impiétés de son ami Baudelaire, doutait de sa propre foi et s'est lui-même essayé aux blasphèmes, notamment dans *L'Ève Future*. Écrit en parallèle de la pièce *Axël*, ce roman, paru en 1886, met en scène le scientifique Thomas Edison en pleine fabrication d'une andréïde ressemblant trait pour trait à une personne réelle, mais avec une intelligence supérieure. Edison cherche, par la science et par cette création artificielle, à se faire l'égal de Dieu : « Enfin, pour vous racheter l'être, je prétends pouvoir — et vous prouver d'avance, encore une fois, que positivement je le puis, — faire sortir du limon de l'actuelle Science-Humaine un Être *fait à notre image*, et qui nous sera, par conséquent, CE QUE NOUS SOMMES À DIEU<sup>108</sup> ». Le blasphème du personnage d'Edison consiste en ce qu'il se pose comme l'être qui, par les sciences nouvelles, est capable de faire les mêmes tâches que Dieu. Il ne proclame pas la mort de Dieu, mais plutôt, en se posant comme un démiurge, il le provoque, ce qui effraie, d'ailleurs, le personnage de Lord Ewald un peu plus tard : « Mais entreprendre la création d'un tel être, murmura Lord Ewald, pensif, il me semble que ce serait tenter... *Dieu*<sup>109</sup>. » Le personnage de l'Andréïde apparaît ainsi comme une provocation adressée à Dieu et un blasphème. Dans *Axël*, il y a également un discours anticlérical assez fort. Dans la première partie de la pièce, intitulée « Le monde religieux », Sara est confrontée à l'Archidiacre et à son plaidoyer pour une vie monastique consacrée à la prière. « Crois, et tu vivras<sup>110</sup> » dit ce dernier notamment au début d'une longue tirade avant d'ajouter plus loin : « Et, bientôt, sans doute, une grâce t'enseignera que l'unique moyen de comprendre, c'est de prier<sup>111</sup> ». L'Archidiacre critique aussi la propension aux doutes des incrédules : « L'indécis demeure avec son irrésolution, qui devient la somme nulle de sa vie. Il croit "analyser", il creuse la fosse de son âme et retourne vers un néant qui ne peut plus s'appeler que l'Enfer<sup>112</sup> ». Cependant, Sara ne se laisse pas séduire par ce discours et renonce finalement à une vie monastique consacrée à la prière et à

---

107. *Ibid.*

108. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, O. C., t. I, p. 836.

109. *Ibid.*, p. 838.

110. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, O. C., t. II, p. 548.

111. *Ibid.*, p. 549.

112. *Ibid.*, p.v551.

l'amour de Dieu, allant même jusqu'à enfermer l'Archidiacre dans un *in pace*. Ces deux exemples laissent une assez grande place au doute religieux, comme si la foi seule n'était plus suffisante pour Villiers. Il a donc cherché une autre doctrine pour pallier le silence de Dieu et ses doutes l'ont conduit à s'intéresser à la philosophie idéaliste et notamment aux doctrines de Hegel et de Schopenhauer : pendant un temps, une foi sans borne en la philosophie allemande va se substituer à sa foi religieuse.

Le 11 septembre 1866, Villiers écrivait à son ami de toujours Mallarmé : « Quant à Hegel, je suis vraiment bien heureux que vous ayez accordé quelque attention à ce miraculeux génie, à ce procréateur sans pareil, à ce reconstruteur de l'Univers<sup>113</sup>. » Ce fragment de lettre nous permet de prendre toute la mesure de l'admiration que Villiers a pu avoir envers ce philosophe allemand. Ayant très probablement eu connaissance de sa doctrine par l'essai d'Augusto Vera que nous avons déjà cité, *Introduction à la philosophie de Hegel*, il manifesta dans ses premières œuvres un dévouement sans borne à ce philosophe idéaliste et l'on retrouve des traces de son influence jusque dans les pages d'*Axël*. Villiers va se reconnaître, dans un premier temps, dans la pensée de Hegel à travers son discours sur la religion. En effet, contrairement aux philosophes catholiques du passé, comme saint Thomas, qui véhiculent l'image d'un Dieu par nature inconnaissable, le philosophe allemand pense au contraire que Dieu, parce qu'il est la pensée absolue, celle vers laquelle convergent toutes les autres idées, est connaissable par l'idée et par la pensée : « *Dieu est pur esprit, Dieu est l'idéal de la vie humaine et de l'univers, et c'est en esprit et en vérité qu'il faut l'adorer*<sup>114</sup>. » Penser Dieu, ce serait ainsi permettre à l'homme de s'élever de sa condition d'humain et donner un sens à sa foi. De la même manière, la philosophie de Hegel a été célébrée en ce siècle industriel car il a été le premier philosophe à penser l'idée comme un système<sup>115</sup>. Par ce système qu'il a nommé la dialectique il serait possible d'arriver jusqu'à l'idée suprême, celle de Dieu. Dans son ouvrage, Augusto Vera décrit la dialectique ainsi :

Il faudra donc, pour s'élever à la vraie démonstration de la science, se placer en dehors de toute expérience, de toute image et de toute représentation sensible, saisir directement l'idée elle-même dans sa pureté et dans son existence absolue, en déterminer successivement les caractères intrinsèques et essentiels, en faire sortir ensuite, comme par une impulsion et une nécessité internes, l'idée opposée, opérer sur celle-ci comme on a opéré sur la première, les rapprocher

---

113. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, lettre adressée à Stéphane Mallarmé le 11 septembre 1866, *Corr.*, t. I, p. 100.

114. Augusto Vera, *op. cit.*, p. 257.

115. « Le système, voilà le trait caractéristique et impérissable, et comme le triomphe de la philosophie hegelienne », *ibid.*, p. X.

enfin, et faire comme jaillir de leur frottement la troisième idée, qui doit les concilier et les confondre<sup>116</sup>.

Hegel préconiserait de faire sortir de chaque idée son contraire et de l'examiner avec le même intérêt pour faire surgir une troisième idée qui les confondrait toutes les deux. Comme rien sur la Terre n'échappe à la loi des contraires, il faut être capable de rapprocher ceux-ci par l'émergence d'une troisième idée synthétique, jusqu'à arriver à l'idée suprême : Dieu. Ces conceptions philosophiques ne pouvaient que séduire Villiers de l'Isle-Adam qui ne se reconnaissait plus, dans les années 1860, dans les discours pieux du catholicisme. La première version de *Claire Lenoir*, par exemple, répond à cette conception dialectique de la pensée. Tribulat Bonhomet représente la pensée positiviste : celle du plus grand nombre. Il incarne le sens commun, s'attache aux phénomènes et ne cherche pas à connaître la nature des choses ni leurs causes. À l'inverse, Césaire Lenoir, le mari de Claire Lenoir, apparaît comme l'antithèse de ce personnage, un homme de science représentatif du courant athée de l'hégélianisme. Selon Césaire, il est possible de connaître la nature intrinsèque de chaque chose par la science et il ne faut donc pas s'en tenir aux phénomènes : « Marchons donc vers la Science, comme si Quelqu'un devait nous comprendre et comme si nous ne devions pas mourir ; c'est encore là ce que j'appelle combattre pour la Justice<sup>117</sup>. » Claire Lenoir, quant à elle, représenterait la troisième idée, une sorte de synthèse de ces deux pensées, le courant théiste de la philosophie hégélienne. Elle n'accepte ainsi que partiellement l'idée de son mari car il ne laisse pas une place suffisamment importante à Dieu qui ne serait que ce « Quelqu'un » abstrait, extérieur au travail de la Science. Dans *Axël*, nous avons également plusieurs structures dialectiques qui se confondent et dont l'aboutissement, l'idée synthétique par excellence, apparaît comme étant l'Amour, même s'il est voué à décevoir sur Terre et ne peut donc se réaliser complètement que dans la mort. Si Augusto Vera écrit dans son essai : « L'amour aspire à l'idée, et c'est cette aspiration qui consume la vie et entraîne la mort<sup>118</sup> ». Villiers semble reprendre cette idée dans son drame lorsqu'il fait dire à Axël : « L'accomplissement réel, absolu, parfait, c'est le moment intérieur que nous avons éprouvé l'un de l'autre, dans la splendeur funèbre de ce caveau<sup>119</sup>. » Ainsi, ce que Villiers admira dans la philosophie de Hegel, c'est cette ambition à faire de l'esprit le moyen d'atteindre la vérité.

---

116. *Ibid.*, p. 161.

117. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 117.

118. Augusto Vera, *op. cit.*, p. 280.

119. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël, O. C.*, t. II, p. 673.

Plus rapidement à présent, notons que l'on peut observer dans les écrits de Villiers quelques idées qui semblent tout droit issues de la philosophie de Schopenhauer. Il est très peu probable que Villiers ait eu une connaissance aussi approfondie de la philosophie de Schopenhauer que de celle de Hegel. Il n'a probablement jamais lu *Le Monde comme représentation et comme volonté* et les quelques connaissances qu'il a pu avoir de la doctrine de ce philosophe allemand devaient lui venir de ses discussions avec Wagner<sup>120</sup>. Cependant, à l'aune des œuvres de Villiers, l'on peut affirmer que s'il l'avait lu en profondeur, il aurait probablement accordé un grand crédit à la pensée pessimiste de ce philosophe, notamment dans l'idée du renoncement au vouloir-vivre, qui pervertit la connaissance<sup>121</sup>. On retrouve dans *Axël* une interprétation très personnelle de ce renoncement avec le suicide des amants sur lequel nous reviendrons<sup>122</sup>. Dans le même ordre d'idées, notons l'importance du concept de volonté dans la philosophie illusionniste de Villiers dont il y a fort à parier qu'il s'agit d'une notion empruntée, peut-être inconsciemment, aux discours de Schopenhauer. Enfin, l'on peut aussi considérer que Villiers devait se reconnaître dans l'idée du génie telle que Schopenhauer l'a peinte. Le génie serait en effet celui qui parvient à oublier sa personnalité et donc sa volonté, et qui parvient à faire de la connaissance un moyen d'élever l'humain : « Pour les hommes ordinaires, la faculté de connaître est la lanterne qui éclaire le chemin ; pour l'homme de génie, c'est le soleil qui révèle le monde<sup>123</sup>. » Cet énoncé de Schopenhauer, Villiers semble s'en être inspiré lorsqu'il écrit dans son article « Hamlet » en 1868 : « Le génie n'a point pour mission de créer, mais d'éclairer ce qui, sans lui, serait condamné aux ténèbres<sup>124</sup>. » Les traces de la philosophie de Schopenhauer sont bien présentes dans de nombreuses pages de l'œuvre de Villiers.

En somme, il apparaît manifeste que pour dépasser l'aporie de la prière et répondre à ses questionnements métaphysiques, Villiers s'est tourné vers la philosophie idéaliste allemande. Notons par ailleurs que Villiers devait aussi, très probablement, se reconnaître dans les discours sur l'art de Hegel et de Schopenhauer qui ont l'un et l'autre fait de l'art le relais de la philosophie : « Si l'art constitue, en effet, la forme la plus parfaite de l'absolu, et donne la solution définitive du problème philosophique, l'art sera supérieur à la science<sup>125</sup> » écrit Augusto Vera dans son

---

120. Alan Raitt, *op. cit.*, p. 131.

121. « En règle générale, la connaissance demeure toujours au service de la volonté, de même qu'elle est née pour cette destination et qu'elle est pour ainsi dire greffée sur la volonté comme la tête l'est sur le tronc. » Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 229.

122. Voir *infra*, p. 45-47.

123. Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 243.

124. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Hamlet », *O. C.*, t. II, p. 426.

125. Augusto Vera, *op. cit.*, p. 73.

*Introduction à la philosophie de Hegel*. Cependant, Villiers va, peu à peu, se détourner de ces philosophies. Dans une lettre de 1870 adressée à Mallarmé, il écrit ainsi, brutalement : « J'ai planté là Hegel<sup>126</sup> », comme pour signifier qu'il avait épuisé tous les discours du philosophe. Ce rejet soudain de la philosophie de Hegel, qui va même le conduire à une décennie de misère et de désarroi – entre 1870 et 1880, il ne publie presque plus rien – est motivé par sa perte de confiance en l'ensemble des discours philosophiques qui, selon lui, se valent tous<sup>127</sup>. Aucun ne peut prévaloir sur l'autre : « Il y a plusieurs religions. Donc pourquoi celle-ci plutôt que celle-là ? Dit le philosophe. Or combien y a-t-il de philosophies ? Autant que d'individus !<sup>128</sup> » Villiers va alors se détourner de ces concepts philosophiques et peut-être est-ce parce qu'il a renvoyé dos à dos avec autant de violence toutes ces pensées qu'il en est venu à créer une doctrine personnelle propre à lui et à faire d'*Axël* l'œuvre matricielle de cette philosophie.

## 2) L'expression d'une philosophie personnelle : l'illusionnisme

La perte de confiance de Villiers envers la religion et sa prise de conscience de l'impossibilité des discours philosophiques à expliquer le monde ont joué un rôle important dans sa conception de la pensée illusionniste car elles l'ont conduit à tomber dans un relativisme et un solipsisme absolu : « Pour lui, la vérité finit par n'être qu'une affaire de préférence personnelle<sup>129</sup>. » On retrouve des exemples de cette philosophie personnelle dans la plupart des œuvres écrites après 1880. Cependant, c'est bel et bien dans sa pièce de théâtre *Axël*, son œuvre testamentaire, que l'on retrouve les principaux jalons de cette pensée, une pièce dont il aurait lu une première ébauche du premier acte en 1870 chez Wagner, ce qui correspond aux premières années de sa longue crise philosophique. Il parvient complètement à se défaire dans la pièce de la pensée de Hegel pour développer une pensée qui lui est plus personnelle.

Ainsi, l'illusionnisme est basé, comme Bertrand Vibert l'explique dans son essai *Villiers l'inquiéteur*<sup>130</sup>, sur trois fondements : le caractère trompeur de nos sens et la dimension illusoire de notre rapport au monde et aux choses, l'importance de la foi, qui apparaît alors comme créatrice de la propre réalité du sujet, et enfin la déification de l'être humain qui pourrait, s'il parvient à penser Dieu, s'égaliser à l'absolu. Cette pensée présente le monde comme étant définitivement

---

126. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, lettre adressée à Stéphane Mallarmé le 31 juillet 1870, *Corr.*, t. I, p. 158-159.

127. Voir *supra*, p. 36

128. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Ébauches et fragments », *O. C.*, t. II, p. 1005.

