

Répertoire TNP

Mademoiselle Julie et Créanciers

de August Strindberg
Mises en scène Christian Schiaretti

Grand théâtre, salle Roger-Planchon
01/03 → 25/03/12

Dossier pédagogique



Sommaire

- 5** Résumés des pièces
- 6** Entretien avec Christian Schiaretti.
- 9** Vie et œuvre de Strindberg.
- 11** Un dramaturge traversé par son époque.
- 15** L'émergence d'une psychologie nouvelle au théâtre.
- 19** Mademoiselle Julie et Créanciers: la lutte à mort des consciences.
- 24** Une dramaturgie de la dualité.
- 31** Le père de l'expressionnisme dramatique et du théâtre de l'âme.
- 35** Textes critiques et témoignages.

**Mais il me faut absolument
savoir ! Et dans ce but
je vais entreprendre une
enquête profonde, discrète,
scientifique, si vous
voulez, utilisant toutes
les ressources de
la nouvelle science
psychologique, mettant à
profit la suggestion,
la lecture de la pensée,
la torture mentale, tout...**

August Strindberg Le Plaidoyer d'un fou, Mercure de France, 1990.

Mademoiselle Julie et Créanciers

de August Strindberg

Mises en scène Christian Schiaretti

Mademoiselle Julie

Avec

Clara Simpson

Clémentine Verdier

Wladimir Yordanoff

et **Antoine Besson**

Durée du spectacle: 1 h40

Créanciers

Avec

Christophe Maltot

Clara Simpson

Wladimir Yordanoff

Durée du spectacle: 1 h30

Traductions du suédois **Terje Sinding**

scénographie **Renaud de Fontainieu**

assistante à la scénographie et accessoires **Fanny Gamet**

costumes **Thibaut Welchlin**

lumières **Julia Grand**

son **Laurent Dureux**

coiffures et maquillage **Claire Cohen**

conseiller littéraire **Gérald Garutti**

assistante **Laure Charvin**

assistant à la mise en scène **Baptiste Guiton**

Production **Théâtre National Populaire**

coréalisation **La Colline - théâtre national**

avec la participation artistique de **L'ENSATT**

Les spectacles ont été créés à **La Colline - théâtre national** en mai 2011.

Mademoiselle Julie (1888)

Pendant la nuit de la Saint-Jean, alors que le comte est absent et que le peuple se laisse aller à une joie exubérante, la jeune comtesse Julie, exaltée par l'heure et les circonstances, invite son valet de chambre Jean à danser. Elle le provoque et se donne à lui. Jean profite de cette situation pour réaliser un rêve longtemps caressé: devenir propriétaire d'un grand hôtel. Pour arriver à ses fins il convainc Julie à voler son père et à fuir. Elle se prend de haine pour cet être vil à qui elle se sent dorénavant liée et, tiraillée entre honte et mépris, ne sait plus à quoi se résoudre. Les deux amants décident pourtant de fuir. Lorsque Julie tient à emporter son petit oiseau favori, Jean le décapite par bravade. Hors d'elle, elle se dresse en face de lui, le menace, le défie, l'incite à la tuer. La tragédie se précipite: le comte rentre, Jean doit reprendre son rôle de valet, Julie, désormais sans volonté, obéit à une suggestion de Jean, prend le rasoir qu'il tient en main et sort en laissant entendre qu'elle vient de trouver le dénouement qui convenait...

Créanciers (1888)

Pièce de théâtre en un acte. Adolphe et Tekla, sont un couple à la mode. Adolphe est peintre et sculpteur alors que la jeune femme est écrivaine. Le couple est très épris l'un de l'autre mais Tekla est volage et vogue de conquêtes en conquêtes. Adolphe est le deuxième époux de Tekla. Il n'a jamais rencontré le premier mari de sa femme et n'est pas intéressé à le connaître. Il a tout appris à son épouse, il lui a tout donné. Elle a bénéficié des enseignements d'Adolphe et de sa bonté. Il l'a aidée dans sa carrière d'écrivain en l'introduisant dans plusieurs cercles littéraires. Il l'a mise à la mode en la peignant sans cesse dans ses tableaux. Adolphe est un homme vidé, sa carrière est sur le déclin alors que celle de Tekla explose. Mais Tekla ne sait pas encore qu'Adolphe est son créancier et que l'heure des comptes approche. De même, le premier mari de Tekla, Gustave, refait surface et lui aussi présente sa note...

Entretien avec Christian Schiaretti

Pourquoi monter ces deux pièces de Strindberg après le cycle sur le Siècle d'or?

Directeur du Théâtre National Populaire, j'entretiens un rapport systématique au répertoire. C'est une gymnastique appliquée au théâtre, aux acteurs et au public. Le répertoire suffit en soi à justifier la succession des œuvres. Vouloir à tout prix trouver une logique à cette succession peut conduire à des artifices intellectuels. Pour le Siècle d'or (Don Quichotte, La Célestine et Don Juan) présenté au Théâtre Nanterre Amandiers, il y avait une continuité d'un travail déjà présenté au TNP à propos du répertoire espagnol: interrogations sur des formes différentes (le roman, le roman dialogué, la comedia, l'acte sacramental). Cela se suffisait en soi sans penser à une suite ou à un écho quelconque pour les créations suivantes.

Pour le diptyque autour de Strindberg (Mademoiselle Julie et Créanciers), c'est la continuation d'un travail de réflexion et de recherche entamé il y a six ans autour de ce nœud particulier dans l'œuvre de Strindberg que constitue l'enchaînement de Camarades, Père, Mademoiselle Julie et Créanciers. Cet enchaînement vaut beaucoup par les sous-titres apportés aux œuvres tragédie moderne pour Père, tragédie naturaliste pour Mademoiselle Julie, tragi-comédie pour Créanciers. Le déplacement de la définition de la tragédie selon les adjectifs que Strindberg lui adjoint, relève d'une quête qui est celle de la tragédie de la contemporanéité articulée principalement sur la thématique ontologique de la relation homme/femme. Là aussi, il s'agit d'une question de forme: chaque œuvre se présente dans sa réalisation scénique comme une énigme.

La tragédie naturaliste est un oxymore qui peut neutraliser la représentation de l'œuvre par effet de choix d'un des deux termes: soit on est tragique et on abolit l'inscription sociale de l'œuvre, soit on est naturaliste et on oublie la dimension sacrificielle. Le terme tragi-comédie appliqué à Créanciers suppose de repenser le concept de tragi-comédie au sens peut-être d'ailleurs, où les Espagnols eux-mêmes tentaient de le conceptualiser au XVIII^e siècle.

Pour créer Mademoiselle Julie et Créanciers après Père?

