

Le vagabondage moderne dans le théâtre de Henri-René Lenormand

Dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, Paul Bourget dénonce la maladie qui mine sa génération : la mélancolie. Compte tenu de la banqueroute des valeurs de tout acabit, l'homme se démène tant bien que mal contre l'inquiétude qui fait des ravages dans sa psyché. Comparé à un rôdeur, ce vagabond moderne est un être asocial qui tel un aliéné, erre sans but précis apparent. Privé de toute sorte de repères comme une épave flottante, il plonge dans l'anonymat d'une société de plus en plus mécanisée. Il cherchera obstinément des remèdes au mal qui le ronge féroce, quitte à ne jamais pouvoir aboutir à des fins reconfortantes. C'est ainsi que, bien avant Beckett, les auteurs français ont choisi la figure du vagabond pour révéler la fortune instable de « l'homme sans qualité ».

Depuis cette perspective, en analysant les drames de Henri-René Lenormand (1882-1951), force nous est de constater que le dramaturge favorise dans ses pièces deux variantes du vagabondage : d'un côté, il s'agit d'un itinéraire auquel se vouent les personnages à la recherche de la délivrance de leur condition existentielle jugée comme trop précaire et, de l'autre, on a affaire à un chemin intérieur, à une vraie descente dans les viscères de l'âme perturbée. Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, le motif du chemin vise à illustrer la situation fragile des vagabonds qui se mettent en route afin de retrouver le calme, l'équilibre mental ainsi que l'identité perdue. Que cette quête soit abordée sous un angle horizontal ou vertical, elle témoigne du destin incertain de l'homme moderne tiraillé entre des forces contradictoires.

Les Ratés, ou « le vagabond en aval »

Tel Strindberg, Lenormand a du mal à ne pas introduire dans ses drames certains épisodes de sa vie privée ; au contraire, il se plaît à partager avec le lecteur (ce qui frôle

Prof. Tomasz Kaczmarek – professeur à la Chaire de Philologie Romane de l'Université de Łódź.
Adresse pour correspondance : Chaire de Philologie Romane, Université de Łódź, ul. Pomorska 171/173, 91-404 Łódź, Pologne ; e-mail : tkn@wp.pl

parfois l'exhibitionnisme) ses propres déboires. Il n'est donc pas étonnant que ce maître de « l'introspection » (Palmer, 1927 : 86) décide d'écrire pour le théâtre qui lui semble le moyen le plus propice pour exprimer ses conflits intérieurs. Au moment de la mouture des premières scènes des *Ratés*, l'écrivain passe par une période de crise nerveuse liée étroitement à la frustration créatrice. À l'écart du milieu artistique, le complexe d'infériorité le ronge à tel point qu'il pense même à abandonner tout projet dramatique. Il cherche la sécurité dans l'amour, mais dans les bras d'une femme il se sent mort¹. Au lendemain du déclenchement de la Grande Guerre, il part en tournée avec sa femme, l'actrice Marie Kalff. L'observation des acteurs minables qu'il côtoie au quotidien ainsi que ses propres réflexions lui fournissent nombre de scènes épisodiques.

Les premières scènes du drame datent de 1910, mais il faut attendre cinq ans pour que l'auteur vienne à bout de son sujet. Entre ces deux dates, ses guides spirituels étaient Dostoïevsky et Maeterlinck. Lenormand fait même l'adaptation de *L'Esprit souterrain* qui est monté le 15 juin au Théâtre du Grand-Guignol. Surpris par le génie du Russe, il se réjouit d'avoir trouvé dans l'âme slave, instable, pleine d'incertitudes, déchirée par ses passions, absurde et chimérique, l'antidote au héros cartésien qu'il abominait si sincèrement. Malgré l'animosité affichée envers la religion, il est indéniable que les recherches spirituelles² du dramaturge le rapprochent des grands écrivains comme François Mauriac. Quant à l'auteur belge, Lenormand a rapidement pris connaissance de ses œuvres par l'intermédiaire de sa femme, une amie proche de Georgette Leblanc. « Maeterlinck m'entraînait dans le sillage brumeux de la cohorte à moitié interdite, à moitié ignorée, des géants du nord » (Lenormand, 1949 : 108). Dans les écrits de l'auteur de *L'Intruse* il trouvait de quoi nourrir son esprit de jeune dramaturge. C'est surtout Maeterlinck qui l'influence et lui donne une vision de notre existence à travers la vie des insectes. Lenormand adopte aussi la conception du drame statique et celle du tragique quotidien qu'il retranscrit tout de même à sa manière.