129. Alan Raitt, *op. cit.*, p. 251.

130. Bertrand Vibert, *Villiers l'inquiéteur*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 1995, 417 p.

inconnaissable et rompt donc complètement avec l'idéalisme objectif prôné par Hegel. L'humain est enfermé dans son être et ne peut connaître les choses extérieures à sa propre pensée : « L'Univers ne sera pour moi que ce que je le croirai. Ce n'est pour moi que l'idée que je puis m'en faire<sup>131</sup>. » Cette pensée peut être représentative d'un Villiers qui assume le caractère silencieux de Dieu et des discours philosophiques et métaphysiques qui ont, selon lui, tous échoué à combler le vide de l'existence humaine. Il donne une réponse très personnelle à l'absence de sens, qu'Alan Raitt résume de la sorte : « Chacun d'entre nous étant prisonnier de son propre esprit et incapable de connaître quoi que ce soit en dehors de cet esprit, rien ne nous empêche de créer un monde à notre usage, qui aura pour nous une existence tout aussi "réelle" que n'importe quel autre monde auquel nous pourrions croire<sup>132</sup>. » Dans la pièce de théâtre qui nous intéresse, les personnages principaux apparaissent tous comme étant sensibles à cette idée. L'Archidiacre, dans la première partie de la pièce, ne nie pas être lui-même dans l'illusion au moment de son plaidoyer en faveur de la foi religieuse :

Le monde nous traite en insensés qui s'illusionnent jusqu'à sacrifier leurs jours pour un puéril rêve, pour l'ombre d'un ciel imaginé. Mais quel homme, son heure venue, ne reconnaît pas avoir dépensé sa vie en rêves amers jamais atteints, en vanité qui le déçurent, en successives désillusions, lesquelles même, n'eurent de réalité, sans doute, qu'en son esprit ? Dès lors, de quel droit le monde le prendrait-il de si haut quand bien même il nous plairait de préférer, sciemment, le songe sublime de Dieu aux mortels mensonges de la terre ? [...] Illusion pour illusion, nous gardons celle de Dieu, qui donne, seule, à ses éternels éblouis, la joie, la lumière, la force et la paix<sup>133</sup>.

Il apparaît comme conscient de l'illusion du monde mais aussi comme ayant volontairement choisi l'illusion religieuse pour conduire sa vie. Ce personnage répond ainsi à la deuxième caractéristique de l'illusionnisme villiérien qui fait de la foi ou, si l'on souhaite reprendre une terminologie propre à Schopenhauer, de la volonté la condition *sine qua non* de cette illusion. La déification de l'humain passerait par une foi sans bornes envers Dieu.

De son côté, Maître Janus, le personnage occulte de cette pièce, qu'Axël a considéré comme son maître à penser, est également conscient du caractère illusoire de l'univers. Cependant, s'il exprime à Axël, dans la troisième partie de la pièce, « qu'il n'est d'autres univers pour toi que la conception même qui s'en réfléchit au fond de tes pensées<sup>134</sup> », il exprime également l'idée selon laquelle il serait possible de s'évader de cette illusion, de « vaincre » cet univers illusoire et fictif en renonçant aux plaisirs terrestres, en adoptant un mode de vie ascétique et en se soumettant aux

---

131. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, cité par Alan Raitt, *op. cit.*, p. 246.

132. *Ibid.*, p. 248.

133. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël, O. C.*, t. II, p. 550-551.

134. *Ibid.*, p. 640.

sciences occultes par leur étude. Au refuge de la religion, Maître Janus semble préférer le refuge de l'Esprit :

Puisque tu ne sortiras pas de l'illusion que tu te feras de l'univers, choisis la plus divine [...]. Reconnais-toi ! Profère-toi dans l'Être ! Extrais-toi de la geôle du monde, enfant des prisonniers. Évade-toi du Devenir ! Ta « Vérité » sera ce que tu l'auras conçue : son essence n'est-elle pas infinie, comme toi ! Ose donc l'enfanter la plus radieuse, c'est-à-dire la choisir telle...<sup>135</sup>

Il est à noter que ce discours de Maître Janus est lui aussi constellé du vocabulaire de Schopenhauer, en faisant notamment plusieurs fois appel à la notion de volonté, dont l'homme doit s'affranchir pour devenir une pure intelligence et s'échapper du monde. Ces deux personnages, l'Archidiacre et Maître Janus, apparaissent donc comme des personnages conscients de la dimension illusoire du monde, même s'ils ont chacun choisi de répondre à cette illusion par des voies différentes : la foi religieuse de l'Archidiacre et la foi en la connaissance des sciences occultes de Maître Janus. Mais tous deux, avec leur foi, visent à déifier l'humain. En revanche, Sara, dans la première partie de la pièce, et Axël, dans son affrontement verbal avec Maître Janus, rejettent tous deux ces refuges de la pensée pour se tourner vers une autre illusion, ce que Villiers appela « L'Option suprême<sup>136</sup> » : la mort.

En effet, après avoir rejeté les discours de leurs deux maîtres, ces deux personnages se retrouvent dans le tombeau où a été caché le trésor de Ghérard d'Auërsperg, l'oncle d'Axël. Ils tombent follement amoureux, allant jusqu'à convoquer l'illusion du destin pour donner un sens à leur rencontre :

Axël (*avec un grave sourire*) : Oui, ce serait à penser... qu'il est un destin !

Sara (*de même*) : Certes, et si l'illusion t'en semble belle, va, je l'imagine aussi<sup>137</sup>.

Cependant, ces deux amants vont faire le choix de ne pas vivre leur amour parmi les vivants, conscients de la dimension illusoire de cette passion et de son possible amoindrissement dans la vie, tant l'illusion de l'amour demande un effort surhumain de la volonté pour se maintenir. La Terre, « cette goutte de fange glacée<sup>138</sup> », ne peut permettre à l'amour de se réaliser et de se prolonger indéfiniment. À l'illusion de la vie, les deux amants vont ainsi préférer l'illusion de la mort. Alan Raitt voit dans ce double suicide le caractère extrêmement pessimiste de la pensée de Villiers, le témoignage d'un certain idéalisme absolu qui ne peut qu'inévitablement se mouvoir en

---

135. *Ibid.*, p. 641.

136. Cette expression est celle que Villiers choisit pour nommer le dernier mouvement d'Axël qui, dans *Les Œuvres Complètes*, se situe de la p. 671 à la p. 677.

137. *Ibid.*, p. 661.

138. *Ibid.*, p. 672.

un nihilisme intégral. Néanmoins, Bertrand Vibert, dans *Villiers l'inquisiteur*, apparaît plus modéré dans son propos et il apporte au suicide des deux amants une interprétation moins tranchée, refusant d'assimiler cette décision à « un acte d'auto-destruction nihiliste<sup>139</sup> ». Nous sommes en accord avec cette affirmation.

En effet, si ce suicide final apparaît bien comme étant un renoncement à la vie et une négation du vouloir-vivre, nous y voyons un renoncement heureux, une interprétation optimiste de la philosophie de Schopenhauer et du devenir humain. À l'heure où le drame de Mayerling<sup>140</sup> alimente tous les fantasmes littéraires des décadentistes, qui voyaient en cet événement le signe d'une dégénérescence des classes aristocrates<sup>141</sup>, à laquelle Sara et Axël appartiennent, Villiers de l'Isle-Adam s'approprie ce thème du suicide à deux pour asseoir sa philosophie personnelle. Les amants n'apparaissent pas, dans *Axël*, comme touchés par la folie, mais bien au contraire, comme des personnages lucides et inspirés. Si l'on en juge à la manière dont les deux amants parlent de la vie et de la Terre, l'on peut même voir que ce serait le renoncement à la mort qui aurait fait du dénouement de cette pièce une fin pessimiste. Axël le dit lui-même : « Veux-tu donc accepter avec nos *semblables* toutes les pitiés que *Demain* nous réserve, les satiétés, les maladies, les déceptions constantes, la vieillesse et donner le jour encore à des êtres voués à l'ennui de continuer ?...<sup>142</sup> » Plus loin dans la pièce, par le procédé de la stichomythie, Axël va parvenir à opposer des arguments de plus en plus virulents à l'illusion de la vie, allant jusqu'à dire que « l'univers s'entre-dévore », que la vie est un « châtiment » et que vivre n'est finalement qu'un « leurre misérable<sup>143</sup> ». À l'inverse, la mort, en une seule réplique d'Axël, apparaît comme souhaitable : « Nous retournons, purs et forts, vers ce qui nous inspire l'héroïsme vertigineux de l'affronter<sup>144</sup> ». Notons que les deux amants prennent le temps, avant de boire le poison, de bénir les deux jeunes amants qu'ils entendent s'épouser au loin, montrant ainsi que leur geste n'est pas signe d'un renoncement à l'humanité mais un renoncement de la vie et une sacralisation personnelle de la mort, comme une atténuation de sa dimension tragique et de son absurdité.

---

139. *Ibid.*, p. 86.

140. Marc Angenot, « Chapitre 29. Mayerling en France », *Médias 19*, 2013. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=12311>, consulté le 9 juin 2020.

141. « Les races royales, épuisées par les unions consanguines, semblent emportées dans une effrayante course macabre vers la folie ou vers la mort. », article du *Petit Parisien* [s. d.], cité par Marc Angenot, *ibid.*

142. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, O. C., t. II, p. 672.

143. *Ibid.*, p. 674.

144. *Ibid.*

Nous souhaitons pour conclure cette partie sur la philosophie illusionniste de Villiers apporter une analyse et une interprétation à l'ultime réplique de Sara : « Maintenant, puisque l'infini seul n'est pas un mensonge, enlevons-nous, oublions des autres paroles humaines, en notre même infini<sup>145</sup>. » Pour la première fois, il n'est pas question d'illusion ici. L'infini de la mort n'est pas un mensonge, mais un bien perçu comme réel par Sara, contrairement aux paroles humaines. L'acte de mort agit en elle comme un moyen de s'extirper de l'illusion, de la pensée illusionniste même qui, en tant que philosophie, ne peut être elle-même qu'une illusion. Villiers, en conférant ces paroles à Sara, continuerait à réduire l'aura tragique qui régnerait sur la mort. Cette détragédification a même commencé plus tôt dans l'œuvre, subtilement, par ces paroles prononcées par Sara alors qu'elle venait de tirer au revolver sur Axël : « Tout à l'heure, avec ces armes, j'ai dû vous blesser : je le regrette. Je ne voulais que vous tuer<sup>146</sup>. » De la sorte, en accord avec ce qu'écrivait Bertrand Vibert, à savoir qu'« il n'est donc de négation, si radicale soit-elle, qui se retourne en affirmation<sup>147</sup> », nous pensons que la pièce de Villiers n'est pas aussi pessimiste qu'elle le laisse penser et que la philosophie illusionniste lui a permis d'apporter une réflexion nouvelle sur la mort et l'acte du suicide. Ce renoncement à la vie apparaît plus, selon lui, comme une sublimation de l'humain.

Maintenant que nous avons contextualisé la pièce de Villiers dans son époque et que nous avons explicité les principales inspirations et caractéristiques de sa philosophie, il nous faut entrer plus précisément dans sa pièce et voir les caractéristiques dramaturgiques de l'œuvre qui ont permis d'exposer et de synthétiser avec une telle précision les pensées philosophiques les plus contradictoires de Villiers. Nous souhaitons nous intéresser aux caractéristiques du théâtre qui, selon Villiers, lui permettraient de dépasser la philosophie ou de mieux véhiculer ses propres réflexions.

---

145. *Ibid.*, p. 677.

146. *Ibid.*, p. 657.

147. Bertrand Vibert, *op. cit.*, p. 86.

## Chapitre 2 — Porter l'idée par le théâtre : la dramaturgie philosophique d'*Axël*

### A) De l'ordre et du chaos dans *Axël*

« La récompense est d'être précisément sur le plan supérieur, un raté, c'est-à-dire un homme qui, dédaignant l'avantage immédiat et facile, s'est mesuré d'emblée avec ce qui nous domine et nous dépasse de toute part. »

Stéphane Mallarmé<sup>148</sup>

Villiers de l'Isle-Adam mit un temps long à rédiger *Axël* tant il voulait cette pièce conforme à sa pensée et à ses croyances. Si l'on regarde sa correspondance, il est fort probable que Villiers abandonna plusieurs années la rédaction de ce drame qu'il jugea pendant un temps « quelconque<sup>149</sup> ». Elle ne fut reprise que sous les conseils de son ami M. Arnaud en vue d'une publication dans la revue *La Jeune France* en 1885 : « Je pense pouvoir vous donner un peu d'argent ; et vous savez, si je le désirais, car sans votre bonne volonté à me forcer d'exhumer *Axël*, je ne sais s'il n'aurait jamais vu le jour<sup>150</sup>. » Il a fallu même attendre l'année 1889, quelques mois avant la disparition de l'écrivain, pour le voir se satisfaire de sa pièce : « J'ai même sacrifié les conférences annuelles en Belgique – ce qui me fait perdre de 1500 à 2000 fr., uniquement pour pousser *Axël* de la façon la plus sérieuse, cette œuvre, d'ailleurs, en valant, je crois, la peine, cette fois<sup>151</sup>. » Ce temps d'écriture si long, ses abandons ainsi que les doutes apparaissent comme un témoignage de la volonté de Villiers d'inclure dans cette œuvre toutes ses réflexions philosophiques et de les faire progresser, comme il le voulait, vers « L'Option suprême<sup>152</sup> » et donc « l'Esprit absolu<sup>153</sup> ». Il souhaitait aussi convaincre ses lecteurs-spectateurs de la pertinence de sa philosophie illusionniste. Cependant, la pièce de Villiers apparaît aussi, plusieurs fois, comme étant assez chaotique dans son cheminement et sa rédaction. Les personnages prennent des détours

---

148. Stéphane Mallarmé, cité par Camille Mauclair dans *Mallarmé chez lui*, Paris, Grasset, 1935, p. 100.

149. « Comme je trouve un débouché pour cette œuvre quelconque, il serait désolant pour moi de manquer l'occasion de la produire », lettre adressée à Charles Buet le 16 mars 1885, *Corr.*, t. II, p. 83.

150. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, lettre adressée à M. Arnaud en 1885 [s. d.], *Corr.*, t. II, p. 92.

151. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, lettre adressée au directeur de la maison Quantin le 12 mars 1889, *Corr.*, t. II, p. 265.

152. Voir *supra*, p. 45.

153. Nous empruntons ce terme au système de pensée hégélien, que Augusto Vera décrit comme étant « le principe et la fin des choses » (Augusto Vera, *op. cit.*, Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1864, p. 232). En d'autres termes, il s'agit de l'idée vers laquelle convergent toutes les autres idées, le point d'aboutissement du système hégélien.

philosophiques longs et fastidieux pour en venir à leurs conclusions, plusieurs voix s'entremêlent dans le drame, donnant ainsi la sensation que l'œuvre et les pensées de Villiers lui échappent et débordent du cadre qu'il avait lui-même pris le temps de tracer, et la langue lyrique dans laquelle Villiers fait s'exprimer ses personnages donne la sensation qu'ils ne sont pas toujours maîtres de leurs paroles. Ce qui nous conduit à dire que finalement, dans *Axël*, c'est aussi une tentative de réconciliation entre la juste mesure de la philosophie et le caractère dionysiaque de la littérature qui se joue. En effet, si la littérature et la philosophie se sont souvent opposées, comme l'explique Camille Dumoulié<sup>154</sup>, nous pensons que ce conflit, Villiers a tenté de le dépasser dans *Axël* tant il pensait ces deux manières de penser complémentaires. Mallarmé, d'ailleurs, selon Alan Raitt, enviait les qualités intellectuelles de Villiers car elles lui semblaient nécessaires pour préparer l'Œuvre suprême et élever l'humain vers « l'Esprit absolu » : « Ce que [Mallarmé] veut dire, certainement, c'est qu'il n'est que poète, alors que Villiers est métaphysicien<sup>155</sup>. » Nous souhaitons donc interroger les éléments qui nous semblent constitutifs de cette tentative de réconciliation entre la littérature et la philosophie dans *Axël*.