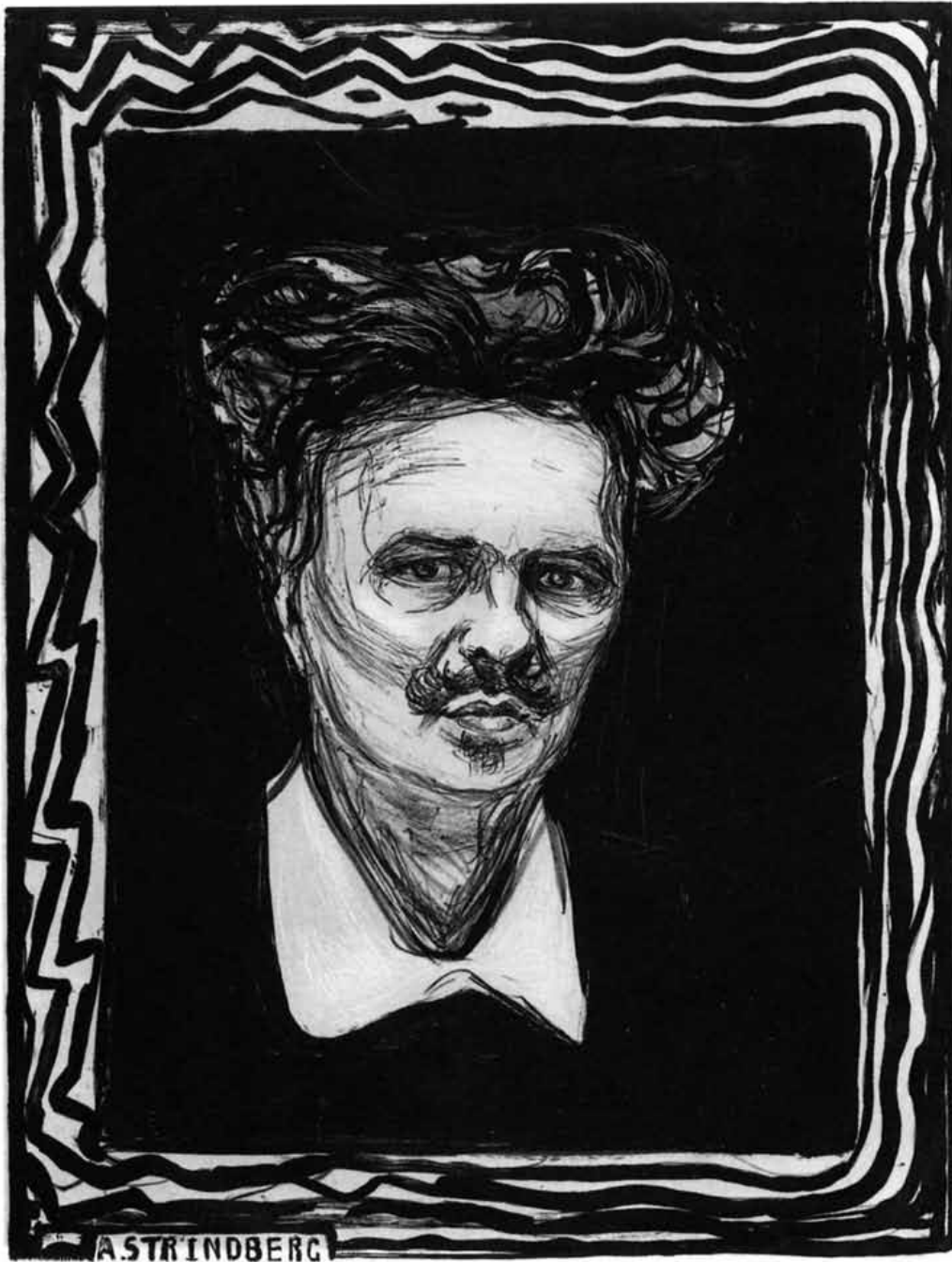
Père avait permis d'examiner la question profonde de la forme tragique moderne par un dispositif mettant les acteurs à la fois dans les nécessités d'un réalisme vérifiable et dans le rituel requis d'un acte tragique. Historiquement, Père était prévu comme la deuxième œuvre d'un triptyque exposant la vie de Bertha, la fille de Laura et du Capitaine. Du triptyque, nous n'avons que deux pièces: Camarades et Père. D'une certaine façon, Mademoiselle Julie répond à l'absence de la troisième œuvre. Elle y répond parce que Mademoiselle Julie est aussi la fille d'une mère autoritaire, comme Bertha, mais aussi parce l'œuvre modifie le sous-titre de tragédie moderne en tragédie naturaliste. Strindberg répond d'une certaine façon à la critique que Zola fit de Père: les personnages se définissent plus fortement, la crédibilité de l'action reste à tout moment vérifiable, l'aspiration tragique est quasiment classique (unité de temps: une nuit, unité de lieu: une cuisine, unité d'action). Et l'on meurt à l'extérieur.

Ainsi Créanciers représente sans doute un raffinement de la quête d'une perfection classique française: la symétrie de l'œuvre par les duos alternés, la linéarité de l'action, la fidélité à l'unité du lieu et au temps réel de la représentation. Reste l'énigme du sous-titre: tragi-comédie. Que faire de cette incitation à la relativité dans un univers où les torsions cérébrales confinent au sadisme? C'est sans doute que Strindberg nous alerte sur la condition comique de la caducité des désirs humains. Ses personnages, s'ils servent une problématique ontologique essentielle, n'en restent pas moins petits: il y a du fait divers

dans ces affaires, du médiocre, donc du rire. Pour Adolf, Gustav et Tekla, l'horizon est celui d'Hippolyte, Thésée et Phèdre mais le chemin lui, reste celui initié par un professeur obscur de langues mortes. Un peintre en errance et un écrivain de complaisance.

Pourquoi présenter Mademoiselle Julie et Créanciers en diptyque?

Le diptyque se présente comme un écho d'un point de vue d'une conception policière des œuvres de Strindberg: il s'agit là dans les deux cas, d'un meurtre parfait. Là aussi, l'envie de fonctionner selon la logique du répertoire, c'est-à-dire, de mettre face à face les mêmes comédiens dans des œuvres différentes, a été prépondérante. Et puis, c'était retrouver le projet initial de Strindberg qui avait écrit ces deux œuvres en les pensant comme un diptyque.



August Strindberg par Edvard Munch, 1896.

Vie et œuvre de Strindberg

Ils sont là! Eux! Qui donc?