Voici un aperçu de la pièce : Lui, le double de l'auteur, est un écrivain dont les ambitions dépassent les capacités (c'est le Lenormand inquiet, avide de la gloire et à la fois sujet à l'inertie intellectuelle). Elle, est une actrice de troisième ordre. Ils vivent dans une misère lamentable. Lui, doit donner des cours privés pour subvenir aux besoins familiaux. Elle ne joue pas souvent, mais un jour on lui propose de partir en tournée avec une troupe de cabotins et de jouer dans des beuglants répugnants. Si Lui part avec Elle, ils n'auront pas assez d'argent pour survivre mais la femme insiste pour qu'il l'accompagne pendant ce voyage humiliant. Ils vivent dans des mansardes insalubres qui les dépriment. Tout leur monde s'écroule. Elle ne joue pas les premiers rôles, juste des utilités et doit se livrer à la prostitution. Lenormand a brossé deux types déchus, perdus dès le début et condamnés à une marche infernale qui ne pourra que se précipiter dans le néant. Dans un accès d'ivresse, Lui tue sa femme et après se tire une balle dans la tête.

1. Lenormand n'hésitera pas à décrire ouvertement et avec détails ses aventures amoureuses, loin de les cacher à sa femme légitime.

2. Iorga Nicolae n'a-t-il pas dit qu'« en chaque athée, il y a un candidat à la divinité » ?

Il y a aussi des personnages secondaires qui incarnent sans nostalgie les ambitions et les idéaux qu'ils avaient ensevelis une fois pour toutes. Rien de plus ennuyeux et déprimant que d'assister aux dialogues de ces personnages piteux, et pourtant les spectateurs quittaient le théâtre avec malaise, non indifférents. Les acteurs jouaient leur vie quotidienne, pleine de bassesses et de vulgarités devant un public désarçonné.

Les termites pensants

Lenormand a mis ses héros dans une « termitière » maeterlinckienne où tout est « ténébreux, oppression souterraine, âpreté, avarice sordide et ordurière, atmosphère de cachot, de baigne et de sépulcre » (Maeterlinck, 1926 : 226). Maeterlinck a fait de ces malheureux insectes les précurseurs de notre propre destin. La nature s'est montrée exceptionnellement injuste à l'égard des termites qui n'ont pas l'aiguillon de l'abeille « ni la formidable cuirasse de chitine de la fourmi » (*ibid.* : 224). Ils n'ont pas d'ailes et si l'un d'eux « en possède, elles ne lui sont dérisoirement prêtées qu'afin de le conduire à l'hécatombe, lourd, dépourvu de toute agilité, il ne peut échapper au péril ». Le termite ne peut subsister que dans les régions équatoriales et, « mortelle contradiction, périt dès qu'il est exposé aux rayons du soleil » (*ibid.* : 225). La nature est au même point ironique et illogique pour les hommes. Comme les termites, les cabotins de Lenormand errent dans des galeries souterraines en attendant l'heure de la délivrance et du bonheur et si à certains le bonheur est permis, l'amour trahit ses promesses et la mort prend vite sa place.

Les protagonistes de notre auteur semblent être les prototypes des clochards beckettien. Jetés dans ce monde contre leur volonté, ils se meuvent comme des silhouettes aux contours assez flous. Ecrasés par la vie présente, ils renoncent à la lutte contre leur condition absurde. Ils savent que chaque révolte serait déplorable et inutile. Quoi qu'on fasse, « on n'atteint rien ... on n'arrive nulle part [...], on ne peut rien posséder en paix, pas même la fange » (Lenormand, 1921 : 125). Ils se détestent, se torturent moralement. Avec la jouissance et le sadisme propres aux enfants, ils détruisent tout ce qu'ils aiment. Ils se courbent, se couvrent de boue avec une joie délirante. Ils se veulent minables et piteux puisque c'est seulement dans la nullité totale qu'ils pensent éprouver profondément leur haine envers le monde et eux-mêmes. De plus, il faut être canaille pour pouvoir franchir toutes les étapes de la souffrance tellement désirée. Lui dit à sa femme : « Qui donc aurait surmonté toute espèce de souffrance et d'orgueil, sinon une crapule comme moi ? ». Mais cette crapule est capable d'attendrissement : « tu dis cela, mais tu pleures » (*ibid.* : 92).