### **1) La juste mesure philosophique : de la structure cyclique au *Gesamtkunstwerk***

Dans son ouvrage *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*, Geneviève Jolly écrit que le théâtre de Villiers peut apparaître comme étant un théâtre didactique<sup>156</sup>. Cette caractéristique des œuvres de Villiers, on la retrouve dans la plupart de ses écrits. Par exemple, ses nouvelles, aussi cruelles soient-elles, éveillent le lecteur aux dangers du positivisme. Dans « La Machine à gloire » ou « L'Affichage céleste », deux nouvelles parues dans *Les Contes cruels*, des inventions humaines sont dépeintes comme dangereuses et déshumanisantes, et Villiers semble souhaiter les dynamiter par la littérature afin de sensibiliser ses lecteurs à leurs potentiels dangers. Le frontispice même de *La Revue des lettres et des arts*, dont il fut le cofondateur et le rédacteur en chef entre 1867 et 1868, est aussi révélateur de la dimension didactique que Villiers souhaitait infuser dans ses œuvres puisqu'il y était simplement écrit « Faire penser ». Villiers ne concevait ainsi pas la littérature comme un pur exercice formel, sa visée était bien plus haute, car même dans ses œuvres les plus ambitieuses, c'est à une certaine philosophie qu'il souhaitait sensibiliser ses lecteurs, en

---

154. « Il y a, finalement, au XIX<sup>e</sup> siècle, comme une répartition des tâches car le poète "maudit" doit désormais percevoir et forger des "percepts" et le philosophe doit créer des "concepts" », Camille Dumoulié, *Littérature et philosophie*, Paris, Armand Colin, coll. « Nathan Université », 2002, p. 120.

155. Alan Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1986, p. 284.

156. Geneviève Jolly, *La Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2002, p. 11.

l'occurrence l'illusionnisme. Pour ce faire, il opta notamment pour une structure dramaturgique originale pour l'époque mais qui lui permettait de laisser une place de choix aux réflexions philosophiques de ses personnages.

En effet, il fit le choix de donner à chacune des séquences d'*Axël* — terme que nous préférons ici au mot acte et que nous empruntons à l'ouvrage de Geneviève Jolly<sup>157</sup> — des titres différents et qui apparaissent symétriques entre eux. Ils commencent tous par l'expression « Le Monde » suivi d'un adjectif qualificatif différent pour chacune des parties. Geneviève Jolly considère que ces titres « ont une fonction structurante, organisatrice, pour l'élaboration du drame<sup>158</sup> » mais aussi que chacun de ces adjectifs permet de désigner le personnage principal qui, dans la séquence, se confronte à Axël ou à Sara. L'Archidiacre serait donc le représentant du monde religieux, le Commandeur le représentant du monde tragique, Maître Janus le représentant du monde occulte et finalement, dans l'ultime séquence, Sara finit par être la représentante du monde passionnel face à Axël. Les titres, par leur symétrie, structurent la pièce et, d'une manière assez originale dans un siècle dominé par la « pièce bien faite », imposent un rythme répétitif au drame. Celui-ci n'évolue pas selon un schéma aristotélicien, qui préconise une exposition, un nœud et un dénouement, mais bel et bien selon quatre séquences, assez identiques dans leur construction. Comme Villiers en exprimait déjà la volonté dans sa correspondance<sup>159</sup>, il se libère des carcans structurels du théâtre traditionnel et parvient à forger une structure dramaturgique adaptée à un théâtre d'idées. Les représentants de chaque monde sont aussi les représentants d'une thèse qu'ils opposent à Sara et à Axël qui, de leur côté, représentent l'antithèse de ces idées. Cette confrontation se joue parfois sur une seule réplique, comme dans « Le Monde religieux » où Sara ne s'exprime qu'une seule fois pour renoncer aux discours religieux de l'Archidiacre. Par ailleurs, cette structure ponctue le cheminement discontinu de la pensée des personnages et apporte un cadre à leurs détours philosophiques. C'est en se confrontant aux thèses de leurs opposants, selon un schéma de pièce cyclique, que Sara et Axël parviennent à progresser jusqu'à « L'Option suprême ». Si cette structure répétitive rompt avec les codes dramaturgiques classiques, elle n'en demeure pas moins la plus adaptée pour faire émerger un théâtre d'idées où les progressions philosophiques comptent plus qu'une progression de l'action elle-même. C'est une structure de

---

157. *Ibid.*, pp. 240-244.

158. *Ibid.*, p. 105.

159. « Nous avons l'impertinence d'apprécier peu les moules d'occasion d'où sortent les pièces à succès *selon la formule*. » Auguste Villiers de l'Isle-Adam, lettre adressée aux journaux parue notamment dans *Le Pays* le 12 Septembre 1876, *Corr.*, t. I, p. 218.

pièce qui, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, va d'ailleurs être reprise par de nombreux dramaturges symbolistes, notamment Maurice Maeterlinck qui rédige *L'Oiseau bleu* selon une structure tout aussi cyclique. Comme nous l'avons remarqué précédemment, il convient de rappeler que Villiers rejetait toute forme de représentation de sa pièce sur les scènes de son temps car ces représentations auraient eu, selon lui, pour conséquence d'amoinrir la dimension philosophique du drame, la révolution symboliste ne pouvant se faire selon les écrivains, comme nous l'avons vu, que d'abord par le livre. Ce rejet se traduit par certains choix d'écriture notables.

Dans une conférence célèbre qu'il donna pour présenter *Axël* à son auditoire, Villiers écrivait : « Je me propose de vous lire quelques pages d'une étude de littérature dramatique où, par exception, il se trouve que "l'intrigue", les "caractères" et l'action théâtrale ne sont que d'intérêt secondaire<sup>160</sup>. » Il ne présente donc pas sa pièce comme une pièce classique mais bien comme « une étude », comme si il assumait finalement la dimension didactique de son œuvre et faisait résider l'intérêt de cette dernière dans les idées qu'elle développe. Comme ces idées ne peuvent être, selon Villiers, et après lui l'ensemble des poètes symbolistes, qu'amoinries sur les scènes de son temps, l'auteur d'*Axël* a complexifié son œuvre, la rendant ainsi difficilement représentable. Il l'a notamment romanisé à plusieurs reprises, dans le sens qu'il y inséra des procédés stylistiques typiques du roman. Cette « romanisation<sup>161</sup> » se remarque d'abord avec les épigraphes, que Villiers insère au début de chacune de ses séquences et qui ne peuvent s'adresser qu'à un lecteur. Nous pouvons le remarquer aussi à travers les longues répliques de ses personnages, impossibles à mettre en scène telles quelles et qui remplissent les mêmes fonctions que les longs apartés des personnages de romans. En plus de ralentir l'action du drame, ces longues répliques apparaissent comme un moyen pour révéler l'intériorité des personnages — ce à quoi nous ajoutons leur philosophie — comme le souligne Geneviève Jolly :

Le récit se fait monologue, sans être isolé comme tel du dialogue, ni annoncé comme parole intime, et donne ainsi accès à l'intériorité du personnage, à son insu et à l'insu de l'interlocuteur. N'étant plus au service d'une communication interpersonnelle, le dialogue sépare les personnages au lieu de les réunir ; il semble que la parole vraie, ou non stratégique, soit une parole solitaire, même en présence de l'autre, et *surtout* en présence de l'autre<sup>162</sup>.

Enfermés dans leur être, les personnages, ainsi, ne communiquent pas vraiment entre eux mais cherchent, par la parole, à formuler des idées nouvelles et semblent s'adresser à eux-mêmes. Dans la pièce qui nous intéresse, les exemples de ces faux-dialogues sont légion. Dans la deuxième

---

160. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « La Conférence de la salle des Capucines », *O. C.*, t. II, p. 1532.

161. Voir à ce sujet Geneviève Jolly, *op. cit.*

162. *Ibid.*, p. 33.

séquence, après qu’Axël a provoqué en duel Le Commandeur qu’il soupçonne de vouloir déterrer le trésor du Comte Ghérard d’Auërsperg, père d’Axël, suit une longue scène où le personnage d’Axël exprime toute sa haine du monde moderne sans véritablement porter attention à son interlocuteur. Le jeune personnage finit même par dire : « Ne m’écoute pas, si tu veux : est-ce donc pour toi seul que je parle !... Pourquoi m’inquièterais-je de ton inattention – alors, surtout, que tu ne saurais me comprendre !...<sup>163</sup> » Il ne souhaite pas communiquer avec son interlocuteur mais semble se servir de lui comme d’un appui pour son discours intérieur. L’interlocuteur n’apparaît, finalement, que comme prétexte à la prise de parole et à la verbalisation des pensées les plus profondes des personnages. Le procédé est encore plus frappant dans la séquence qui oppose Maître Janus à Axël. Plusieurs fois, les deux personnages s’adressent chacun à lui-même, sans vraiment porter attention au discours de leur interlocuteur. Il s’agit d’une suite d’apartés juxtaposés qui permettent à Villiers de faire progresser la pensée de ses personnages. De ce fait, si dans les premières didascalies de la scène, Axël s’exprime « à demi-voix, presque à lui-même<sup>164</sup> », comme pour cacher ses pensées à Maître Janus, il finit, dans les derniers instants de la confrontation, par ne plus écouter ce qu’exprime Maître Janus<sup>165</sup> et à ne s’adresser qu’à lui-même à voix haute. Geneviève Jolly voit dans ce procédé un moyen de libérer Axël de la tutelle du mage, lui permettant donc d’exprimer individuellement ses pensées, leur conférant par conséquent plus de crédit. La romanisation des dialogues contribue, ainsi, à apporter plus d’ampleur aux idées des personnages mais elle est aussi un moyen qui permet de singulariser la parole de chacun d’entre eux. Cette romanisation de la pièce passe également par les didascalies de Villiers.

En effet, si les didascalies ont, dans l’usage classique, pour rôle d’apporter des indications aux lecteurs-praticiens, c’est-à-dire les comédiens et les metteurs en scène, ou d’approfondir la psychologie des personnages, les didascalies de Villiers apparaissent comme un moyen pour lui de ne pas se laisser déposséder par son texte. Elles sont toujours intégrées à la fiction de la pièce. Dans ce sens, Geneviève Jolly écrit encore : « La didascalie n’est plus prescriptive, parce qu’elle relève du non formulé, et qu’elle participe davantage de la fiction que de sa réalisation scénique<sup>166</sup>. » La didascalie, qui clôt la première séquence de la pièce, s’étend sur plus de vingt lignes et constitue à elle seule une scène. Les actions décrites y apparaissent comme

---

163. Auguste Villiers de l’Isle-Adam, *Axël*, O. C., t. II, p. 605.

164. *Ibid.*, p. 632.

165. « Axël, qui écoute à peine, en une distraction profonde, comme ne pouvant déjà plus croire ni comprendre. » *Ibid.*, p. 642.

166. Geneviève Jolly, *op. cit.*, p. 192.

imperceptibles lors d'une représentation tant elles sont petites et n'ont donc d'intérêt qu'en lecture (« Sara, [...] pousse, impassiblement, du bout de sa sandale, chaque verrou<sup>167</sup> »). Cet aspect des didascalies d'*Axël* permet de faire ressortir toute la dimension symbolique et poétique de l'œuvre et peut aussi apparaître comme un commentaire sur les réflexions des personnages ou une représentation imagée du monde dans lequel ceux-ci évoluent, comme c'est le cas dans : « Au-dehors, la nuit apparaît, affreuse, obscure, sans une étoile. Le vent siffle et rugit. La neige tombe<sup>168</sup>. » Cette didascalie ne prend son sens que dans les pages d'un livre tant il est impossible de la représenter. Symboliquement, elle dévoile le monde comme hostile. Elle peut aussi être lue comme l'intervention d'un didascale – terme que nous employons pour désigner l'énonciateur des didascalies – omniscient dont la parole révèle le monde non tel qu'il est mais « *tel qu'il le voit, ou tel qu'il veut qu'il soit vu.*<sup>169</sup> » Ainsi, les didascalies de Villiers sont insérées dans la fiction et accompagnent chacune des réflexions des personnages, pour les appuyer, les illustrer, et faire revêtir au drame un caractère symbolique.

Que ce soit dans les paroles mêmes des personnages ou dans les didascalies, Villiers a cherché à rester maître de son drame et à se prémunir de toute forme de mise en scène pour que la parole et la philosophie de ses personnages n'en soient pas amoindries, la juste mesure du livre valant mieux que le caractère dionysiaque qui incombe à chaque représentation. Le livre serait plus propice à une réconciliation entre la littérature et la philosophie. Nous pensons aussi qu'à travers *Axël*, Villiers a essayé, inconsciemment peut-être, de réaliser le *Gesamtkunstwerk*, l'Œuvre d'art totale, symptomatique de la volonté de contrôle qu'il souhaitait avoir sur son œuvre et de sa volonté de réconciliation entre la philosophie et la littérature.

Villiers a toujours été un grand admirateur de Wagner, et Alan Raitt disait que c'était dans *Axël* que l'influence du maître allemand était la plus prégnante<sup>170</sup>. On peut le voir notamment avec les personnages surhumains qui sont mis en scène et qui rappellent les personnages des œuvres de Wagner, *Tristan und Isolde* et *Siegfried*, ou même dans l'usage subtil de leitmotivs comme le fameux « Acceptes-tu la Lumière, l'Espérance et la Vie ?<sup>171</sup> » que l'Archidiacre puis Maître Janus formulent chacun à leur tour aux renonciateurs que sont Sara puis Axël. Mais l'influence de Wagner se retrouve surtout, selon Alan Raitt, dans le caractère totalisant de la pièce. En effet, si au

---

167. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, O. C., t. II, p. 560.