« Eux », ce sont tous les ennemis, palpables ou impalpables, ce sont tous ceux qui cernent le bâtard Strindberg, à la fois prolétarien et aristocrate, délirant et raisonnable, sincère et simulateur, et ce sont « eux » qui, tout en détruisant sa vie, en la rendant quasi insupportable, l'obligent à se réfugier dans un domaine où il pourra se venger en leur donnant les formes et les figures propices, le domaine où affirmation et ambiguïté se réconcilient: le théâtre. **Arthur Adamov**

La psychanalyse menace Strindberg et son œuvre. On risque d'enterrer sous le jargon obscur un des plus riches tempéraments d'inquiet que la littérature mondiale ait jamais enfantés et l'une des productions les plus éminemment théâtrales – dans son sens exact, ce dernier terme implique action et re-présentation – qui soient. Non que la psychanalyse ne puisse apporter de lumières sur Inferno, Le Chemin de Damas et leur auteur. Mais elle risque de faire trop, ou trop peu. La réalité est certainement à la fois plus profuse et plus simple. Voici un nerveux que guette l'hallucination mais qui n'y cède pas, un inquiet, familier de la manie de la persécution, un instable sans pour autant aller jusqu'au déséquilibre, qui a beaucoup aimé, beaucoup haï, a été fort aimé, fort haï et qui, certes, fut malheureux: moins qu'il ne l'a dit, assurément, mais plus qu'apparemment il ne l'a mérité. Cœur à prendre? Enfant déçu allant de l'un à l'autre en demandant: M'aimez-vous? M'aimez-vous bien? Voire! Son bonheur profond est dans l'écriture et, là, il sait capter du réel l'envoûtante magie, séduire, appeler. En fait, il appelle son semblable, son frère, cet insensé qui croit n'être pas lui; il cherche en ayant déjà trouvé. D'où le chatoiement, le jeu de miroirs, les dédoublements, la pavane, bref, l'ouverture. On n'a pas fini de l'accommoder à toutes les recettes de l'heure. Rares sont les écrivains qui aient davantage à nous apprendre sur la création littéraire; rares, les œuvres qui oblitèrent à ce point l'absurde démarcation entre le rêve et la vie. Écrivain et auteur dramatique, il est le fils d'un membre de la bonne bourgeoisie suédoise, Oskar Strindberg, et d'une fille d'auberge devenue gouvernante puis maîtresse de son père, ce dont porte trace son récit autobiographique Le Fils de la servante (1886).

Bachelier en 1867, il s'inscrit à l'université sans trop savoir ce qu'il veut faire. Pour des raisons financières, il s'essaie parallèlement aux métiers de journaliste, de comédien au Théâtre Royal Dramatique d'employé du télégraphe ou de la Bibliothèque royale de Stockholm. Après une période de tâtonnements, il fonde l'association Runa, vouée au culte du passé et de l'idéal nordiques. Il découvre alors Schiller, Byron et Kierkegaard, et commence à écrire: La Fin de l'Hellade, tragédie en vers couronnée par l'Académie suédoise (1869), Maître Olof (1872), ou encore l'Apostat. Après son mariage à Siri von Essen (1877) dont il divorcera quelque dix ans plus tard, il publie Le Peuple suédois, un récit historique (1882) et Le Nouveau Royaume, un roman qui ridiculise la société suédoise et les institutions parlementaires juste instaurées, tout en critiquant des personnalités en vue. Attaqué pour son irrévérence et abattu par ses malheurs conjugaux, Strindberg tombe sérieusement malade. Il décide de s'exiler en France, où il publie des articles dans diverses revues parisiennes, ainsi qu'un recueil de poèmes qui fait de lui l'un des pionniers du modernisme lyrique scandinave. Ce séjour durant lequel il découvre Zola et les frères Goncourt ainsi que les études d'Hippolyte Bernheim et celles de Jean Charcot sur le psychisme, donne lieu à une série de tragédies d'emprunt naturaliste: Père (1887), Mademoiselle Julie – la plus jouée de ses pièces – ou encore Créanciers (1888). A revers du courant romantique alors sensible en Suède, Strindberg écrit des œuvres satiriques sur la vie de couple, le creuset social et les contingences matérielles. Inspiré par Nietzsche, avec lequel il entame une correspondance au milieu des années 1880, il fonde sa conception des rapports humains sur la notion d'inégalité psychique et sur l'idée du « surhomme » : toute vie sociale est combat, et c'est toujours l'être le plus fort psychiquement qui l'emporte. Au milieu des années 1890, après l'échec de son deuxième mariage, il erre de l'Allemagne à l'Autriche, en passant par le Danemark et

l'Angleterre. A nouveau malade, hospitalisé à Saint-Louis, il se croit persécuté, tente de mettre fin à ses jours, et fuit son entourage. Il décrit la violente crise psychique qu'il traverse dans Inferno (roman écrit en français en 1897, puis traduit en suédois). Il retourne ensuite à Stockholm, où il se fixe définitivement. S'ouvre alors une période d'intense production: il écrit des pièces historiques – Gustav Adolf (1899), La Reine Christine (1901) – et d'autres dites expressionnistes, presque toutes « itinérantes » car les héros y sont perpétuellement en marche. C'est la trilogie composée du Chemin de Damas (1898-1904), de L'Avent (1898) et de Pâques (1901), mais aussi La Danse de mort (1900) et Le Songe (1901). Après un troisième mariage qui se termine par un nouvel échec, Strindberg continue d'écrire et anime un théâtre d'avant-garde. Reconnu par la ville de Stockholm qui le gratifie d'une souscription nationale pour son soixante-troisième anniversaire, il meurt d'un cancer quelques mois plus tard.

Régis Boyer Encyclopédie Universalis.

Un dramaturge traversé par son époque

Fécondité d'une fin de siècle

Strindberg s'inscrit dans un mouvement de contestation de fin de siècle: la violente dénonciation de la société, l'accent fortement mis sur ses côtés sombres. Le premier recueil de nouvelles, Mariés, s'en prend aux institutions suédoises, mariage aussi bien que religion établie: il n'en faut pas plus pour que le tribunal de Stockholm l'assigne à comparaître; il se défend bien, est acquitté (1884), mais voici maintenant alimentée, et durablement, une manie de la persécution qui ne connaîtra plus guère le répit. L'antiféminisme forcené du second recueil (1885) illustre sans équivoque le passage à ce que L. Maury appelle le « radicalisme » scandinave, cette rage d'absolu, cette volonté de pousser théories et applications jusqu'en leurs derniers retranchements, attitude qui va désormais ponctuer, par soubresauts et dans tous les domaines, l'histoire des pays nordiques, et dont nous voyons encore, aujourd'hui, les effets dans le domaine politique et social. Strindberg n'en est pas à proprement parler l'inventeur: il faudrait, encore une fois, nommer Almqvist et ajouter Brandes, Kierkegaard et Ibsen. Mais il l'incarne parfaitement, en vertu de ce rythme de pulsion nerveuse qui régit sa vie et qui ne se connaît vraiment que dans le paroxysme de la crise. Athéisme, scientisme, positivisme: ce sont pour le moment ses mots d'ordre. On a déjà suggéré le paradoxe que recouvre cette ardeur nouvelle. Radical, il ne l'est qu'en fonction de lui-même. Et l'on sent bien que son vrai père spirituel est Rousseau qui, lui aussi, tenta de se divertir, au sens pascalien du terme, de soi-même en se jetant tête baissée dans toutes les utopies de la conjoncture. Mais l'unité profonde, chez l'un comme chez l'autre, réside dans le « cet homme, ce sera moi » des Confessions comme de la série autobiographique Dans la Chambre rouge, Le Fils de la servante (Tjänstekvinnans son, 1886), Fermentation (Jäsningstiden, 1886) et L'Écrivain (Författaren, 1909) qui tient le milieu entre le Journal d'un fou de Gogol (il écrira d'ailleurs, lui aussi, Le Plaidoyer d'un fou auquel G. Loiseau donnera sa forme définitive) et les Confessions. Ce n'est pas le caractère documentaire de ces œuvres qui nous retient le plus, mais la crispation, la frénésie de l'homme qui ne cherche pas tant à s'expliquer qu'à se connaître, à s'accepter, fasciné par cet abîme qu'il véhicule de pays en pays (il vient de quitter la France où il a écrit une étude, Au milieu des paysans français, publiée en 1889, pour le lac de Constance où il écrit Les Habitants de Hemsö), de femme en femme (après procès, il divorce d'avec Siri von Essen, en 1892, pour épouser, sans plus de succès, l'année suivante, une jeune journaliste autrichienne, Frida Uhl) et d'œuvre en œuvre.