Le nihilisme qui émane du dialogue permet à Lenormand de s'émanciper de l'anecdote. Le chemin des acteurs, ponctué de stations, détruit l'action au sens habituel du mot. L'écrivain construit des situations et non des événements dramatiques. Les personnages qui ruminent inlassablement leur vie font penser aux « loques humaines » et semblent incarner l'énergie inconsciente plutôt que les caractères. Tels

des automates, ils se laissent entraîner dans l'absurdité de leur existence. Au début du drame Lui déclare désabusé : « Faire les mêmes gestes, dire les mêmes mots, comme des machines, un jour après l'autre, sans jamais savoir pourquoi ! » (*ibid.* : 30). La volonté de souiller tout ce qu'on aime est le motif principal qui revient dans toutes les scènes comme une ritournelle dans une œuvre musicale. Lenormand adopte la technique de la répétition afin de renforcer l'illogisme des propos des protagonistes et de leur marche qui ne mène nulle part. Elle lui permet aussi de démontrer l'impossibilité de communication verbale entre les héros. Chacun crie ses malheurs mais personne ne les écoute. Cependant, ces monologues « dialogués » laissent entrevoir les penchants douloureux des ratés. Cherchant le bonheur dans l'avilissement, Lui se demande : « peut-être faut-il souiller ce qu'on aime ... Il est possible que la grandeur, la beauté, l'amour soient à ce prix » (*ibid.* : 85). Sa femme exprime cette même vérité en disant : « Il y a peut-être un bonheur qui naît de la souffrance » (*ibid.* : 44). N'est-ce pas un indice annonciateur de l'action inconsciente qui conduira les héros vers la mort ? Si leurs propos ne tiennent pas debout c'est qu'ils tentent, pour reprendre l'image de Strindberg, d'ouvrir la porte, qui donne sur leur inconscient marécageux. « Ah ! le fond de l'âme est un joli marécage ! Il y vit des monstres plutôt fétides » (*ibid.* : 111). Il convient de souligner aussi que le comportement psychologique des personnages ne saurait se comprendre par l'analyse des caractères. Au demeurant, leur conduite échappe à toute vérification psychologique. Ils sont juste l'expression de leur inconscient qui essaye de percer les couches insondables du psychisme humain. Daniel-Rops note que « ses héros ne sont que les incarnations authentiques de ces forces cachées » (1926 : 100). Le dialogue relève de cette recherche d'une vérité qu'ils tâchent de ramener à la surface de la conscience. Lui dit au début qu'il y a un mot, « une vérité, qui nous échappe, qu'il faut trouver... On ne peut pas vivre en paix, tant qu'on n'a pas trouvé [...] Voilà des années que je cherche [...] Il y eut des moments où j'en vins à croire qu'il n'y a rien à chercher, rien à trouver au-delà de notre inquiétude » (Lenormand, 1921 : 31) et Elle de conclure avant la mort : « Il y a autre chose [...] Mais ce n'est pas une vérité, une explication que l'esprit peut comprendre [...] Quand on est pris, roulé dans une grande passion, on ne pense plus à s'interroger » (*ibid.* : 124).

Le désir d'avilissement est très fort. Lui aime sa Liette encore plus quand il apprend qu'elle s'est souillée. Ce sentiment s'intensifie en fonction de sa propre humiliation dans laquelle il trouve le bonheur : « Je ne sais pas ce que c'est d'être dignes l'un de l'autre, comme disent les gens, mais si l'un de nous est indigne de l'autre, c'est sans doute moi » (*ibid.* : 68). Il est ému qu'elle se soit livrée à un autre homme. Ne veut-il pas qu'elle continue de se vendre ? Quand nous l'écoutons parler nous n'avons pas de doutes là-dessus :

Ma Liette, jamais tu ne m'as été plus chère que maintenant ... Il y a, dans l'espèce de candeur courageuse avec laquelle tu t'es livrée à cet imbécile, une noblesse, une simplicité désespérée qui même infiniment ... Mais si je te semblais prêt à accepter le renouvellement d'un tel sacrifice, est-ce que je ne te deviendrais pas odieux ? (*ibid.* : 69)

La misère ou la couardise sont pour Lenormand les aspects douloureux de l'existence de l'homme moderne. Tout en adoptant l'atmosphère dostoïevskienne de l'abaissement de l'être humain, le dramaturge l'envisage hors du contexte chrétien. Cela dit, il névoque pas uniquement la précarité matérielle, mais surtout la détresse morale. Contrairement aux protagonistes de l'écrivain russe, les « ratés » de Lenormand n'attendent pas l'absolution. Ils se montrent profondément pessimistes et masochistes, ce qui fait d'eux les annonciateurs des gueux qui pullulent dans le théâtre des années cinquante et soixante du XX^e siècle. Lenormand n'use pas de faux-fuyants, il décrit sans artifices le malheur de l'homme face à sa fragilité existentielle.