168. *Ibid.*

169. Geneviève Jolly, *op. cit.*, p. 47.

170. Alan Raitt, *op. cit.*, p. 131.

171. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, O. C., t. II, pp. 553 et 644.

moment de la parution du drame, Mallarmé écrivait : « *Axël*, vous le savez, a été conçu d'instinct et sans théorie<sup>172</sup> », comme pour sous-entendre que toutes les pages de la pièce avaient été écrites en une fois, Alan Raitt nuance cette affirmation en écrivant : « Villiers est le premier à essayer de réaliser le *Gesamtkunstwerk* en France, mais il le fait sans aucune des intentions doctrinaires qui gâtent si souvent la dramaturgie symboliste<sup>173</sup>. » Si Villiers n'avait ainsi rien prémédité, il n'en demeure pas moins qu'il souhaitait son œuvre aussi totale et maîtrisée que celles de Wagner. Cette volonté se retrouve notamment à travers la place très importante qu'il octroie à la musique dans le drame. Ainsi, que ce soit le chœur des religieuses dans l'acte I, qui confère à l'ensemble de la scène une dimension céleste et incantatoire, ou le chœur des bûcherons du dernier acte qui apparaît comme une manifestation de la vie terrestre, ou la mention d'un son de harpe dans la dernière partie<sup>174</sup>, la musique est souvent suggérée dans l'ensemble du drame, elle crée une ambiance mystérieuse et donne plus de force aux discours métaphysiques des personnages. Les effets de silence, très nombreux dans la pièce, les sons multiples des orages et les chants permettent, selon nous, à Villiers de sortir de l'exposé philosophique classique pour conférer aux discours de ses personnages, et donc aux idées, une dimension plus performative ou, du moins, plus palpable pour le lecteur et le spectateur. Il concourt au même objectif qu'Edison dans *L'Ève future* qui cherche, par ses inventions, à rendre l'idéal « PALPABLE, AUDIBLE ET MATÉRIALISÉ<sup>175</sup> ». Au même titre qu'il a fait du genre dramatique un porteur d'idées, il a fait de la musique, qui n'est pas au service de l'action, un accompagnement des réflexions philosophiques qu'il souhaite communiquer dans son drame. Si Villiers s'essaye au *Gesamtkunstwerk* et à la fusion des arts, c'est parce que tous contribueraient à rendre l'idée vivante. Ainsi, cette tentative, fût-elle inconsciente, de réaliser l'œuvre d'art totale semble représentative à nouveau de la volonté qu'avait Villiers de conjuguer la forme littéraire avec la philosophie. Cependant, cette attirance vers l'œuvre totale est aussi, selon nous, ce qui a mené, paradoxalement, Villiers à perdre le contrôle de son œuvre et à faire triompher la dimension dionysiaque de la littérature.

---

172. Stéphane Mallarmé, cité par Georges Docquois dans « La querelle sur *Axël* », *Le Journal*, 19 février 1894, p. 2.

173. Alan Raitt, *op. cit.*, p. 126.

174. « *Harpes redisant dans l'ombre le chant des Rose-Croix* », Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, O. C., t. II, p. 664.

175. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève Future*, O. C., t. I, p. 836.

## 2) Le triomphe du dionysiaque ?

La pièce de Villiers était inachevée mais fut tout de même publiée à titre posthume en 1890 par ses exécuteurs testamentaires Mallarmé et Huysmans. Olivier Schefer décrit le caractère inachevé d'une œuvre comme pouvant être une des caractéristiques des projets d'œuvre totale menés par les écrivains, mais surtout, comme un moyen d'attribuer un caractère infini à son œuvre :

L'impossible réalisation tient souvent au caractère ouvertement utopique des projets artistiques. Ne pas achever l'œuvre, en différer volontairement l'exécution, ce sont là des façons de maintenir l'infini vivant, de refuser la réification de la totalité et la fétichisation de l'absolu<sup>176</sup>.

Il ajoute que l'histoire du *Gesamtkunstwerk* est parsemée de « magnifiques déceptions<sup>177</sup> ». Refuser de conclure son œuvre, apporter sans cesse des corrections nouvelles à ses manuscrits ou tout simplement refuser de publier l'œuvre de son vivant, serait un moyen, de maintenir une idée ou une vision du monde en mouvement. Ainsi, comme Camille Dumoulié l'écrit : « La force de la littérature est qu'elle transforme cet échec en puissance de vie, en une manifestation de l'infini qui provoque l'ouverture de notre conscience vers la possibilité démesurée<sup>178</sup> », ou encore : « L'infini qu'il s'agit de maîtriser dans la totalité du livre, manifeste sa présence avec d'autant plus de force qu'il empêche la somme de se réaliser, la totalité de se produire<sup>179</sup>. » *Axël* peut donc apparaître comme une manifestation de l'infini grâce à son caractère imparfait et à l'ambition démesurée de son écrivain. *Axël* pourrait apparaître comme une vérification de l'hypothèse selon laquelle « la littérature est l'idée de la philosophie<sup>180</sup> ». Villiers, parce qu'il voulait inclure dans son œuvre toutes ses pensées philosophiques, corrigeait souvent ses manuscrits et l'histoire complexe des publications d'*Axël* apparaît comme un témoignage de cette volonté de maintenir l'œuvre vivante et d'atteindre cet idéal philosophique.

Ainsi, s'il fallut attendre 1890 pour que l'œuvre soit publiée dans son entièreté, l'on connaît une première publication du « Monde religieux » dans la revue *La Renaissance littéraire et artistique* en 1872, mais aussi une publication d'une partie du « Monde occulte » dans *La Vie artistique* en 1882 et une première version intégrale de l'œuvre qui fut publiée entre novembre 1885 et juin 1886 dans *La Jeune France*<sup>181</sup>. Il est à noter qu'entre chacune de ces quatre publications, l'œuvre fut à

---

176. Olivier Schefer, « Romantisme et œuvre d'art totale. Variations sur la totalité », *Po&sie*, vol. 128-129, n° 2, 2009, p. 196.

177. *Ibid.*

178. Camille Dumoulié, *op. cit.*, p. 68.

179. *Ibid.*, p. 67.

180. *Ibid.*, p. 11.

181. Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, « Les textes imprimés », *O. C.*, t. II, p. 1521.

chaque fois amplifiée et complexifiée<sup>182</sup>, probablement parce que les contraintes matérielles de chacune des revues l'empêchaient de développer le discours de ses personnages, mais aussi parce que Villiers, au fil des années, a souhaité nuancer ses réflexions. De ce fait, entre sa première publication en 1872 et la publication définitive de la maison Quantin en 1890, le « Monde religieux » a connu trois remaniements importants. Ces remaniements, selon les éditeurs des *Œuvres complètes* de Villiers, ont notamment concerné le discours de l'Archidiacre, qui fut toujours plus amplifié. Ce n'est même que lors du dernier remaniement que Villiers intégra des fragments de sa philosophie illusionniste dans le discours de l'Archidiacre, en faisant de ce personnage un nouveau porte-parole de sa philosophie. Dans le même ordre d'idées, les mêmes éditeurs affirment qu'il a fallu attendre la publication dans *La Jeune France* pour voir intégrés aux discours de Maître Janus des fragments de la pensée illusionniste qui permettent de constater un certain air de famille entre le discours de l'Archidiacre et celui de Maître Janus dans la version définitive. L'œuvre, dans son écriture, aurait progressé au même rythme que les pensées philosophiques de Villiers. Cette propension à remanier en permanence son œuvre apparaît comme un témoignage des multiples doutes qui pouvaient parcourir l'écrivain et, dans le même temps, de sa volonté d'ériger l'œuvre à la cime de sa pensée.

Au sein des répliques des personnages et dans les didascalies, surgissent des drames de Villiers, et particulièrement d'*Axël*, de multiples voix conférant à ses œuvres un caractère polyphonique. Les personnages du drame, comme nous l'avons déjà évoqué, s'adressent régulièrement à eux-mêmes, donnant ainsi la sensation que la pièce est, finalement, une succession de faux-dialogues où la parole de chaque individu compte plus que l'acte de communication lui-même. Cependant, ces faux-dialogues révèlent aussi l'existence d'un moi-écouté<sup>183</sup> dans chacun des personnages qui peut parfois prendre la parole afin d'apporter des nuances ou des réponses au questionnement du moi-locuteur. Dans « Le Monde occulte », Axël, qui s'adresse plus à lui-même qu'à Maître Janus, fait intervenir son moi-écouté à plusieurs reprises, notamment dans cette réplique :

---

182. « Villiers introduit constamment des mots, des phrases, des tirades, ou même des scènes entières, alors qu'il se résout très rarement, au contraire, à sacrifier des développements existants. L'œuvre ne cesse de s'étoffer ; les phrases au moyen d'incises ou de parenthèses, se chargent de matières et deviennent plus complexes », *ibid.*, p. 1522.

183. Selon Benveniste, certaines répliques du théâtre, particulièrement les monologues, peuvent se présenter comme un dialogue entre un moi-locuteur et un moi-écouté, qui peut intervenir, dans le cours de la réplique, par une objection, une question ou un doute. Voir à ce sujet Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, t. I, pp. 185-86.

Axël : Et – si la parole des fils d’une femme ne portait pas au-delà de... ce mensonge d’espace qui enveloppe la terre ? – Non ! Non ! Si toute cette menaçante doctrine, c’était la grande Vérité, ce serait à la maudire : l’univers ne serait qu’un piège éternel tendu à l’humanité<sup>184</sup>.

L’indication d’un changement de voix au sein de la même réplique se fait ici tout d’abord à l’aide de procédés typographiques : le tiret demi-cadratin indique un changement de voix. La double négation qui suit, avec les points d’exclamation, indique par ailleurs un changement de ton de la part du personnage, comme pour nous signaler que c’est un autre « moi » qui prend la parole et qui se fait le relais de la pensée du personnage, celui qui va l’infirmier ou la confirmer. Il peut aussi arriver qu’à travers certaines répliques et certaines questions, ce ne soit plus le moi-écouté du personnage qui s’exprime mais une entité plus divine et plus mystérieuse ou, en tout cas, plus haute que les personnages eux-mêmes. Ce caractère de la parole est à nouveau marqué par un changement typographique, notamment dans la réplique qui suit ; cette question intervient alors que le Renonciateur demande à Maître Janus ce qu’est un mage :

Maître Janus, *avec un vague sourire familier* : Si tu tiens à savoir – même ce que tu demandes – , pèse, d’abord, cette question simple et secrète : *Comment se fait-il que l’idée même ne te soit pas venue de me croire menacé, moi aussi, en ce danger qui vient de passer tout à l’heure autour de nous ?*<sup>185</sup>

Le danger évoqué, c’est la vue du sang du Commandeur, qui aurait détourné Axël de sa vie d’avant consacrée à l’étude. Ce danger, selon le mage, ne l’a pas atteint tant son ascétisme est grand. Les italiques attirent l’œil du lecteur et indiquent à nouveau un changement de ton, comme s’il s’agissait d’une voix divine qui venait de s’exprimer à travers Maître Janus : la voix du mage et non plus celle du maître. Enfin, pour donner un ultime exemple de ces traces de polyphonie dans la pièce, présentes dans chacune des pages du drame, on peut aussi évoquer les interventions du didascale, qui comme nous l’avons déjà vu, ne sont pas seulement prescriptives. Elles permettent également à ce dernier d’intervenir pour apporter un commentaire sur l’action :

*Les religieuses, dans la tribune des orgues, n’ont pas vu l’acte qui s’est passé devant l’autel ; et les chœurs, au son des cloches, exaltent la gloire de la Nativité. Puis, sans enfants ! ces filles élues, – à la nouvelle d’un petit enfant roi des Anges venant de naître pour apaiser leur mystique tendresse, – que pourraient-elles entendre de la terre ?... Oh ! ces douces âmes, pour toujours vierges, ne se connaissent plus*<sup>186</sup>.

Geneviève Jolly insiste, dans son article « Le drame polyphonique de Villiers de l’Isle-Adam »<sup>187</sup>, sur la dimension ironique de cette didascalie et sur la dimension presque intrusive du didascale qui

---

184. Auguste Villiers de l’Isle-Adam, *Axël*, O. C., t. II, p. 640.

185. *Ibid.*, p. 1636.

186. *Ibid.*, p. 554.

187. Geneviève Jolly, « Le drame polyphonique de Villiers de l’Isle-Adam », *Littératures*, n° 71, novembre 2014, pp. 31-42.

vient rompre l'illusion de la fiction. Cette prolifération des voix contribuerait, selon Geneviève Jolly, à l'effacement de l'entité personnage dont la singularité est comme effacée et cet effacement se fait, selon nous, au profit du langage et des idées. Ces multiples voix complexifient, en effet, les discours de chaque personnage, en plus d'apporter un contrepoint ou une confirmation à des idées précédemment évoquées. Les interventions du didascale, dans la fiction, confèrent une dimension réflexive aux didascalies. La profusion de ces voix vient comme raturer la pensée des personnages, conférant une dimension plus chaotique et plus difforme à leur discours, mais permettant, aussi, de garder ce discours et l'idée qui s'en dégage en vie. Enfin, il faut noter que cette transcendance du discours philosophique par la littérature et le caractère divin que Villiers attribue à chacune des réflexions de ses personnages, se retrouvent aussi dans la langue lyrique de la pièce et les rêves des personnages.

Si « restaurer le lyrisme au théâtre, c'est restituer la dimension intérieure du discours des personnages, et faire entendre jusqu'à leurs pensées les plus secrètes<sup>188</sup> », nous pensons qu'il s'agit aussi d'un choix de langue qui contribue à élever la pensée de chacun des personnages, à octroyer une dimension divine à leurs pensées. Le rêve de Sara, dans la quatrième séquence du drame, est révélateur, selon nous, du caractère divin de la parole et de sa puissance lyrique. Publiée seule dans *Gil Blas* le 28 juin 1887 sous le titre « L'Invitation au voyage », en hommage au poème éponyme de Baudelaire, cette longue réplique de Sara se présente comme un ensemble de questions que l'héroïne formule à son jeune amant, maintenant qu'ils sont riches. Elle reprend certaines figures de style qui sont propres à la poésie lyrique, comme l'anaphore de l'expression « Veux-tu » qui rythme l'ensemble de l'aparté ou le procédé de l'hypotypose qui donne du relief à l'ensemble du rêve :

Oh ! Ce doit être triste et merveilleux, les palais de Grenade, le Généralife les lauriers-roses de Cadix l'Andalouse, les bois de Pampelune, où les citronniers sont si nombreux que les étoiles, à travers les feuillages, en semblent les fleurs d'or ! Et les vestiges des temples sarrasins, l'Art disparu, les villes moroses ! – Et, plus loin, les îles Fortunées, où l'hiver, tout en fleurs, humilie le printemps des autres contrées ! Là, ce sont des rochers que l'aube transfigure en saphirs immenses, et le flot vient y mourir, dans une brume d'or et d'opale, doux comme un dernier baiser<sup>189</sup>.

« L'Invitation au voyage » est, par ailleurs, introduite par une didascalie qui confère aussi une dimension divine à ce songe : « Sara, *debout, près d'Axël, et appuyée au prie-Dieu, parlant comme si elle suivait, en un songe, une succession de mirages entre ses paupières à demi fermées*<sup>190</sup> ». La

---

188. Geneviève Jolly, *op. cit.*, p. 67.

189. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël, O. C.*, t. II, p. 667.