Régis Boyer Encyclopédie Universalis.

Les thèses déterminantes de la psychologie expérimentale

Décrire n'est plus notre but; nous voulons simplement compléter et déterminer. Par exemple, le zoologiste qui, en parlant d'un insecte particulier, se trouverait forcé d'étudier longuement la plante sur laquelle vit cet insecte, dont il tire son être, jusqu'à sa forme et sa couleur, ferait bien une description; mais cette description entrerait dans l'analyse même de l'insecte, il y aurait là une nécessité de savant, et non un exercice de peintre. Cela revient à dire que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoricien. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions.

Nous avons fait à la nature, au vaste monde, une place tout aussi large qu'à l'homme. Nous n'admettons pas que l'homme seul existe et que seul il importe, persuadés au contraire qu'il est un simple résultat, et que, pour avoir le drame humain réel et complet, il faut le demander à tout ce qui est. Je sais bien que ceci remue les philosophies. C'est pourquoi nous nous plaçons au point de vue scientifique, à ce point de vue de l'observation et de l'expérimentation, qui nous donne à l'heure actuelle les plus grandes certitudes possibles. On ne peut s'habituer à ces idées, parce qu'elles froissent notre rhétorique séculaire. Vouloir introduire la méthode scientifique dans la littérature paraît d'un ignorant, d'un vaniteux et d'un barbare. Eh! bon Dieu! Ce n'est pas nous qui introduisons cette méthode; elle s'y est très bien introduite toute seule, et le mouvement continuerait, même si l'on voulait l'enrayer. Nous ne faisons que constater ce qui a lieu dans nos lettres modernes. Le personnage n'y est plus une abstraction psychologique, voilà ce que tout le monde peut croire. Le personnage y est devenu un produit de l'air et du sol, comme la plante; c'est la conception scientifique. Dès ce moment, le psychologue doit se doubler d'un observateur et d'un expérimentateur, s'il veut expliquer nettement les mouvements de l'âme. Nous cessons d'être dans les grâces littéraires d'une description en beau style; nous sommes dans l'étude exacte du milieu, dans la constatation des états du monde extérieur qui correspondent aux états intérieurs des personnages. Je définirai donc la description: un état du milieu qui détermine et complète l'homme.

Émile Zola Le Roman expérimental, GF-Flammarion, 1972.

En face d'un suicide, le bourgeois dira: mauvaises affaires! Les femmes diront: amour malheureux! Maladie incurable, pensera le malade. Vocation déçue, dira le raté. Mais il se peut aussi que le mobile soit tout autre et que le défunt ait caché le motif essentiel de son acte en laissant croire à une raison plus flatteuse pour sa mémoire. J'ai expliqué le triste sort de Mademoiselle Julie par tout un ensemble de circonstances: les instincts profonds de la mère, la déplorable éducation que lui a donnée son père, ses tendances propres et la suggestion exercée par le fiancé sur un cerveau faible et dégénéré, puis, dans l'immédiat, par l'atmosphère de fête de la Saint-Jean, l'absence du père, le malaise mensuel, le contact avec les bêtes, le pouvoir érotique des fleurs, l'exaltation de la danse, le mystère de la nuit et, finalement, le hasard qui pousse le couple dans une chambre dérobée et l'audace de l'homme surexcité.

August Strindberg Préface de Mademoiselle Julie, 1888, Théâtre cruel et théâtre mystique présentation Maurice Gravier, traduction Marguerite Diehl, Gallimard/NRF, 1964.

La lutte des sexes et des générations

Ce n'est pas la victoire que je voulais mais la lutte.

August Strindberg Maître Olof.

De Camarades à Créanciers et même au-delà, jusqu'à la pièce brève intitulée Le Lien (1892), Strindberg met en scène la vie comme une « lutte des sexes » et comme une mortelle scène de ménage, où chacun pense être de bonne foi, où les paroles les plus ordinaires et les gestes les plus anodins soudain révèlent leur force destructive. De pièce en pièce, le dramaturge se détache de plus en plus du strict naturalisme – d'un naturalisme extérieur « avec danse paysanne et coucher de soleil », comme il le dit lui-même à propos de Mademoiselle Julie – pour fixer l'épure de cette scène de ménage, de cette scène sans fin – plus tard, à l'époque du Pélican (1907), elle se poursuivra même après la mort – qui n'est pas le signe, entre les époux, d'une désunion, d'un désamour mais plutôt celui, proprement tragique, d'une impossible union, d'une impossible fusion. Comme l'avoue pathétiquement le Capitaine dans Père : « J'ai greffé mon bras droit, la moitié de mon cerveau, la moitié de ma moelle épinière sur un autre tronc, car je croyais qu'ils allaient croître ensemble et s'unir pour ne plus former qu'un seul être parfait, puis on survient avec un couteau et on tranche sous la greffe, et je ne suis plus qu'une moitié d'arbre, et tandis que l'autre moitié continue à croître avec mon bras et mon demi-cerveau, moi, je m'étiolle et me meurs, car c'était la meilleure part de moi que j'avais abandonnée. À présent, je veux mourir ». Au Capitaine qui pleure à ses genoux et exprime la défaite de l'homme devant la femme, Laura, son épouse, de faire cette réponse terrible : « Pleure, mon enfant ! Pleure comme jadis ! Te souviens-tu du jour où j'entrai dans ton existence en prenant le rôle d'une mère ? Ton corps de géant manquait de nerfs, comme celui d'un enfant mal venu ou arrivé avant le terme ! [...] Comme mère, j'étais ton amie ; comme femme, ton ennemi. L'amour est une lutte, et ne crois pas que je me sois donnée ; j'ai pris ce que j'ai voulu ».