L'Homme et ses fantômes, ou « le vagabond en amont »

« L'arbre de la production littéraire de Lenormand devait aboutir, en 1924, à l'éclosion de cette formidable fresque [...] et qui restera sans doute une des pièces les plus neuves et les plus puissantes du théâtre contemporain » (Blanchart, 1947 : 75). C'est ainsi qu'un critique français salue avec enthousiasme l'originalité du drame : *L'Homme et ses fantômes* qui a connu un succès incontestable. La nouveauté de l'œuvre réside dans la dissolution, poussée à l'extrême, de la personnalité du protagoniste, procédé qui rappelait, toutes proportions gardées, l'esthétique expressionniste, étrangère alors dans la tradition française. De fait, le dramaturge crée un personnage désigné par le simple « L'Homme » qui est entouré par d'autres comparses soit incarnant ses différentes instances psychiques (Ami, Luc de Bronte), soit symbolisant ses remords (plusieurs femmes, victimes de ses conquêtes amoureuses). Au centre du drame le moi d'un « Don Juan moderne » qui se livre à une bataille avec ses propres démons, le tout étant supposé se produire au cours de dix-sept stations, à mi-chemin entre le monde réel et le monde imaginaire.

On pourrait aisément rétablir les étapes successives de l'action du drame dès les premières ruptures du plus fameux séducteur avec ses amantes jusqu'à la fin fatale pour le protagoniste qui mourra dans son lit, mais Lenormand propose plutôt la lecture verticale de l'œuvre en mettant en valeur une avance lente mais progressive de l'âme déchirée en quête d'équilibre. Cette tentative pour entrer dans l'espace qui se trouve essentiellement à l'intérieur du psychisme du protagoniste lui permet de se projeter dans d'autres personnages qui prennent forme des hypostases en conflit du même individu. Lenormand propose ainsi le chemin du personnage qui doit escalader les différentes strates de son inconscience, censé lui assurer à son terme une illumination salvatrice.

Le rêveur

Pour présenter l'évolution intérieure de son personnage, Lenormand choisit la technique des stations qui ponctuent les moments cruciaux de son voyage dans le dédale

du psychisme décontenancé. De fait, le drame est composé de tableaux qui, conformément à la « logique » des rêves, ne se relient entre eux par aucun enchaînement rationnel. L'auteur cherche comme Strindberg « à imiter la forme incohérente mais en apparence logique du rêve » (Gravier, 1949 : 153). Avant d'arriver à la scène finale où le héros se débat contre ses fantômes nous devons gravir les étapes d'une montée/ ascension au cours desquelles l'Homme subit une métamorphose intérieure. Ici il ne s'agit pas d'une conversion comme, par exemple, dans le drame d'Ernst Toller (*Wandlung*) mais d'une auto-vivisection de l'âme du protagoniste. Tout ce cheminement parsemé d'obstacles se déroule à la lisière du réel et du fantastique. Certains indices démontrent que l'action dramatique s'engage dans le psychisme d'un rêveur. L'Homme vit l'obscurcissement de l'intelligence et de la vue. Un brouillard s'interpose entre lui et le reste du monde. Il rêve. La réalité se transmue pour lui en un vrai cauchemar : « Je ne perçois plus nettement les rapports des choses. Mon attention se relâche, ma pensée flotte. Je suis comme absent de moi-même et je ne suis pas ailleurs ; je ne suis nulle part » (Lenormand, 1925 : 171). Tout convergeant vers le moi, c'est le moi qui dicte l'action et surtout son inconscient tente de ramener sur la surface de la conscience le mal qui brûle en lui. Mais, quand il rêve, le protagoniste a des visions, les images passent sans qu'il puisse les contrôler. Les éléments « réalistes » dont les rêves ne sont pas exempts se heurtent aux apparitions les plus fantaisistes. Lenormand fait alterner habilement les scènes de la réalité et les projections oniriques. Il bouscule toutes les règles du drame, surtout les lois de la causalité et de la temporalité et ce faisant, il s'inspire de Strindberg :

N'importe quel événement, explique Strindberg dans sa note liminaire au *Songe*, peut se produire, tout est possible et vraisemblable. Le temps et l'espace n'existent absolument pas ; sur un fond insignifiant de réalité, l'imagination se déploie et dessine de nouveaux motifs : c'est un mélange de souvenirs, d'expériences vécues, de libres inventions, de détails saugrenus et d'improvisations (Gravier, 1949 : 153-154).