190. *Ibid.*, p. 666.

présence du prie-Dieu, l'utilisation du modalisateur « comme si » et l'attitude générale de Sara telle qu'elle nous est décrite ici, donnent la sensation que c'est, finalement, le divin qui s'exprime à travers elle, comme si Sara s'était élevée au-dessus des vivants pour délivrer son message à son amant. Ce dernier appel à la vie revêt donc une dimension céleste et le rêve apparaît alors comme plus puissant. Par ailleurs, la langue lyrique de Villiers confère aussi aux discours philosophiques un caractère plus performatif et plus divin comme on peut le voir dans « L'Option suprême » et les discours d'Axël lui-même. En effet, les procédés traditionnels de la poésie, tel que l'antéposition de l'adjectif (« nos étranges cœurs », « nos augustes désirs », « d'insignifiants sourires », « cette miraculeuse nuit nuptiales<sup>191</sup> ») ou même l'utilisation d'un lexique rare et savant confèrent à l'ultime discours illusionniste d'Axël un caractère divin que Sara ne manque pas de remarquer elle-même : « Sara, d'une voix oppressée : Ah ! C'est presque divin ! Tu veux mourir<sup>192</sup>. » Ainsi, le lyrisme de Villiers de l'Isle-Adam, comme le remarque Geneviève Jolly, « n'est pas le propre du cœur et des sentiments, mais concerne aussi – et surtout – l'esprit et les idées, ce qui ne doit guère surprendre dans ce théâtre où l'idée est supérieure à la chose, et la spiritualité à la réalité<sup>193</sup>. » La langue de Villiers révèle l'ambition haute qu'il avait en littérature. C'est cet amour pour la littérature qui a fait écrire à Chantal Collion Diéryckx : « Attiré par la philosophie, il [Villiers] songeait peut-être que le poète – ou le romancier – avait pour mission de donner à la philosophie la vie et l'efficacité qu'il n'y trouvait pas, en vertu de sa propre forme d'esprit<sup>194</sup>. » Finalement, ce que Villiers voulait, c'était conjuguer sa langue d'écriture avec un discours philosophique fort pour atteindre les idées qui échappent au langage commun et aux essais philosophiques pour révéler toute la force de la littérature. Probablement en accord avec ce que disait Hegel, à savoir que « le beau se définit comme la manifestation sensible de l'idée<sup>195</sup> », Villiers nous semble avoir cherché avec *Axël* à inventer une nouvelle forme littéraire dans laquelle la littérature et la philosophie concourraient au même objectif : la recherche de « l'Esprit absolu ».

---

191. *Ibid.*, p. 672.

192. *Ibid.*, p. 673.

193. Geneviève Jolly, *op. cit.*, p. 77.

194. Chantal Collion Diéryckx, *La femme, la parole et la mort dans Axël et L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme modernité », 2001, p. 313.

195. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, cité par Camille Dumoulié, *op. cit.*, p. 57.

## B) De la distanciation à la cérémonie : le double statut du lecteur-spectateur

« Or çà, mais – s’agirait-il d’une cérémonie fantastique ?... »

Le Commandeur, dans *Axël*<sup>196</sup>

Si Villiers de l’Isle-Adam prônait l’indépendance de son œuvre par rapport aux scènes de son temps, après les échecs retentissants des représentations de *La Révolte* puis du *Nouveau Monde*, quelques indices issus de la biographie de l’écrivain laissent cependant penser qu’il n’avait pas complètement abandonné l’idée d’une représentation d’*Axël*. Ainsi, il discuta très longuement avec son ami Alexandre Georges, compositeur, de la question de la musique du drame, et Alan Raitt estime que si Villiers avait vécu, il aurait lui-même composé la musique de sa pièce<sup>197</sup>. Finalement, ce fut ce même ami compositeur, Alexandre Georges, qui en écrivit la musique lors de la représentation de 1894 au Théâtre de la Gaîté. De plus, on peut lire sous la plume de Léon Bazalgette que les costumes portés pendant la représentation ont été « dessinés par MM. Métivet et Maurice de Lambert d’après les indications précises de l’auteur<sup>198</sup> », ce qui signifie que Villiers avait également commencé à réfléchir aux costumes de ses personnages. Enfin, Émile Pierre, un ami belge de l’écrivain, déclara que Villiers lui avait assuré qu’il n’aurait pas refusé de laisser monter *Axël* : « Mais quelle rude besogne on entreprendrait là, me disait-il souvent, et quel souffle n’exigerait-elle pas, *malgré toutes les coupures auxquelles il faudrait se résoudre*<sup>199</sup> ». Villiers semblait donc conserver malgré tout l’espoir de voir représenter dans des temps prochains un drame philosophique sur les scènes de France, même si cela demandait un changement radical dans l’esprit du théâtre.

Cependant, Villiers souhaitait demeurer l’unique maître de son œuvre. Il ne supportait pas l’idée que les spectateurs – ni même ses lecteurs – puissent être, avec lui, les cocréateurs de l’œuvre<sup>200</sup>, et il faut noter que sa pièce, de multiples façons, met à distance ce que nous allons nommer le lecteur-spectateur commun, celui qui en cette fin-de-siècle ne faisait pas partie des cercles symbolistes et de l’*intelligentsia* littéraire. Si Villiers souhaitait s’adresser à tout un pan du

---

196. Auguste Villiers de l’Isle-Adam, *Axël*, O. C., t. II, p. 602.

197. « Il est à supposer que s’il avait vécu, Villiers aurait lui-même composé de la musique ou du moins laissé des instructions plus complètes. » Alan Raitt, *op. cit.*, p. 129.

198. Léon Bazalgette, cité par Paul Laroche, *Trois hommes de théâtre, 1782-1930*, Aurillac, Éditions du Centre, 1961, p. 220.

199. Émile Pierre, cité dans O. C., t. II, p. 1537.

200. « La disparition du chœur avait eu pour conséquence de modifier le statut du public devenu coresponsable de l’œuvre dans la représentation, et l’on comprend que cette “collaboration” pouvait apparaître à Villiers comme une donnée de création insupportable. » Chantal Collion Dieryckx, *op. cit.*, p. 290.

lectorat français, comme en témoigne la dimension didactique de son œuvre, des multiples exemples tirés d'*Axël* nous montre qu'il souhaitait aussi tenir ses lecteurs-spectateurs à distance, peut-être pour qu'ils s'imprègnent mieux de la dimension philosophique de l'œuvre. Néanmoins, dans le même temps, la pièce de Villiers apparaît par certains aspects comme cérémonielle et semble vouloir conduire le lecteur à une transcendance par la littérature théâtrale. Par transcendance, nous entendons ici que Villiers souhaitait combler le silence de Dieu par la littérature mais aussi s'élever jusqu'à « l'Esprit Absolu » défini par Hegel. Cette transcendance ne peut avoir lieu que chez un lecteur-spectateur déjà sensible au pouvoir de la littérature, qui accepte de se laisser emporter par la langue et la dramaturgie mystérieuse de Villiers. Nous allons le nommer lecteur-spectateur « supérieur », mot que nous empruntons à Mireille Losco-Lena<sup>201</sup>. Il va ainsi s'agir pour nous, dans cette dernière partie, de nous interroger sur cette double adresse du drame, qui met à la fois à distance les lecteurs-spectateurs communs et qui, dans le même temps, revêt un caractère cérémoniel et transcendantal pour les lecteurs-spectateurs « supérieurs ».

### 1) La distanciation théâtrale

Dans ses premiers contes, Villiers de l'Isle-Adam parvenait à mettre à distance ses lecteurs par l'usage d'un registre fantastique. Ce genre du conte fantastique devait lui permettre de « faire éclater l'univers bourgeois<sup>202</sup> » et de déconcerter les lecteurs de son temps : « l'intrusion dans la réalité d'un je-ne-sais-quoi qui demeure innommé<sup>203</sup> » mettait à mal les convictions positivistes de son temps et affirmait l'existence d'un au-delà. Il s'agissait donc pour lui d'une sorte de refuge dans lequel il pouvait tenir la philosophie positiviste à distance et percer la cuirasse du bourgeois<sup>204</sup>. Cependant, au fil des années, ses œuvres vont se faire de moins en moins fantastiques et Villiers réécrira certains contes pour en réduire la dimension fantastique. C'est notamment le cas de « Véra » qui, entre sa première publication en 1874 et la deuxième en 1876, s'est enrichie d'un prolongement qui amoindrit la portée fantastique de l'œuvre. C'est aussi le cas de « L'Intersigne » qui, lors de sa deuxième publication dans *Les Contes cruels*, a vu deux de ses épisodes nettement fantastiques coupés. En revanche, l'ensemble de ses contes vont conserver une certaine ambiance mystérieuse jusque dans les derniers écrits qu'il a publiés de son vivant. Citons comme exemple la

---

201. Voir *infra*, p. 64.

202. Alan Raitt, « Villiers de l'Isle-Adam et le fantastique », *Cahiers de l'AIEF*, n° 32, 1980, p. 227.

203. Albert-Marie Schmidt, cité par Alan Raitt, *ibid.*, p. 223.

204. « Vous savez qu'aussitôt que nous aurons quelques abonnements, il faudra affoler le lecteur, et nous avons fondé sur vous nos principales espérances pour arriver à ce résultat et le parachever. Quel triomphe si nous pouvions envoyer à Bicêtre quelque abonné. » Auguste Villiers de l'Isle-Adam, lettre adressée à Stéphane Mallarmé, septembre 1867, *Corr.*, t. I, p. 113.

nouvelle « Les Brigands », dans laquelle plusieurs personnes s'entretient sans raison, ou « Les Phantasmes de Mr Redoux », dont le personnage principal se retrouve coincé sur une guillotine car « les rois, mêmes défunts, ont une manière parfois bien dédaigneuse de châtier les farceurs qui osent s'octroyer l'hypocrite jouissance de les plaindre !<sup>205</sup> » Il en est de même pour sa pièce *Axël* qui, si elle n'apparaît pas comme directement fantastique, conserve une ambiance mystique, qui met à distance les lecteurs-spectateurs communs du drame par l'inquiétude qu'elle provoque en eux.

En effet, cette ambiance fantastique se constate, nous l'avons vu, par les didascalies qui donnent la sensation d'un décor à la fois vivant et étrange. Que ce soit la description de la « vieille abbaye<sup>206</sup> » au tout début du « Monde religieux », ou le château de la famille d'Auërsperg dans la partie suivante, ces lieux apparaissent dès leur description comme chargés de mystères et issus d'un autre temps. La description du château surtout peut apparaître aussi étrange qu'un cabinet de curiosités, propice aux événements étranges. La salle est une bâtisse décrite comme datant du Moyen Âge, une époque très éloignée du temps de la représentation, ce qui met d'ores et déjà le lieu à distance des éventuels lecteurs-spectateurs. On y trouve aussi toutes sortes d'objets curieux :

*Sur de larges établis en bois noirs, adjacents, sont disposés des alambics, des sphères astrales, d'antiques lampes d'argile, de démesurés ossements d'animaux d'espèces disparues ; – des herbes desséchées. Sur les murs, des trophées d'armes anciennes, des oriflammes orientales, – de très vieux portraits, de châtelaines et de hauts baron de Germanie. Entre des armures sarrasines, d'énormes vautours et de grands aigles fauves sont cloués, les ailes étendues<sup>207</sup>.*

Cette longue énumération présente des objets anciens ou issus d'autres cultures, sans liens évidents entre eux, ce qui contribue à attribuer au décor une dimension mystique, laissant le lecteur-spectateur commun sans repères. Cette mise à distance passe aussi par l'ambiance ténébreuse imposée par Villiers. L'ensemble de la pièce se passe de nuit, dans une grande obscurité. À chaque scène, les sources de lumière se font rares, comme dans la première séquence où « la lampe du sanctuaire éclaire seule l'édifice<sup>208</sup> », ou dans les premières minutes du « Monde passionnel » où « une lampe funéraire, suspendue à la voûte centrale, éclaire confusément l'obituaire<sup>209</sup>. » Le drame semble donc avoir été conçu sous le signe de l'obscurité, où la lumière

---

205. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Les Phantasmes de Mr Redoux », dans *Histoires insolites*, O. C., t. II, p. 268.

206. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, O. C., t. II, p. 533.

207. *Ibid.*, p. 562.

208. *Ibid.*, p. 533.

209. *Ibid.*, p. 647.

peine à jaillir, il est alors propice à l'apparition de phénomènes fantastiques mais aussi à la méditation philosophique et silencieuse. Ce traitement de la lumière semble assez éloigné du quotidien des lecteurs-spectateurs de la décennie 1890, alors que commençaient à poindre les progrès de l'électricité. Que ce soit par le décor ou le traitement de la lumière, la pièce *Axël* impose une ambiance lugubre et mystérieuse, privant ainsi le lecteur-spectateur commun de ses repères habituels, mais elle confère aussi, selon la didascalie, plus de profondeur aux propos des personnages : « [...] *dans l'air de la salle, domine une impression de solennité extraordinaire : sans doute, [les veilleurs] la subissent, en évitant d'y trop songer ; elle aggrave leurs paroles et leurs silences*<sup>210</sup>. » Un autre élément permet de maintenir les lecteurs-spectateurs communs à distance du processus créatif du drame ; ce sont les personnages eux-mêmes, qui donnent tous la sensation d'être surhumains.

En effet, les personnages, même secondaires, de l'intrigue sont tous des personnages hors normes, que ce soit par leur physique ou leur psyché. Les vieux Miklaus, Hartwig et Gotthold sont, notamment, présentés par le jeune Ukko comme ayant « trois siècles à eux trois<sup>211</sup> », apparaissant comme des témoins vivants d'un autre temps. Leur physique peut apparaître comme des repoussoirs puisque Gotthold a « une cicatrice terrible » qui sillonne son visage et Miklaus a creusé, au front, l'enfoncement d'une balle<sup>212</sup>. Ces vieillards sont semblables aux mutilés de guerre qui peuvent inspirer la peur et la méfiance du spectateur. S'agissant de la description physique des personnages de la pièce, ajoutons celles qui sont faites de Sara et de Maître Janus. Sara, bien que muette tout au long de la première séquence, apparaît dès la première page de la pièce dans cette didascalie : « *un visage d'une beauté mystérieuse apparaît*<sup>213</sup> ». L'adjectif « mystérieuse » contribue à mettre Sara à distance des lecteurs-spectateurs communs en une seule phrase. Pour Maître Janus, il en va tout autrement : son entrée en scène s'échelonne sur deux pages. La description qui nous est faite de lui contribue à le sacrifier, puisque sa physionomie « rappelle, étrangement, ces effigies hiératiques ou royales en relief sur les très anciennes médailles des Mèdes<sup>214</sup>. » Par le procédé stylistique de la gradation, Villiers accentue plus loin l'impression de toute-puissance qu'inspire le Maître : « L'austère beauté de toute sa personne, la lumineuse pâleur de sa face, l'expression magnifique de son regard, semblent devoir opprimer à jamais la mémoire de ceux

---

210. *Ibid.*, p. 564.