Moteur de la formidable puissance créative de Strindberg – il est peintre, sculpteur, photographe, romancier, auteur de nombreux récits autobiographiques, dramaturge, il se veut alchimiste et savant... – ce principe paradoxal : une volonté de destruction. Strindberg a souvent revendiqué cette identité de destructeur – méditant sur certains épisodes de sa vie, il aurait d'ailleurs pu ajouter « autodestructeur »... Toujours est-il que c'est sous le signe du Phénix que Strindberg écrit ses pièces, le feu, l'incendie purificateur accompagnant la « catastrophe » de beaucoup de ses pièces mais aussi permettant à ces pièces d'atteindre la forme souhaitée... Évoquant sa conversion à une forme condensée en un acte, le dramaturge confie, dans sa préface à Mademoiselle Julie : « En 1872 déjà, dans une de mes premières pièces, Le Hors-la-loi, j'ai essayé cette forme condensée. La pièce en cinq actes était terminée quand je m'aperçus combien elle donnait une impression de décousu et paraissait manquer d'harmonie. Je l'ai brûlée, et de ses cendres naquit un seul grand acte de cinquante pages imprimées qui durait une heure ». Pris par cette tâche créativo-destructrice, qui tient de Prométhée et de Vulcain, Strindberg sape tous les piliers de la dramaturgie. En premier lieu, le personnage. Alors qu'Ibsen peut se targuer de produire des caractères modernes – la Nora de Maison de Poupée ou Hedda Gabler –, Strindberg prétend, lui, à propos de Julie, détruire, déconstruire (Pirandello poursuivra le travail) cette entité même du caractère : « En fait de "peinture de caractères", j'ai présenté à dessein mes personnages comme "manquant de caractère" [...] L'âme de mes personnages (leur caractère) est un conglomérat de civilisations passées et actuelles, de bouts de livres et de journaux, des morceaux d'hommes, des lambeaux de vêtements du dimanche devenus des haillons, tout comme l'âme elle-même est un assemblage de pièces de toutes sortes.

Jean-Pierre Sarrazac Tournant du XX^e siècle, Ibsen, Strindberg, Tchekhov, 2005.



August Strindberg et ses enfants, 1886.

L'émergence d'une psychologie nouvelle au théâtre

Un nouveau drame naturaliste

Strindberg comprit très vite que cette forme de naturalisme s'accordait mal avec son inspiration personnelle. [...] Il travaille, lui, à créer un réalisme « grandiose », conservant vis-à-vis du naturalisme « conséquent » la plus complète indépendance. Les naturalistes français sont ses inspireurs et ses alliés, plutôt que ses maîtres. En fait, il joue Zola contre Pailleron. Des Camarades à Père, et de Mademoiselle Julie aux Créanciers, c'est à dire pendant les deux ou trois années capitales qui voient naître les premiers chefs-d'œuvre (1886-1888), Strindberg crée progressivement sa « nouvelle formule » de Zola. Il ne songe plus nous servir tout crue une « tranche de vie » : au contraire, il choisit de plus en plus, de plus en plus élimine tous les détails inutiles, tous les hors d'œuvre pittoresques dont de délectent les naturalistes ; il réduit la durée du drame, il simplifie autant que possible le décor : toute l'attention doit se concentrer sur le drame psychique au de lieu de s'éparpiller sur le cadre et sur divers aspects secondaires ou accidentels de l'action représentée. [...] Le drame « naturaliste » de Strindberg fait époque, surtout parce qu'il introduit au théâtre une psychologie nouvelle. Alors que la littérature dramatique vivait sur un acquis lointain et se contentait de faire se débattre devant nous des personnages schématiques et conventionnels, comme les protagonistes de la commedia dell'arte ou de la comédie française classique, et que l'on ne voulait entendre parler de caractères stables, faciles à définir pour l'auteur, à analyser pour le spectateur, Strindberg croit au caractères complexes composites, capables de décisions imprévisibles. D'ailleurs, il veut marcher avec son époque, il interroge les savants que l'opinion révère. [...] Strindberg a fort bien compris que cette alliance de la psychologie et de la science psychiatrique nous aide à renouveler l'idée que nous pouvons nous faire de la personnalité humaine. Il lit avec passion et profit Les maladies de la personnalité de Th. Ribot (1885). Mais c'est sans doute en réfléchissant sur les séances d'hypnotisme et de suggestion qui étaient à l'ordre du jour en ce temps que Strindberg s'est formé l'essentiel de sa doctrine sur le rôle de l'auteur dramatique qui le met en transe et exerce par son intermédiaire son action sur le public, lui imposant ainsi sa propre vision du monde. [...] Dans la préface de Mademoiselle Julie, ce qui doit surtout retenir l'attention c'est encore la définition d'une psychologie nouvelle et qui n'est pas précisément la psychologie du théâtre naturaliste, telle que l'entend Zola par exemple. Inspiré sans doute par la philosophie de Nietzsche, comme le fait remarquer Alfred Jolivet, le drame se ramène à une épreuve de force entre les « grands » et les « petits ». Mais ici, il n'est jamais fait usage d'armes matérielles, seules les forces psychiques s'affrontent. Et Strindberg concentre toute la lumière sur le postulat fondamental de toute sa doctrine, l'inégale valeur, l'inégale puissance des consciences humaines et l'inéluctable victoire de l'être psychiquement le plus fort.

Maurice Gravier Préface de Théâtre cruel et théâtre mystique, Gallimard/NRF, 1964.

Dramaturgie de l'impersonnel

Les récits autobiographiques forment le socle véritable de l'œuvre de Strindberg. L'écrivain met au point un type d'écriture où l'aveu le plus intime, le plus brûlant le plus véhément est aussitôt mis au crédit d'un être à demi imaginaire. Non pas pour se désister ou se disculper de cette confiance, mais, tout au contraire, afin de lui donner plus de consistance et d'objectivité.

Dans ses premiers récits autobiographiques, Strindberg s'érige en spectateur de sa propre vie. Il se met en position de témoigner de lui-même. De cet Autre, de cet inconnu, qu'il est pour lui-même. Inconnu (nom du protagoniste du Chemin de Damas) qu'il ne cessera jamais d'essayer d'approcher, d'étudier, de photographier, bref portraiturer. Strindberg choisit de témoigner sans fin de sa non-coïncidence avec lui-même. Et c'est cette non-coïncidence qui valide son témoignage: Agamben écrit dans un autre contexte à propos de Primo Levi: le témoignage est « quelque chose d'inassignable à un sujet, qui néanmoins constitue sa seule demeure, sa seule consistance possible. Rousseauiste dans ses récits autobiographiques, Strindberg va le rester dans le drame. A ceux qui l'accusent d'indécence et d'exhibitionnisme, il rétorque qu'on « ne connaît bien qu'une seule vie, la sienne ». Lorsque Strindberg reprend ainsi le théâtre à son compte, il le fait dans un double mouvement: d'une part, il engrange méticuleusement dans une transparence autobiographique absolue, tous les petits faits, tous les micro-conflits de son existence et de celle de ses proches; d'autre part, il expulse cette matière apparemment quotidienne et anodine dans un jet extrêmement violent, éruptif: cette « scène unique », « condensée », qu'on a souvent comparé à un combat de boxe. C'est ainsi que s'engouffrent dans le théâtre de Strindberg des forces primitives qui viennent de la tragédie antique ou du drame élisabéthain. C'est ainsi que la petite anecdote du valet et de la jeune maîtresse se rencontrant sexuellement une nuit de la Saint Jean, s'élève jusqu'au mythe et que le suicide de Mademoiselle Julie avec le rasoir que lui tend Jean (le second prénom de Strindberg), va prendre un place dans ce gestuaire où se trouvent déjà Œdipe, qui se crève les yeux, Ajax, qui se jette sur sa propre épée, ou Lear en train d'errer sur la lande en aveugle... sans doute le secret de cette métamorphose – après laquelle tant de dramaturge du XX^e ont couru, tient-il justement à cette présence hypertrophiée du dramaturge dans son propre drame. A cet élan d'une subjectivité qui déborde toute individualité et toute définition trop privée de la personne.