Dans ce drame, la logique est mise de côté puisque l'auteur nous fait plonger dans le monde onirique du protagoniste. Toujours sous l'emprise de Strindberg, Lenormand adopte la perspective de l'homme endormi, emporté par le flot des images tantôt réalistes, tantôt déformées par le cauchemar. C'est dans le rêve que se concrétise le mieux le « drame du Moi », l'équivalent français de la *Ich-Dramatik* expressionniste. Tout est possible, tout peut arriver puisque le temps et l'espace n'existent pas ; « les personnages se scindent, se dédoublent, se multiplient, se dissipent, s'agglomèrent, se dispersent et se rassemblent. Mais une conscience unique règne sur eux tous, celle du rêveur » (*ibid.* : 139). L'action éclatée, la fonction unificatrice revient au héros. C'est son moi/Moi qui est à l'origine de l'action dramatique et se livre aux fantaisies de tout bord.

L'Homme erre ainsi sur ce terrain vague qu'est sa vie et revoit certains épisodes de celle-ci. Chaque station constitue une étape importante, car elle lui rappelle les douleurs causées aux autres. Au cours de ce voyage, il est accompagné par deux per-

sonnages-satellites qui semblent ses sosies, de fait, tous deux peuvent être considérés comme ses doubles. L'Ami³, c'est, pour ainsi dire, le « portrait craché » de l'Homme qui à son jeune âge était encore innocent et naïf. En revanche, Luc de Bronte, incarnerait, pour reprendre la nomenclature psychanalytique⁴, son « super ego » rationaliste et matérialiste. En cours de route il rencontre ses victimes féminines et à chaque moment il s'entretient avec ses « confrères du voyage » sur la nature humaine, et plus particulièrement sur sa propre nature qui ne peut pas se passer de faire du mal ; il leur pose des questions pressantes comme s'il voulait leur arracher des mots réconfortants. Mais petit à petit, en s'acheminant vers la fin du voyage, le protagoniste craint de découvrir la vérité qui le poussera droit dans les bras de la mort⁵, ce pressentiment ne le quittant jamais.

Les femmes qui poursuivent le héros assument alors le rôle des remords de l'Homme. Leur existence n'est justifiée, comme dans les drames expressionnistes, que par ses obsessions. Gravier déclare que pour obtenir un drame expressionniste il faut « qu'autour du héros central, qui est comme cloué au pilori, gesticulent des êtres méchants qui n'ont été créés et mis au monde que pour le torturer » (Gravier, 1958 : 28). Or, ces femmes conquises reflètent son psychisme, comme la Dame strindbergienne reflète celui de l'Inconnu. Que l'Homme traque son reflet dans ses innombrables conquêtes est attesté par son analyste : « Chez Don Juan, le corps est mâle, l'âme est femelle. Il cherche dans la femme le fantôme de l'homme » (Lenormand, 1925 : 65). S'il désire découvrir dans la femme le fantôme de l'homme, chacune de ses histoires amoureuses doit l'amener à la défaite. « C'est pour cela, dit Luc, qu'il fuit les femmes, dans sa rage de les trouver riches d'un trésor qu'il ne possédera jamais ». Plus loin il ajoute : « Il se venge sur elles de son impuissance au bonheur. Quand il leur ment, c'est lui-même qu'il cherche à tromper » (*ibid.* : 172-173). Ce mécanisme de la projection démontre que l'idée du double se croise ici avec celle de certains psychanalystes. Nous pensons aux travaux d'Otto Rank qui voit dans la figure du double de don Juan les tendances psycho-sexuelles dirigées vers les hommes plutôt que vers les femmes (Rank, 1932). Lenormand précise que son drame est, en effet, une interrogation sur la nature de don Juan et que le problème de l'homosexualité refoulée se pose à son sujet (Lenormand, 1924). Une fois l'énigme dévoilée, l'Homme se laisse entraîner dans les abîmes du royaume de Thanatos.