211. *Ibid.*, p. 572.

212. *Ibid.*, p. 564.

213. *Ibid.*, p. 533.

214. *Ibid.*, p. 630.

mêmes qui ne le contemperaient qu'une seule fois<sup>215</sup>. » La description physique qui nous est faite des personnages est donc révélatrice de leur caractère surhumain ou hors du temps, mais ce qui contribue également à inspirer ce sentiment de mystère c'est aussi quand d'autres parlent à leur place. Ceci se vérifie spécifiquement à travers les descriptions d'Axël et de Maître Janus qui nous sont données par les trois vieillards, et celle de Sara par l'Abbesse.

Si le protagoniste principal de l'œuvre et son maître sont mentionnés dès les premières pages de la deuxième séquence, ils ne font leur entrée en scène que bien plus tard. Ces deux personnages se font attendre, ce qui permet à Villiers de les décrire, dans un premier temps, par le prisme des trois vieillards qui semblent subjugués par ces deux êtres. Ainsi, Axël est décrit comme étant un personnage sauvage « d'une vigueur telle qu'il étouffe les loups, d'une seule étreinte à la gorge, sans daigner tirer son couteau de chasse<sup>216</sup> ». Il est aussi doté d'une certaine puissance spirituelle car « il se prive de toutes les joies de son âge ! [Il] use ses meilleures années à veiller là, dans la tour, – et tant de nuits ! – sous les lampes d'étude, penché sur de vieux manuscrits, en compagnie du docteur<sup>217</sup>. » Cette description par les trois vieillards d'Axël crée un certain suspens autour de la personnalité et de la carrure de ce héros. Elle le place au-dessus du commun des mortels et, selon Chantal Collion Diéryckx, elle ne peut qu'intriguer le lecteur-spectateur : « La seule certitude qu'il acquiert, c'est que cet être, à la fois mystérieux et inquiétant, fascine les uns et les autres par sa beauté<sup>218</sup> », ce à quoi nous pouvons ajouter que cette fascination envers ce personnage le place nécessairement à distance des lecteurs-spectateurs communs. Il en est de même pour le personnage de Maître Janus qui apparaît comme plus inquiétant qu'Axël, tant la mention de son nom fait réagir les trois vieillards :

Gotthold, *grave* : Je m'entends. Si le docteur n'a point paru, c'est que le Commandeur n'est qu'un indifférent qui ne vaut guère le regard et ne signifie, en somme, que peu de chose.

*Un silence.*

À propos... observes-tu que Maître Janus ne vieillit pas, Hartwig ? – Voilà bien des années, pourtant, qu'il est ici !

Hartwig : C'est vrai ceci, par exemple !

*Riant.*

Il faut croire que le culte des astres empêche de vieillir.

*Un silence. On n'entend que le crépitement du feu dans la haute salle.*

Gotthold, *d'un ton singulier* : Moi, je trouve que ses yeux ne semblent pas être ceux d'un homme de ce siècle.

---

215. *Ibid.*, p. 631.

216. *Ibid.*, p. 568.

217. *Ibid.*, p. 567.

218. Chantal Collion Diéryckx, *op. cit.*, p. 349.

Hartwig, *avec un rire forcé* : Le bon Gotthold veut nous faire peur, à présent !<sup>219</sup>

Plus tard, Gotthold ajoute même, tout aussi gravement, que Maître Janus « est un homme naturellement impénétrable<sup>220</sup>. » Ainsi, par le ton grave du personnage, mais aussi par le rire forcé de Hartwig, l'on constate que les vieillards sont impressionnés par la figure de Maître Janus qui semble bel et bien venir d'un autre temps. Le sentiment qu'il provoque est comparable à ceux que pouvaient ressentir les personnages de Tribulat Bonhomet et du Baron Xavier, dans les premiers contes fantastiques de l'écrivain, à la vue de Claire Lenoir ou de l'abbé Maucombe. Il est un être à la fois inquiétant et fascinant, apparaissant plus tard comme un personnage qui fait passerelle entre deux mondes, le monde des vivants et le monde occulte, et donc auquel le lecteur-spectateur commun peut difficilement s'identifier. Enfin, Sara, bien qu'elle soit présente dès l'ouverture de la pièce, nous l'avons dit, est par la suite décrite par l'Abbesse afin de révéler à l'Archidiacre son caractère mystérieux. Sara était, d'ores et déjà, à distance du lecteur-spectateur commun par son silence qui la rend impénétrable et par sa gestuelle lente. L'Abbesse reconnaît en elle « une âme obscure<sup>221</sup> ». Plus loin, elle ajoute : « Plus d'une fois, sa vue m'a troublée, moi-même, d'une sorte d'angoisse occulte<sup>222</sup> », puis : « Le regard qu'elle leva si lentement sur moi fut si atone, qu'il me causa l'impression d'un danger<sup>223</sup>. » Elle la soupçonne aussi d'avoir été, par ses lectures, au contact de sciences occultes qui l'éloigneraient des autres religieuses de l'abbaye, et *a fortiori* du commun des mortels. Elle aurait été au contact d'idées « étrange[s] » :

Oui, c'est mon intime conviction, je pense que Sara de Maupers a déchiffré quelque avis ténébreux ; quelque étrange renseignement, – une suggestion... souveraine ! Un important secret, oui, mon père ! Oui, vous dis-je, un secret considérable, sans doute ! – enseveli dans ce feuillet détruit<sup>224</sup>.

La triple répétition du mot « oui », la ponctuation forte et les adjectifs qualificatifs sombres « ténébreux » et « enseveli » traduisent l'inquiétude de l'Abbesse face aux secrets acquis par Sara pendant ses lectures et confèrent ainsi à ce personnage un caractère inquiétant, repoussant et fascinant à la fois le lecteur-spectateur commun, sans pour autant lui permettre une identification.

Ces trois personnages, tels qu'ils sont décrits, apparaissent donc comme surhumains et surtout, ils inquiètent par leur dimension étrange, sauvage et silencieuse. Ils demeurent, dans les descriptions qui en sont offertes et dans leurs apparitions, comme des personnages impénétrables. Nous pensons, enfin, que la pièce de Villiers parvient à mettre à distance ses

---

219. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, O. C., t. II, p. 569.

220. *Ibid.*

221. *Ibid.*, p. 534.

222. *Ibid.*, p. 540.

223. *Ibid.*, p. 542

224. *Ibid.*, p. 543.

lecteurs-spectateurs en ayant recours à l'humour, un élément très peu étudié jusqu'à présent mais qui est pourtant important et caractéristique de la poétique villiérienne, d'autant plus que, dans *Axël*, la question de l'humour peut révéler le rapport ambigu que Villiers pouvait entretenir avec ses lecteurs.

Dans sa correspondance, Villiers écrivait déjà : « Il paraît que j'ai une puissance grotesque dont je ne me doutais pas. Enfin nous rions un peu<sup>225</sup>. » Si Villiers n'avait donc pas nécessairement conscience du caractère humoristique de son écriture, il n'en demeure pas moins que ses contemporains reconnaissaient en lui un certain talent d'ironiste dont il usa régulièrement dans ses contes. Sa principale victime fut Tribulat Bonhomet, un personnage qu'il ne cessa jamais de faire reparaître et de ridiculiser depuis sa première apparition dans *Claire Lenoir* jusqu'aux « Visions merveilleuses du docteur Bonhomet ». Lorsque Villiers était acculé financièrement et qu'il en était réduit à écrire des œuvres dans des journaux bourgeois qu'il méprisait, comme *Gil Blas* ou le *Figaro*, son ironie lui permettait de se venger de ceux qui l'avaient conduit à exercer le métier d'écrivain-journaliste. À travers des nouvelles comme « Les Délices d'une bonne œuvre », « Les Phantasmes de Mr Redoux » ou « Tomolo Ké-ké », il dynamitait au sein même de journaux bourgeois une mentalité qu'il haïssait par-dessus tout, ce qui pouvait apparaître comme jubilatoire pour un lecteur capable de reconnaître cette ironie – lequel devenait du même coup, le complice de la vengeance journalistique de Villiers. Dans *Axël*, le recours à l'ironie est manifeste<sup>226</sup>. Nous avons d'ores et déjà mentionné certaines didascalies, qui permettent de rompre le déroulé de l'action pour apporter un commentaire, parfois ironique. Cependant, Villiers semble aussi avoir recours à des procédés directement issus de la comédie, même si ces derniers demeurent assez subtils. Il y a deux situations théâtrales tout à fait comiques, voire grotesques, que nous souhaitons relever et qui semblent avoir une portée différente pour le lecteur-spectateur commun. La première se situe juste après le « Non » lancé par Sara dans « Le Monde religieux ». Alors que Sara vient de renoncer à la vie monastique, minuit sonne et la messe de Noël commence. L'on entend alors « des cloches, en tumulte, au lointain<sup>227</sup> » ainsi qu'un chœur de religieuses qui chante un Alléluiah que l'Abbesse peine à faire taire. Cette situation comique désamorce complètement la tonalité solennelle qui primait jusqu'alors dans la séquence et

---

225. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, lettre adressée à Stéphane Mallarmé le 11 septembre 1866, *Corr.*, t. I, p. 99.

226. Pour une étude approfondie de l'ironie, on peut consulter l'ouvrage de Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur » 1996, 160 p., et de Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001, 352 p.

227. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, O. C., t. II, p. 554.

surtout, la dimension incantatoire que revêtait le discours de l'Archidiacre, pour en ridiculiser le propos ou, au moins, l'amoindrir. Ce qui nous apparaît dans cette situation, c'est le caractère vain et fragile de cette cérémonie religieuse qui a basculé dans le ridicule et le grotesque juste après la renonciation de Sara. La deuxième situation comique que nous voulons relever se situe dans « Le Monde Tragique », peu de temps après l'entrée en scène d'Ukko, le jeune page d'Axël. Il semble avoir un secret à révéler aux trois vieillards, mais ces derniers ne cessent de lui couper la parole :

Miklaus : Bois ce verre de vin du Rhin, et viens te chauffer vilain gnome.

Ukko, *buvant* : Merci, je n'ai pas froid. – Il faut que je vous dise...

Hartwig, *lui tâtant la manche* : Quoi ! Rien dessous ? Il avait oublié son surcot !... Il est mouillé comme l'herbe.

Ukko : Ce n'est rien. – Vous saurez donc...

Miklaus : Allons mets-toi là : tu seras malade ; chauffe-toi.

Ukko : Ne faites-pas attention vous dis-je ! – Figurez-vous...

Hartwig, *inquiet* : Est-ce qu'il serait arrivé quelque chose au comte ?

Ukko : Non, puisque je suis ici ! – Ah si vous saviez...<sup>228</sup>

La scène se prolonge de la sorte encore quelques répliques, avant qu'Ukko finisse par raconter sa rencontre avec une jeune fille dont il est tombé amoureux. On peut ajouter que, dans les répliques qui suivent, Miklaus et Hartwig reprochent à Gotthold de couper sans cesse la parole à Ukko qui est le seul des vieillards à ne pas avoir interrompu le page. Ce passage est, selon nous, l'unique moment de la pièce où le lecteur-spectateur commun peut être attendri par les personnages et ressentir une émotion autre que l'inquiétude ou l'étrangeté. En effet, cette entrée en scène d'Ukko, qui s'exprime sur un ton « joyeux<sup>229</sup> », rompt avec le descriptif inquiétant qui nous est fait de Maître Janus et d'Axël dans les pages précédentes, et avec la tonalité jusqu'alors assez sombre du drame. Ce personnage d'Ukko, dès son apparition, se situe, contrairement à l'ensemble des autres personnages, du côté de la vie. Cette situation comique n'est pas chargée d'ironie mais semble plutôt un comique bienveillant, ce qui rompt avec les procédés comiques utilisées par Villiers dans ses productions passées. Ainsi, si le lecteur-spectateur commun doit s'identifier ou ressentir une quelconque émotion envers un personnage, l'écrivain l'oriente vers ce jeune page amoureux et joyeux, mais aussi fidèle et admiratif de son maître Axël (Ukko, au moment de la disparition d'Axël dans le tombeau, crie : « Quoi, tu ne m'emmènes pas ? Tu ne m'emmènes pas ? », avant de lâcher dans un sanglot un « hélas<sup>230</sup> » qui nous semble caractéristique de l'amour qu'il pouvait ressentir envers son maître). Le comique, ici, n'a pas pour but de mettre à distance le

---

228. *Ibid.*, p. 572.

229. *Ibid.*, p. 571.

230. *Ibid.*, p. 650.

lecteur-spectateur commun, mais de l'attendrir, de le rapprocher de cet enfant qui admire Axël et ses discours.

Si Villiers tient autant à distance ses lecteurs-spectateurs communs des personnages principaux de sa pièce, le personnage d'Ukko peut aussi apparaître comme un double de ce lecteur, jeune et encore insouciant, mais aussi doté d'une certaine curiosité et d'une certaine ouverture d'esprit. Villiers prenait plaisir, dans les contes qui paraissaient dans *Gil Blas* ou le *Figaro*, à se moquer de ses lecteurs en dépeignant des personnages bourgeois et philistins ridicules, mais le personnage d'Ukko, jeune et attendrissant, révèle que Villiers pouvait aussi faire preuve de bienveillance envers les lecteurs non-initiés à ses philosophies idéalistes ni au caractère transcendantal de la littérature. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà mentionné, si Axël et Sara renoncent à la vie, ils bénissent aussi, dans leurs derniers instants, le mariage d'Ukko et, donc, toutes les personnes qui ne renoncent pas à la vie. Si l'œuvre de Villiers est souvent perçue comme pessimiste et triste, Ukko apparaît comme une lueur d'espoir au milieu de toute la cruauté villiérienne. Il est celui qu'Axël préférera tenir à distance en lui refusant l'accès au tombeau : « Et ta fiancée, enfant ! Et ta patrie ! – Je dois partir, sans vous revoir, au lever du soleil, en ce jour de Pâques<sup>231</sup> », comme Villiers tient à distance ses lecteurs-spectateurs communs. Veut-il les protéger de la philosophie illusionniste et idéaliste qu'il expose et qui conduit au suicide des deux amants ? Ceux et celles qui peuvent se reconnaître dans ces personnages, et qui peuvent communier avec la philosophie d'*Axël*, sont des lecteurs-spectateurs initiés à une certaine philosophie et surtout au pouvoir de la littérature. Cette pièce, qui souhaite faire communier ces lecteurs-spectateurs « supérieurs », favorise une certaine ambiance cérémonielle, proche de la cérémonie religieuse.