Dans son essai sur Strindberg, Adamov rapporte ce qu'auraient été les derniers mots de l'écrivain: 1912, Strindberg meurt d'un cancer à l'estomac ses dernières paroles auraient été: « Rien n'est personnel ». De cette constatation l'auteur semble tirer toutes les conséquences quant à son propre jeu avec « ses personnages ». Ces « personnages », il va accomplir sur eux un travail sinon de dépersonnalisation, qui en ferait de purs anonymes, du moins d'impersonnalisation. De la même manière qu'il a transformé sa vie en légende, il se projette à travers ses pièces, dans des figures de légendes. Strindberg inaugure ainsi un théâtre de la « pathogenèse de l'âme », un théâtre d'hétéronymes comme il en existe un dans l'écriture philosophique de Kierkegaard ou dans celle, poétique de Pessoa. Il ne s'agit plus d'écrire des drames dans la vie, mais bien le drame de la vie. Dans ce jeu de témoignages de vie, le personnage autobiographique ne cesse de fuir, se vider, d'évider, le moi de Strindberg pour accueillir l'Autre. Sur son visage devenu impersonnel s'accumulent les masques successifs d'une existence.

Jean-Pierre Sarrazac Dramaturgie de l'impersonnel, Strindberg, Éditions de L'Herne, 2000.

L'inconscient esthétique, celui qui est consubstantiel au régime esthétique de l'art, se manifeste dans la polarité de cette double scène de la parole muette: d'un côté, la parole écrite sur les corps, qui doit être restituée à sa signification langagière par le travail d'un déchiffrement et d'une réécriture; de l'autre, la parole sourde d'une puissance sans nom qui se tient derrière toute conscience et toute signification, et à laquelle il faut donner une voix et un corps, quitte à ce que cette voix anonyme et ce corps fantomatique entraînent le sujet humain sur la voie du grand renoncement, vers ce néant de la volonté dont l'ombre schopenhauerienne pèse de tout son poids sur cette littérature de l'inconscient.

Jacques Rancière L'Inconscient esthétique, Paris, Ed. Galilée, 2001.

L'œuvre pseudonyme est celle de l'auteur « en propre personne », moins la signature de son nom ; l'œuvre hétéronyme est celle de l'auteur « hors de sa personne » ; elle est celle d'une individualité totalement fabriquée par lui, comme le seraient les répliques d'un personnage issu d'une pièce de théâtre quelconque écrite de sa main.

Fernando Pessoa Revue Presença, décembre 1928, Sur les hétéronymes.

Je suis socialiste, nihiliste, républicain, tout ce qui est à l'opposé des réactionnaires. C'est une affaire de sensibilité, car je suis proche de Jean-Jacques lorsqu'il s'agit du retour à la Nature: j'aimerais contribuer à mettre tout sens dessus dessous, pour voir ce qui se trouve au fond; je crois que nous sommes si embrouillés, si asservis, que cela ne pourra guère s'arranger; il faut tout brûler, faire sauter et puis recommencer.

August Strindberg Lettre à Edvard Brandes, 29 juillet 1880.

Un théâtre de la cruauté

Le problème de l'ascension et de la chute sociale, le conflit du meilleur et du pire, l'antagonisme de l'homme et de la femme sont des problèmes d'un intérêt permanent. J'ai puisé mon sujet dans la vie réelle (...) Il viendra peut-être un temps où nous serons assez évolués, assez éclairés pour considérer avec indifférence le spectacle brutal, cynique et cruel que nous offre la vie. Nous aurons alors abandonné ces mécanismes inférieurs et incertains qu'on appelle sentiments, devenus superflus et nuisibles quand notre jugement sera parvenu à maturité (...) Mais d'abord, il n'y a pas de mal absolu. La déchéance d'une lignée fait le bonheur d'une autre lignée (...) Quant à l'homme à programme qui voudrait empêcher le rapace de manger la colombe et le pou de manger le rapace, je lui demanderai: à quoi bon y remédier? La vie n'est si mathématiquement absurde que seuls les grands mangent les petits, ils arrivent tout aussi bien que l'abeille tue le lion ou au moins le rende fou (...) Pour moi, la joie de vivre réside dans les luttes fortes et cruelles de la vie et mon plaisir, je le trouve dans l'enseignement que j'en tire.

Strindberg Préface de Mademoiselle Julie, Théâtre cruel et théâtre mystique présentation Maurice Gravier, traduction Marguerite Diehl, Gallimard/NRF, 1964.

Il ne s'agit pas de savoir si nos procédés plairont ou déplairont à l'objet qui nous sert, il s'agit seulement d'ébranler la masse de nos nerfs par le choc le plus violent possible: or il n'est pas douloureux que la douleur affectant bien plus vivement que le plaisir, les chocs résultatifs sur nous de cette sensation produite sur les autres seront essentiellement d'une vibration plus rigoureuse, retentiront plus énergiquement en nous, mettront dans une circulation plus violente les esprits animaux qui, se déterminant sur les basses régions par le mouvement de rétrogradation qui leur est essentiel alors, embrasseront aussitôt les organes de la volupté et les disposeront au plaisir.

D.A. De Sade La Philosophie dans le Boudoir.



Maquette de costumes, Thibault Welchlin pour Créanciers, 2011.

Mademoiselle Julie et Créanciers : la lutte à mort des consciences

Il en est de l'amour comme de la jacinthe : elle doit se développer par ses racines dans l'obscurité avant de donner des fleurs durables. Ici, l'amour pousse trop vite, il fleurit et monte tout de suite en graine et c'est pourquoi la plante meurt aussi rapidement.

August Strindberg

Mademoiselle Julie : tragédie naturaliste

Mademoiselle Julie, une pièce en un acte, en un souffle, fulgurante. En 1883, l'auteur avait quitté la Suède et ses théâtres, mettant en péril la carrière d'actrice de son épouse Siri. À la veille du printemps 1888, au Danemark, il met un point final à son Plaidoyer d'un fou (écrit en français), l'une de ses œuvres autobiographiques où il dissèque à l'envi sa vie de couple. Peu après, il découvre Friedrich Nietzsche, le lit avec exaltation, « Tout y est ! », écrit-il à un ami.