Si dans *Les Ratés*, Lenormand nous fait assister à des déplacements au cours desquels de pauvres acteurs s'enfoncent dans la misère, rien de tel dans *L'Homme et ses fantômes*. De fait, le dramaturge met l'accent sur « le chemin intérieur » du protagoniste à travers son âme désemparée. Ainsi, l'action du drame, dans l'acception ori-

3. Lenormand ne donne pas de prénom à ce personnage comme s'il voulait souligner son statut d'être en gestation, privé encore de son identité individuelle.

4. L'auteur français s'intéressait beaucoup aux travaux de Freud, il l'a même une fois rencontré à Vienne quand celui-ci était déjà gravement malade.

5. Telles les victimes tragiques, presque tous les personnages de Lenormand sont voués dès le début à une mort inévitable.

ginelle du terme, disparaît au profit de l'enregistrement arbitraire des images floues d'un rêveur. En effet, les longs actes sont remplacés par de courtes scènes dépourvues d'intrigue apparente. Une fois de plus, l'auteur français recourt aux tableaux et aux « stations » qui, cette fois-ci, seraient censés correspondre le mieux aux fluctuations de l'esprit inquiet du personnage. Comme au cinéma, le dramaturge compose des séquences détachables afin de souligner la discontinuité des phénomènes psychiques en privilégiant de cette manière la quête spirituelle du protagoniste en porte à faux.

*

Dans presque tous les drames, Lenormand adopte consciencieusement la forme itinérante, ce qui lui permet de placer ses « vagabonds modernes » toujours en route. Même s'il rappelle un déplacement physique, ce chemin doit être constamment pris comme l'acception métaphorique du mot, car il s'agit de la recherche éperdue du sens de la vie et de l'intégrité psychique atomisée des voyageurs. Les personnages parcourent des routes, il est vrai, mais ce qui intéresse le plus notre auteur, c'est le labyrinthe qu'une âme tourmentée doit traverser afin de retrouver la sérénité si désirée. Qu'il choisisse une approche horizontale ou verticale, l'écrivain tient toujours à exemplifier la quête intérieure de l'homme moderne privé de points de repères. Cette *via dolorosa*, version sécularisée, ne mène tout de même pas à la conversion, motif tellement prisé des expressionnistes, car elle aboutit au néant dont la mort sera la seule délivrance. De ce point de vue, la chute des protagonistes n'entraîne aucune possibilité de rachat, cette fin ultime et nihiliste éloignant Lenormand de son maître à penser : Dostoïevsky.

BIBLIOGRAPHIE

- Blanchart P. 1947. L'inconscient au théâtre. Art et transfiguration. *Masques, revue internationale d'art dramatique*. Numéro spécial : « Art et Transfiguration ». 75-82.
- Daniel-Rops. 1926. *Sur le théâtre de Henri-René Lenormand*. Paris. Éditions des Cahiers Libres.
- Gravier M. 1949. *Strindberg et le théâtre moderne*. Paris. Bibliothèque de la Société des Études Germaniques. IAC.
- Gravier M. 1958. Le héros du drame expressionniste. In *Le Théâtre moderne. Hommes et tendances*. Éditions du CNRS.
- Lenormand H.-R. 1921. *Les Ratés*. Paris. Albin Michel.
- Lenormand H.-R. 1924. Le secret de Don Juan. *Paris-Soir*.
- Lenormand H.-R. 1925. *L'Homme et ses fantômes*. Paris. G. Crès et C^{ie}.
- Lenormand H.-R. 1949. *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*. Paris. Albin Michel.
- Maeterlinck M. 1926. *La vie des termites*. Paris. Charpentier/Fasquelle.
- Palmer J. L. 1927. *Studies in the Contemporary Theatre*. London. Martin Secher.
- Rank O. 1932. *Don Juan et Le Double*. trad. S. Lautman. Denoël.

Modern wandering in the French theatre in the first half of the 20th century

ABSTRACT: The motif of the wanderer is not new in the French theatre, but in the first half of the twentieth century due to the general crisis of values, some authors refer to it in order to display the plight of modern man. One of them is H.-R. Lenormand, an author not very well-known to a wider audience nowadays, who under the influence of Strindberg writes plays which refer to the expressionist aesthetics. He creates a lot of works in which he employs the technique of the station drama.. It is this form that allows him to focus on the evolution of the character and his metamorphosis. While in *Les Ratés* he shows buffoons heading for the brink of despair and finally their certain death, in *L'Homme et ses Fantomes* he focuses on the inner journey of the main character, who is looking for the reason for his suffering in his own soul.

Keywords: expressionism, Henri-René Lenormand, modern wandering, August Strindberg, crisis of values, station drama