## 2) La cérémonie théâtrale

Il va être successivement question dans cette partie du caractère silencieux du drame de Villiers, de l'art de la suggestion et du statut particulier de la parole. Cependant, avant d'en arriver à ce développement, nous souhaitons faire un détour par la représentation d'*Axël* au Théâtre de la Gaîté, dans une mise en scène de Paul Larochelle en 1894 qui semble avoir été pensée pour conférer un caractère cérémoniel à l'événement. En effet, si la mise en scène de Paul Larochelle n'apparaissait pas très innovante, avec la recherche d'un certain réalisme et la production d'effets spectaculaires très codifiés, la représentation trouva son originalité dans ses passages récitatifs qui divisèrent beaucoup la presse. Francisque Sarcey écrivit au sujet de ces passages : « Nous

---

231. *Ibid.*

écoutons, perdus, noyés, ahuris, comme des gens qui courbent la tête sous une pluie longue et continue<sup>232</sup> » tandis que Berthe de Courrière notait à la suite de la représentation : « *Axel* [sic] apparaît comme un manteau d'apparat tout gemmé de pierreries qui seraient les idées<sup>233</sup>. » Ces passages de la pièce, qui attribuent à la parole un caractère solennel fort, eurent un effet magnétique sur les spectateurs déjà initiés à une certaine expérience poétique et s'apparentaient même, selon certains, à une forme de « mise sous hypnose<sup>234</sup> ». La pièce s'adresserait donc aux spectateurs qui auraient accepté de se laisser glisser vers ce « sommeil magnétique<sup>235</sup> », à ceux qui se considéraient eux-mêmes comme « supérieurs » :

*Axël*, œuvre d'un génie, « drame de l'humanité, joué par des êtres au-dessus de l'humanité<sup>236</sup> », dotés, selon les mots de l'auteur, de « sentiments surhumains<sup>237</sup> », s'adressait ainsi à des êtres eux-mêmes supérieurs. C'était à la gloire d'une aristocratie des grands esprits et des esthètes que travaillait au final l'événement – et il s'agissait de tout faire pour que Villiers en apparaisse, de façon éclatante, l'incarnation suprême<sup>238</sup>.

De ce fait, les spectateurs qui apprécèrent la représentation furent, surtout, des poètes et des lecteurs symbolistes, qui se solidariserent autour de la pensée et de la langue de Villiers. Ils se servirent aussi de cette représentation pour se former en tant que mouvement littéraire et reconnaître Villiers comme un initiateur :

À travers l'hommage rendu à un Père de l'Église artistique fin-de-siècle, on rendait un culte à la figure de l'homme d'exception – culte qui fédérait, sur le plan idéologique, les sympathisants du mouvement symboliste, fermement opposés à l'égalitarisme républicain. La séance valait à ce titre comme un manifeste non seulement artistique, mais encore idéologique, et elle permettait à un groupe socio-artistique de se constituer et d'exprimer, rituellement, son identité<sup>239</sup>.

L'expression « Père de l'Église » qu'emploie Mireille Losco-Lena ici n'est pas anodine : Villiers apparaît bien, aux yeux de ses contemporains symbolistes et de ceux qui vont émerger en cette fin-de-siècle, comme tel. À travers la représentation d'*Axël*, ses disciples se rassembleraient et communieraient en silence, comme lors d'une cérémonie religieuse. Le théâtre, par cette représentation, retrouve sa dimension cérémonielle et religieuse, que revêtait l'ensemble des tragédies de l'Antiquité grecque. Même si elle ne fut sans doute pas anticipée par Villiers à un

---

232. Francisque Sarcey, *Le Temps*, 5 mars 1894, cité par Mireille Losco-Lena, « L'événement d'*Axël* à la Gaîté, Paris, 1894 », *Littératures*, n° 71, novembre 2014, p. 113.

233. Berthe de Courrière, *Le Mercure de France*, avril 1894, cité par Mireille Losco-Lena, *ibid.*, p. 114.

234. Mireille Losco-Lena, *ibid.*, p. 112.

235. Expression utilisée par Charles Martel dans *La Justice*, cité par Mireille Losco-Lena, *ibid.*, p. 112.

236. Pierre Véber, *La Revue blanche*, cité par Mireille Losco-Lena, *ibid.*, p. 114.

237. Expression utilisée par Auguste Villiers de l'Isle-Adam dans « La Conférence de la salle des Capucines », *O. C.*, t. II, p. 1534.

238. Mireille Losco-Lena, *ibid.*, p. 114.

239. *ibid.*, pp. 115-116.

point tel, cette dimension semble présente dans la dramaturgie même de son œuvre, à commencer par la dimension silencieuse de son drame, propice à la communion.

Si Hegel pensait que le silence n'avait pas sa place en philosophie<sup>240</sup>, Villiers n'a cessé d'en user dans son œuvre entière, à commencer par ses nouvelles. L'exemple le plus frappant est « L'Inconnue » qui nous présente une jeune femme sourde, qui habite donc dans un monde de silence. Dans le drame qui nous intéresse, ce sont les deux personnages principaux, à savoir Axël et Sara, qui apparaissent comme des personnages taciturnes et de ce fait gardiens de certains secrets. Axël garde le trésor de son oncle, comme il l'exprime lui-même face au Commandeur à propos de la présence d'un trésor caché dans le château : « Mon lourd secret, je m'oppose à ce que tu l'ébruities, étant le dragon qui le garde<sup>241</sup>. » Sara, elle, est, nous l'avons vu précédemment, gardienne, selon l'Abbesse, de secrets occultes qui l'ont éloignée de la religion catholique. En enfermant l'Archidiacre, le plus bavard des personnages de cette partie de la pièce, dans *In Pace* à la fin de la première partie, elle se fait symboliquement à son tour gardienne de ce silence. La première partie, d'ailleurs, se termine par l'adverbe « silencieusement<sup>242</sup> », comme pour signifier que c'est vers cette absence de parole que l'ensemble du drame tend. Ces personnages, en se faisant les gardiens de secrets occultes, confèrent au silence une aura de divinité et, par leur caractère taciturne, apparaissent comme des êtres divins qui habitent ce silence. Au-delà de ces deux personnages, le silence est omniprésent dans la pièce. En effet, si dans la deuxième séquence du drame, les silences peuvent ponctuer les premiers dialogues entre le Commandeur et Axël, matérialisant une certaine tension entre les personnages, le silence s'établit aussi à la fin de quelques répliques, comme pour prolonger la pensée d'un personnage ou la compléter. Cette caractéristique du drame permet de garder les idées en suspens, de ne pas leur donner une forme définitive, de les maintenir vivantes et de laisser aux lecteurs « supérieurs » une marge d'interprétation : « Les vides en question appellent le lecteur à la participation et lui procurent le plaisir de combler les lacunes que les situations créent dans le discours. C'est la technique du secret<sup>243</sup>. » Ainsi, ces silences, qui interviennent régulièrement dans la pièce, seraient un moyen pour Villiers de permettre aux lecteurs-spectateurs de saisir la complexité de ses personnages et

---

240. On peut consulter à ce sujet Jean-Luc Solère, « Silence et Philosophie », *Revue Philosophique de Louvain*, n° 4, 2005, pp. 613- 637.

241. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, O. C., t. II, p. 609.

242. *Ibid.*, p. 561.

243. Pierre Van Den Hevel, cité par Bertrand Vibert, *Villiers l'Inquisiteur*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 1995, p. 366.

de leurs philosophies. Il reviendrait aux lecteurs-spectateurs déjà initiés à la poésie et à une certaine forme de philosophie d'habiter ces silences.

Les poètes symbolistes souhaitaient révéler une réalité plus profonde par la « magie du symbole<sup>244</sup> » et avaient donc recours à l'allusion ou à la suggestion, comme Mallarmé lui-même dans ses écrits<sup>245</sup>. Cet art de la suggestion, Villiers le pratique aussi dans ses drames, sans doute car il s'agit d'une pratique capable de faire vaciller les représentations traditionnelles, de garder certaines de ses idées secrètes, cachées au commun des mortels, adressées à certains élus. Un des exemples les plus frappants de cet art de la suggestion et de la dimension secrète est celui de l'orage qui se déclare dans « Le Monde Tragique » et qui vient ajouter une dimension mystique et pesante à cette séquence très tendue. Lorsque l'orage se déclare dans la scène II, les indications sont assez neutres : « *On entend bruire la pluie au dehors* » et des « *lueurs d'orage*<sup>246</sup> » apparaissent. Cependant, alors que le conflit entre Axël et le Commandeur prend de l'ampleur, l'orage acquiert une importance plus grande et va même finir par transcender l'action, comme si l'orage résumait l'inéluctabilité du duel entre les deux personnages : « *Le fracas du tonnerre, les circonvolutions du diluvial orage, depuis quelques instants, semblent s'être rapprochés, resserrant les hauteurs du burg comme pour une suprême étreinte*<sup>247</sup>. » L'utilisation du modalisateur « sembler » dans cette didascalie octroie une dimension plus vivante à cet orage tout comme la mention de la « suprême étreinte », qui confère une dimension sacrée à l'orage. Notons aussi que l'antéposition des adjectifs « diluvial » et « suprême » contribue à renforcer la dimension mystique de cet orage. Par ailleurs, cet orage, dans la séquence suivante, semble disparaître soudainement, après qu'un dernier éclair a brisé une fenêtre : « *À présent, il se trouve que l'air s'est bleui, éclairci, illuminé : la pluie a cessé ; les rumeurs lointaines s'apaisent, l'orage s'étant comme résolu en ce dernier coup de tonnerre. La nuit est devenue sereine : c'est un calme enchantement sur les bois*<sup>248</sup>. » La nuit est personnifiée ici avec l'adjectif « sereine » tout comme l'orage, résolu à s'apaiser après ce dernier coup d'éclat. Le conflit opposant le Commandeur à Axël s'étant conclu dans le sang, les éléments se calment symboliquement pour laisser place à une séquence plus réflexive, centrée sur le discours occultiste de Maître Janus et la renonciation d'Axël. Selon Chantal

---

244. Bertrand Marchal, *Lire Le Symbolisme*, Paris, Dunod, coll. « Lire », 1998, p. 9.

245. « Le symbole pour Mallarmé ne renvoie nullement à quelque arrière-monde que ce soit, mais nomme ce qui fonde une poétique non narrative et non descriptive, une poétique antinaturaliste autant qu'anti parnassienne dont l'instrument s'appelle l'allusion ou la suggestion », *ibid.*, p. 21.

246. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, O. C., t. II, pp. 570 et 571.

247. *Ibid.*, p. 625.

248. *Ibid.*, p. 635.

Collion Diéryckx, cet événement météorologique « ne constitue plus seulement le décor sonore et lumineux de l'acte : ce sont les cieux qui s'émeuvent au nom de l'auteur<sup>249</sup>. » L'orage se révèle ainsi être un commentaire de l'action dramatique et révèle l'au-delà du décor, la part de mystère et de vivant qui s'y trouve. Ce que Villiers suggère avec cet orage, c'est la dimension vivante des éléments. Il leur confère une portée symbolique et invite ses lecteurs-spectateurs à leur donner du sens. Enfin, la dimension cérémonielle de la pièce de Villiers se retrouve à travers sa langue poétique et le statut particulier qu'il accorde à la parole.

Si Villiers attache une grande importance aux silences et aux non-dits, il développa aussi une langue poétique opaque. Celle-ci pouvait apparaître comme un moyen de se protéger des lecteurs-spectateurs communs, et selon Bertrand Vibert, la parole poétique de Villiers est aussi un moyen de s'extraire de la condition humaine et d'habiter un silence divin :

La vocation surhumaine de la parole poétique consistera à peupler et habiter le silence, dans l'espoir de racheter la parole de quelques élus (nobles et poètes) grâce auxquels l'énonciation et le sens pourront être encore sauvegardés ; car ceux-ci témoignent, par leur seule présence, que quelque chose de divin peut néanmoins subsister en l'homme<sup>250</sup>.

Si Villiers accorde une place importante aux silences dans ses écrits, il croit aussi fermement en la puissance de la parole, jusqu'à la « superstition », si l'on en croit Remy de Gourmont : « Il croyait davantage aux mots qu'aux réalités [...]. La puissance des mots il l'admettait jusqu'à la superstition<sup>251</sup> ». Dans le même ordre d'idées, Anatole France écrivait au sujet de Villiers : « Certains termes avaient pour lui, comme les Runes, des puissances secrètes.<sup>252</sup> » Villiers conférait en fait à la parole des poètes un pouvoir incantatoire qui se remarque d'autant plus dans *Axël* dont la langue semble « constamment tendue vers la beauté lyrique<sup>253</sup> ». Donc, les personnages d'Axël, de Sara et même celui de Maître Janus apparaissent, par leur manière lyrique de s'exprimer, comme des personnages élus, dont la parole est, finalement, le reflet de leur divinité. À l'inverse, les personnages comme le Commandeur, ou l'Archidiacre, que Sara préfère réduire au silence, ne peuvent faire partie de ces personnages élus car, par leur parole, ils amoindrissent le pouvoir des mots. Axël fait ainsi plusieurs fois remarquer au Commandeur la vacuité de sa parole, notamment lorsqu'il lui dit : « Tes inconvenantes et indigentes paroles, je devais les tolérer d'un hôte assis à mon foyer...<sup>254</sup> », ou en ajoutant plus tard : « Tes paroles ne résonnaient que... comme des vocables

---

249. *Ibid.*, p. 305.

250. Bertrand Vibert, *op. cit.*, p. 356.

251. Remy de Gourmont cité par Alan Raitt, *op. cit.*, p. 146.

252. Anatole France, cité par Alan Raitt, *ibid.*

253. *Ibid.*, p. 158.

254. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, O. C., t. II, p. 605.

troubles, ne traduisant que l'atrophie, innée en toi, des choses mêmes dont ils prétendaient me suggérer le désir<sup>255</sup>. » Il y a donc un rejet de la langue commune et quotidienne qui priverait la parole de sa divinité et atténuerait, de ce fait, la part de divinité qui se situe en chaque humain. Cette tension lyrique, à l'œuvre dans tout le drame, est exacerbée dans la dernière séquence de celui-ci, lorsque Axël et Sara se rencontrent et tombent amoureux l'un de l'autre. En effet, ce n'est qu'à la vue d'Axël que la parole de Sara se libère et exprime tout son potentiel lyrique, notamment dans « L'Invitation au voyage » que nous avons étudiée précédemment. Le caractère absolu de l'amour permet ainsi d'habiter le silence, de transcender le langage et de lui donner son caractère divin comme Villiers le souhaitait. Bertrand Vibert écrit à ce sujet : « Transfiguré par l'amour, l'être aimé prononce une parole essentielle qui s'approche au plus près du silence, émanation directe de la musique des âmes qui résonnent d'un même accord<sup>256</sup>. » L'amour apparaît comme la communion parfaite des âmes, celle qui permet à l'humain d'atteindre « l'Esprit absolu » dans le monde terrestre. Dans cette ultime communion, le lecteur-spectateur peut se croire un invité de marque, il est spectateur de l'ultime communion entre deux âmes amoureuses.