La famille Strindberg (deux enfants) passe l'été au Danemark, à Lyngby, louant des chambres dans un château tenu par une comtesse extravagante. C'est là que August écrit Mademoiselle Julie en deux semaines, s'inspirant sans doute des personnes qui vivent dans ce château, dont la jeune Marta, avec laquelle Strindberg aura une brève aventure. En scène, trois personnages : Mademoiselle Julie, la fille du comte, Jean, un valet, Kristine, la cuisinière. L'action se déroule dans la cuisine du château, la nuit de la Saint-Jean. Une nuit de fête, une nuit de folie. « Ce soir Mademoiselle Julie est folle, complètement folle », première réplique de la pièce. Au bout de la nuit, la fille du comte ayant couché avec le valet fiancé à la cuisinière, obéit à l'ordre de son amant : elle sort pour aller se suicider. Dans une longue préface, Strindberg s'attarde sur l'ambivalence des personnages. Mademoiselle Julie « est un caractère moderne » mais « elle est également une survivance de l'ancienne noblesse guerrière ». Jean, fils de journalier, « monte déjà sur l'échelle sociale et il est suffisamment fort pour ne pas se gêner en profitant d'autrui ». Seigneur en herbe, il hésite « entre la sympathie pour les hautes sphères et la haine pour ceux qui les occupent ». Enfin Kristine est « une esclave féminine » qui va « à l'église pour se décharger sur Jésus de ses larcins domestiques et acquérir une nouvelle provision d'innocence ». Quand elle entre en scène, Mademoiselle Julie invite Jean à danser avec elle encore une fois. Il obéit. Elle règne en maîtresse, elle le désire, mais l'acte consommé, tout se renverse. De Eros en Thanatos. « La victoire de Julie devient vite la victoire du valet. Jean, ayant mêlé son sang à celui de la race des forts, devient fort à son tour. Julie n'aura plus qu'à lui obéir, et quand il lui donnera l'ordre de se tuer, elle se soumettra, comme hypnotisée », écrit Arthur Adamov dans l'essai qu'il a consacré à Strindberg. Et ce dernier d'ajouter : « Il en est de l'amour comme de la jacinthe : elle doit se développer par ses racines dans l'obscurité avant de donner des fleurs durables. Ici, l'amour pousse trop vite, il fleurit et monte tout de suite en graine et c'est pourquoi la plante meurt aussi rapidement ». Tournant le dos à ce qu'il nomme « le dialogue à la française », Strindberg laisse « les cerveaux travailler sans règles comme ils le font dans la réalité, où une conservation n'épuise jamais un sujet, mais où les cerveaux s'envoient mutuellement des leurres qui leur permettent de rebondir ». Ainsi la nuit blanche de la Saint-Jean est-elle zébrée d'un dialogue « erratique » mais on ne peut plus serré. « Prenez une côte de mouton, écrit Strindberg, elle paraît large, mais elle est aux trois quarts faite d'os et de graisse, et comme les Grecs, je vous donne la noix ».

Jean-Pierre Thibaudat Cahier Programme Festival d'Automne, 37^e édition.

De la volonté de vivre à la volonté de mourir

L'espace d'un court instant, on fera nôtres les peines d'une vie humaine. «Terreur et compassion» disaient les Grecs siéent à la tragédie, pitié pour celui qui passe par les épreuves, lorsque, dans le secret, les Dieux jouaient au sort les vies mortelles. Et nous, venus plus tard, avons changé les mots: Humanité, Résignation sur le chemin qui mène de l'île de la vie à celle de la mort!

August Strindberg

Cette fois-ci une nouvelle source de conflits s'ajoute à la haine qui oppose l'homme à la femme. Il s'agit de la lutte des classes. L'auteur a su d'une manière très heureuse, mettre ces deux thèmes en rapport, de façon à faire progresser l'action sous l'effet combiné de chacune de ces forces. Pendant cette nuit de la Saint-Jean, où se déroule l'action, l'atmosphère de surexcitation qui règne et l'absence du comte, vont favoriser la rencontre de Jean et de Julie. La force de l'instinct sexuel permettra d'abolir, un instant, les barrières sociales qui les séparent. Tel est le sujet de la première partie.

Au cours de la seconde partie, nos deux personnages voient la vie sous un tout autre jour. L'instinct sexuel n'est plus à l'œuvre pour transfigurer la réalité. Seul subsiste l'antagonisme social. L'acte sexuel fait à présent horreur à Julie, et, de cet instant de fièvre, elle ne garde plus qu'un douloureux sentiment de déshonneur.

Enfin elle ne trouve pas d'autre issue que le suicide. Le premier temps culmine par conséquent, dans l'acte le plus manifeste de la vie, tandis que le deuxième temps se termine par une mort. Cette antithèse est tout à fait conforme à l'idée que l'auteur développe dans son article sur Le drame moderne et le théâtre moderne: «Dans le nouveau drame naturaliste, on sent immédiatement la recherche de mobile essentiel. C'est pourquoi il se meut entre les deux pôles de l'existence: la vie et la mort, la naissance et le trépas.» [...] Le retour à l'inconscience originelle peut séduire tous ceux qu'épuisent les luttes de la vie. L'enjeu de ces luttes en vaut-il vraiment la peine? Est-ce, après tout, un bien si précieux que d'acquiescer la conscience? C'est elle, au fond, qui est source de toute douleur. Au contraire la mort permet d'échapper au piège du désir: se suicider, c'est aller au-delà du plaisir et de la souffrance. C'est bien ce qu'exprime Julie, à sa manière, vers la fin de la pièce: «Oh, quel bonheur de mettre fin à tout ça, si seulement ça pouvait être la fin, il aura alors une attaque, et il mourra. Et ce sera la fin de nous tous... et ensuite: le calme, la paix, l'éternel repos».

Guy Vogelweith Psychothéâtre de Strindberg, Éditions Lincksieck, 1972.

Le triomphe de la fatalité sexuelle, du destin familial et du déterminisme social

Julie Qu'est-ce que cela peut faire, à qui la faute? Après tout c'est moi qui dois en supporter la responsabilité, en supporter les conséquences...

Pour montrer que Mademoiselle Julie n'était pas responsable de son acte, il fallait accumuler d'autant plus de mobiles que l'on voulait réduire à rien sa liberté. Voici en effet, d'après la préface de Mademoiselle Julie et la correspondance de l'auteur, la liste des mobiles qui expliqueraient le suicide de Julie: Les principes que sa mère lui a inculqués (par exemple la haine du sexe opposé). L'éducation erronée que lui a donnée son père. Sa propre nature: un cerveau faible et dégénéré. Sa répugnance à perpétuer une espèce en voie d'extinction. Une volonté de vivre très affaiblie L'influence exercée par son rêve symbolique (la chute du haut d'un pilier). La honte d'avoir eu des rapports avec un homme de condition inférieure. La peur que l'on découvre qu'elle a volé de l'argent pour son voyage. La proximité du rasoir de Jean, qui sera l'instrument du suicide. L'effet de suggestion provoqué par le sang de l'oiseau. Le retour du Comte.