De ce fait, Villiers avait sans doute conscience du caractère cérémoniel qu'il pouvait insuffler à son théâtre. Plusieurs décennies avant Antonin Artaud – qui, contrairement à Villiers, a rejeté toute forme de théâtre écrit – Villiers revient au caractère cérémoniel du théâtre et invite ses lecteurs-spectateurs « supérieurs » à communier avec lui autour de « l'Esprit absolu ». La communion est matérialisée, dans les dernières pages de l'œuvre, par le suicide des deux amants parvenus, par le sentiment d'amour, à atteindre cet Esprit. Donc, si Villiers de l'Isle-Adam rejetait toutes formes d'analyse philosophique, comme nous l'avons vu au début de notre mémoire, il voyait aussi le silence, l'art de la suggestion et la parole poétique comme des moyens de transcender la pensée, de lui conférer le caractère divin et vivant qu'il recherchait, et de faire communier l'ensemble de ses lecteurs autour de sa pensée. Le théâtre se révèle être, par sa dimension cérémonielle, un genre littéraire rassembleur permettant de faire de la philosophie autrement que par l'analyse et en soulignant ainsi le caractère transcendantal d'une littérature philosophique. Si l'œuvre se révèle parfois didactique, elle s'adresse aussi, et surtout, à ceux qui sont capables de se laisser dépasser par la littérature et qui acceptent, avec Villiers, de communier autour d'une philosophie littéraire.

---

255. *Ibid.*, p. 609.

256. Bertrand Vibert, *op. cit.*, p. 123.

## Conclusion

« Lorsque les poètes parlent des cieux, il n'est point question de ces firmaments restreints et visibles situés au bout de la lorgnette des astronomes, mais de choses sérieuses et plus vivaces, qui ne peuvent ni s'éteindre, ni passer. »

Villiers de l'Isle-Adam<sup>257</sup>

Nous avons vu que Villiers de l'Isle-Adam, dans un siècle dominé par un certain culte de la science et une foi importante en le progrès, est apparu comme l'un des principaux moteurs de la réaction idéaliste. Cette société industrielle qu'il haïssait tant a été pour Villiers, paradoxalement, un terreau fertile à ses réflexions philosophiques, puis à la conception de l'illusionnisme qui a été construite en négation des théories positivistes, alors dominantes. Villiers a essaimé des bribes de cette philosophie dans l'ensemble de ses œuvres, même si c'est bel et bien dans *Axël* que cette philosophie est la plus prégnante.

Dans un contexte où le théâtre apparaissait comme le parent pauvre de la création littéraire, Villiers s'est donc tourné vers ce genre pour porter sa philosophie. Il est ainsi apparu, aux yeux de ses contemporains, comme un précurseur, le premier à avoir tenté de revitaliser le genre dramatique par l'érection d'un théâtre d'idées. Villiers de l'Isle-Adam s'est affranchi des codes de la dramaturgie classique, en adoptant notamment une structure dialectique et répétitive, et en ralentissant – presque même en immobilisant – l'action de son drame au profit de la parole de ses personnages. Ces procédés stylistiques lui ont permis d'exposer toute la complexité de ses réflexions. Au même titre que ses maîtres à penser qu'étaient Hegel et Schopenhauer (ce dernier, dans une moindre mesure), Villiers semblait souscrire à l'idée selon laquelle la poésie dramatique était le plus noble de tous les genres littéraires et le plus à même d'élever l'humain. Il souscrivait sûrement aussi à ce qu'avait écrit Victor Hugo dans la préface des *Burgraves* alors que Villiers n'avait que quatre ans : « Faire d'une abstraction philosophique une réalité dramatique<sup>258</sup> ». Par ailleurs, si *Axël* prouve bien, par sa dramaturgie, qu'un autre théâtre, métaphysique et idéaliste, est possible, il ne s'agit pas de l'unique leçon que Villiers semble souhaiter nous permettre de tirer de

---

257. Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Hamlet », *O. C.*, t. II, p. 427.

258. Victor Hugo, cité par Bertrand Vibert, « Villiers de l'Isle-Adam et "l'impossible théâtre" du XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, n° 99, 1998-1, p. 80.

son œuvre. S'il existe bel et bien plusieurs façons de faire du théâtre, l'auteur d'*Axël* expose également une nouvelle façon de faire de la philosophie et de l'exprimer.

En effet, c'est bien une nouvelle approche de la philosophie que nous propose Villiers dans sa pièce. Villiers est notamment parvenu à faire de la dialectique, prônée par Hegel pour atteindre l'Idée suprême, un outil esthétique et rhétorique dont l'aboutissement serait l'illusionnisme. Si Villiers expose, dans sa pièce, les réflexions de l'Archidiacre, puis celles de Maître Janus, c'est donc pour mieux les conjuguer et aboutir à ses pensées illusionnistes. Cette dialectique, on la retrouve aussi à travers la conjugaison de deux notions esthétiques contradictoires que sont le dionysiaque – que l'on a pu mesurer dans le caractère polyphonique de l'œuvre et sa langue lyrique – et l'apollinien, la juste mesure philosophique, que l'on a décrit en particulier dans la structure répétitive du drame. La synthèse de ces deux notions apparaît comme étant le théâtre lui-même, seul genre capable de dépasser l'analyse classique, à l'œuvre dans le genre de l'essai, et le caractère polysémique de certaines littératures tel que la poésie, en pleine « crise de vers<sup>259</sup> » au moment où Villiers écrivait *Axël*. Par ailleurs, nous avons vu que cette nouvelle façon de philosopher passait aussi par la dimension cérémonielle du drame, comme si Villiers souhaitait que ses lecteurs communient avec lui autour de sa philosophie personnelle. Le caractère poétique du drame confère aux réflexions des personnages, et à travers eux à celles de Villiers, une dimension plus performative, en mesure donc, comme nous l'avons vu, d'atteindre le lecteur-spectateur et de le sensibiliser à l'existence de « l'Esprit absolu ». En somme, par le théâtre, il ne s'agit plus vraiment d'exposer une idée, mais plutôt de la faire vivre. Peut-être d'ailleurs est-ce, finalement, en rendant palpable et vivante cette pensée que la littérature parvient à devenir « l'Idée de la philosophie<sup>260</sup> », son aboutissement. La littérature, et tout particulièrement, pour Villiers, le théâtre, est ce qui insuffle le surplus de vie qui pourrait manquer aux discours philosophiques classiques.

Pour prolonger cette réflexion, il peut être pertinent de s'intéresser en quelques mots aux répercussions de sa poétique philosophique sur les écrits et les réflexions des dramaturges qui lui ont succédé. Nous pensons notamment à Maurice Maeterlinck et à sa pièce pour enfants *L'Oiseau bleu*, écrite en 1908. Elle est parsemée de réflexions héritées de l'illusionnisme de Villiers – le rêve ne cessant dans le drame de se confondre avec la réalité. Nous pensons aussi à Paul Claudel, qui a pu réécrire en 1894 *Tête d'Or* en accentuant la dimension symbolique et religieuse de l'œuvre à la

---

259. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, pp. 239-252.

260. Camille Dumoulié, *op. cit.*, p. 11.

suite de la lecture d'*Axël*, ou peut-être à l'occasion de la représentation au Théâtre de la Gaîté – mais nous ne savons pas s'il était présent dans la salle. Tous deux s'inspirent de Villiers à bien des égards, mais ils utilisent des procédés dramaturgiques également assez nouveaux pour faire vivre, à leur manière, la philosophie. Villiers de l'Isle-Adam, par son œuvre, a, sans aucun conteste, inspiré toute une génération d'écrivains et étudier les continuités et les ruptures de la poétique philosophique de Villiers chez ces auteurs peut apparaître comme une entreprise féconde. Comme Remy de Gourmont l'écrivait dans *Le Livre des masques* : « Il a rouvert les portes de l'au-delà closes avec quel fracas, on s'en souvient, et par ces portes toute une génération s'est ruée vers l'infini<sup>261</sup>. » Il serait maintenant intéressant de voir comment ces auteurs de la génération symboliste rendent compte de cet « infini » dans leurs œuvres, à la suite de l'écrivain d'*Axël*.

---

261. Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 91.

# Bibliographie

## 1. Concernant directement le corpus

### 1.1 Œuvre à l'étude

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Axël*, dans *Œuvres complètes*, t. II, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, [désormais abrégé *O. C.*]. p. 531-677.

### 1.2 Autres ouvrages de Villiers de l'Isle-Adam

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits*, édition recueillie, classée et présentée par Joseph Bollery en deux volumes, Paris, Mercure de France, 1962, 288 p. et 332 p.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Claire Lenoir*, première édition, *La Revue des lettres et des arts*, n<sup>os</sup> 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8, 1867, pp. 1-9, 29-42, 57-67, 85-95, 113-123, 141-150, 169-176 et 197-207.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Claire Lenoir*, deuxième édition, *O. C.*, t. II, p. 143-221.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Contes cruels*, *O. C.*, t. I, p. 543-762.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *L'Évasion*, *O. C.*, t. II, p. 679-698.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *L'Ève future*, *O. C.*, t. I, p. 763-1017.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *La Révolte*, *O. C.*, t. I, p. 375-408.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Nouveaux contes cruels*, *O. C.*, t. II, p. 353-401.

### 1.3 Études générales sur Villiers de l'Isle-Adam

JOLLY, Geneviève, « Le drame polyphonique de Villiers de l'Isle-Adam », *Littératures*, n<sup>o</sup> 71, novembre 2014, p. 31-42.

JOLLY, Geneviève, *La Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2002, 351 p.

PEREZ, Claude-Pierre, « Villiers de l'Isle-Adam actualiste », dans Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *Presse et plumes, journalisme et littérature du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, coll. « Culture-médias », 2004, p. 67-77.

RAITT, Alan, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1986, 425 p.

- RAITT, Alan, « Villiers de l'Isle-Adam et l'illusionnisme des Symbolistes », *Cahiers de l'AIEF*, n° 12, 1960, p. 175-187.
- RAITT, Alan, « Villiers de l'Isle-Adam et le fantastique », *Cahiers de l'AIEF*, n° 32, 1980, p. 221-229.
- VIBERT, Bertrand, « Villiers de l'Isle-Adam et "l'impossible théâtre" du XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, n° 99, 1998-1, p. 71-87.
- VIBERT, Bertrand, *Villiers l'Inquisiteur*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 1995, 417 p.

#### 1.4 Études sur Axël

- COLLION DIÉRICKX, Chantal, *La femme, la parole et la mort dans Axël et L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme modernité », 2001, 480 p.
- LOSCO-LÉNA, Mireille, « L'événement d'Axël à la Gaîté, Paris, 1894 », *Littératures*, n° 71, novembre 2014, p. 105-118.

## 2. Théorie générale

### 2.1 Études littéraires

- ANGENOT, Marc, « Chapitre 29. Mayerling en France », *Médias 19* [en ligne], 2013, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=12311>, consulté le 9 juin 2020.
- AUTRAND, Michel, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2006, 366 p.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », t. I, 1980, 294 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 [1992], 567 p.
- DUMOULIÉ, Camille, *Littérature et philosophie*, Paris, Armand Colin, coll. « Nathan Université », 2002, 192 p.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur » 1996, 160 p.
- LIÉBART, Landry, « Un exemple d'intersection entre littérature et sociologie : le rapport entre l'écrivain et le journaliste au XIX<sup>e</sup> siècle », *Équinoxe* [en ligne], 2009, URL : [http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2012/eqx12\\_Liebart.html](http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2012/eqx12_Liebart.html), consulté le 9 juin 2020.
- LOSCO-LÉNA, Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, coll. « Hors collection », 2010, 232 p.
- MARCHAL, Bertrand, *Lire Le Symbolisme*, Paris, Dunod, coll. « Lire », 1998, 208 p.

- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Presse, rhétorique et éloquence : Confrontations et reconfigurations (1830-1870) » dans Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *Presse et plumes, journalisme et littérature du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, coll. « Culture-médias », 2004, p. 393-415.
- SCHEFER, Olivier, « Romantisme et œuvre d'art totale. Variations sur la totalité », *Po&sie*, vol. 128-129, n° 2, 2009, p. 193-210.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001, 352 p.
- SOUTY, Arnaud, *Le Décadent ou la haine de la démocratie, de Charles Baudelaire à Élémer Bourges*, thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle – Lille III, 2016, 322 p.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor, coll. « Essentiel », 1988 [1977], 302 p.

## 2.2 Études philosophiques

- ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Série grecque », 2002, 148 p.
- COMTE, Auguste, *Système de politique positive*, Paris, Carilian-Goeury et Dalmont, 1853, 624 p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Grands textes », 1973, 230 p.
- PLATON, *La République*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion / Philosophie », 2002, 801 p.
- SCHOPENAUHER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Grands textes », 2006, 1472 p.
- SOLÈRE, Jean-Luc, « Silence et Philosophie », *Revue Philosophique de Louvain*, n° 4, 2005, p. 613-637.
- VERA, Augusto, *Introduction à la philosophie de Hegel*, Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1864, 260 p.

## 2.3 Autres études

- ALBERTINI, Pierre, *L'École en France. XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles. De la maternelle à l'université*, Hachette Supérieur, coll. « Carré Histoire », Paris, 1992, 191 p.
- BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, « Un public pour la science : l'essor de la vulgarisation au XIX<sup>e</sup> siècle », *Réseaux*, n° 58, 1993, p. 47-66.
- FONTAINE, Jean-Paul, « Charpentier, sa bibliothèque, ses amis romantiques et naturalistes (1838-1896) », *Histoire de la bibliophilie* [en ligne], 10 février 2016. URL : <https://histoire-bibliophilie.blogspot.com/2016/02/charpentier-sa-bibliotheque-ses-amis.html>, consulté le 9 juin 2020.
- LAROCHELLE, Paul, *Trois hommes de théâtre, 1782-1930*, Aurillac, Éditions du Centre, 1961, 348 p.

TISSERON, Serge, « La catharsis purge ou thérapie ? », *Les Cahiers de médiologie*, n° 1, 1996-1.  
URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1996-1-page-181.htm>,  
consulté le 9 juin 2020.

### 3. Autres œuvres littéraires

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, 256 p.

FLAUBERT, Gustave, *Notes de voyage, édition augmentée*, Paris, Arvensa éditons, 2014, 1009 p.

GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier Flammarion, coll. « Littérature et civilisation », 1966, 382 p.

GOURMONT, Remy de, *Le Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1896, 320 p.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1977, 448 p.

MAETERLINCK, Maurice, *L'Oiseau bleu*, Bruxelles, Espace Nord, coll. « Théâtre », 2012, 196 p.

MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur-Divagations-Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1989, 528 p.

MAUCLAIR, Camille, *Mallarmé chez lui*, Paris, Grasset, 1935, 180 p.

MUSSET, Alfred de, *Un spectacle dans un fauteuil*, Paris, Folio, coll. « Folio Théâtre », 2019, 336 p.

ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1902, 53 p.