Guy Vogelweith Strindberg, Édition Théâtre de tous les temps, 1973.



Mademoiselle Julie, Clara Simpson, Wladimir Yordanoff, Clémentine Verdier. © Élisabeth Carecchio

Créanciers

À quoi pense-t-on, quand on cite le nom de Strindberg? se demande Arthur Adamov, qui répond: À un immense règlement de compte entre des êtres dressés les uns contre les autres dans une perpétuelle revendication, une perpétuelle protestation. Ils crient et se jettent à la figure la note de tous les actes mauvais qu'ils se reprochent, actes du passé qui salissent le présent et compromettent l'avenir. Je dis la note, car toujours les crimes que l'on paye, que l'on payera, que l'on a essayé ou essaye encore de ne pas payer, sont liés à une dette dont on espérait ne jamais s'acquitter, et qui brusquement ressurgit.

La généalogie de la morale source de Créanciers?

Ces généalogistes de la morale ont-ils jamais entrevu jusqu'ici ne serait-ce que vaguement, que le concept de Schuld (faute) par exemple, concept fondamental de la morale, remonte au concept très matériel de Schulden (dettes)? [...] Pendant la plus longue période de l'histoire humaine, on n'a nullement puni parce qu'on tenait le malfaiteur pour responsable de son action, donc pas du tout en supposant que seul le coupable doit être puni: - non, comme le font encore aujourd'hui les parents avec leurs enfants, on punissait par colère, du fait qu'on avait subi un dommage, et l'on passait sa colère sur l'auteur du dommage - mais cette colère se trouvait limitée et modifiée par l'idée que tout dommage trouve son équivalent d'une façon ou d'une autre et peut être réellement compensé, serait-ce par une douleur infligée à son auteur. D'où a-t-elle tiré son pouvoir, cette immémoriale idée, profondément enracinée, aujourd'hui peut-être inextirpable, d'une équivalence entre dommage et douleur? Je l'ai déjà dit: du rapport contractuel entre créancier et débiteur, rapport aussi ancien que l'existence des personnes juridiques et qui ramène à son tour aux formes fondamentales de l'achat, de la vente, de l'échange, du trafic.

Friedrich Nietzsche La Généalogie de la morale, Folio/essais, 2010.

Une cruauté triangulaire

Dans Créanciers, le rapport cruel est triangulaire et de ce fait particulièrement diabolique : deux hommes ont une créance envers une même femme qui a abandonné le premier et vampirisé le deuxième. Le premier mari (Gustave) revient pour se venger, mais au lieu de régler ses comptes directement avec son ancienne femme Telka, il cherche à détruire le nouveau couple, en s'attaquant d'abord à Adolphe, son remplaçant. Ce dernier est déjà très fragilisé et il aimerait lui aussi faire valoir une créance auprès de sa femme. Il est dans une position paradoxale entre dette et créance, mais la difficulté est double car il est ainsi entre deux rivaux et se bat ou plutôt doit se défendre sur deux fronts différents. Il a été complètement annihilé par sa femme qui, tel un vampire, lui a volé toute son énergie vitale. A mesure qu'elle s'est gorgée de sa force, il s'est anémié et vidé. On ne saurait comprendre complètement cette idée psychologique de Strindberg d'une « absorption du moi » sans tenir compte de ces deux postulats: « Le lien qui existe entre amis, entre parents et au plus haut degré entre époux est un lien réel et d'une réalité saisissante. Nous commençons à aimer une femme en y déposant des parcelles de notre âme. Nous dédoublons notre personnalité et l'aimée, jadis indifférente, neutre, se met à revêtir notre double, notre autre moi, elle devient notre sosie. » (Strindberg, Légendes).

Deux êtres, ou plus, unis par le lien de la vie commune, forment en quelque sorte un système clos, à l'intérieur duquel la somme d'énergie spirituelle est constante: elle ne peut croître chez l'un sans diminuer chez l'autre, c'est pourquoi ils se la disputent si âprement.

Alfred Jolivet, Le Théâtre de Strindberg.

Entre Gustave et Adolphe se met en place un « combat des cerveaux », combat plutôt déloyal puisque Adolphe en prend conscience trop tard. C'est précisément là que se situe la cruauté, à l'endroit même où il y a lâcheté. Le passage du combat à la cruauté a lieu lorsque la violence ne s'exerce pas contre une personne placée à égalité mais contre quelqu'un qui de plus ne connaît pas les règles du jeu parce que celles-ci sont beaucoup trop implicites ou par ce qu'elles ont été volontairement cachées. [...] On voit ici comment le rapport créancier-débiteur est perverti par le fait que Gustave se rembourse de sa créance sur un innocent et non pas auprès de celle qui est à l'origine du dommage dont il avait été victime. [...] Le grand perdant finalement dans ce trio infernal, c'est Adolphe : il est mis par Gustave dans la position d'avoir une dette envers lui ; dette dont le sens lui échappe pendant longtemps, qui est injuste puisqu'il n'est pas responsable des agissements passés de sa femme et qu'il va payer chèrement de sa vie ; et tout cela en ne pouvant récupérer sa créance auprès de sa femme.

Pascale Roger La Cruauté et le Théâtre de Strindberg, L'Harmattan, 2004.

Une dramaturgie de la dualité

Les personnages de Strindberg sont des émanations de sa propre psyché tourmentée et de sa vie déchirée. [...] Les personnages ont l'air de se cogner au hasard dans une sorte d'espace vide. [...] [Ses œuvres] appartiennent à un théâtre de l'esprit et travaillent au fond de nous, comme de la musique qu'on se rappelle.

Max Stirner

Le pessimisme de Strindberg à l'égard du couple et le désordre nerveux de ses personnages agissent comme des acides qui dissolvent les relations familiales ou sociales et permettent à l'auteur de mettre les sentiments individuels à nu.

Jean Schlumberger

Le couple pour contempler le drame

L'ouvrage de Sylviane Agacinski propose une réflexion sur la dimension dramatique des relations homme-femme, et celle des manifestations de ce que l'auteur nomme un « entre-deux » (p. 7) : entre-deux entre l'homme et la femme, entre chacun et ses propres passions ou celles qui animent l'autre. Le support de cette réflexion est un corpus constitué des œuvres de trois auteurs qui, par leurs pièces de théâtre ou films, ont mis en scène le « théâtre de la conjugalité » (p. 7) : le Norvégien Henrik Ibsen, et les Suédois August Strindberg et Ingmar Bergman.

L'émergence des thématiques et problématiques des œuvres d'Ibsen et de Strindberg s'expliquent historiquement et socialement par une crise des valeurs et des traditions matrimoniales du XIX^e siècle. « Une immense scène de ménage [...] traverse alors la vie privée des Européens » (p. 7), commente l'auteur. Cette mise à mal du mariage, due à un affaiblissement, si ce n'est un effondrement du socle religieux sur lequel cette institution avait toujours, jusqu'alors, immuablement reposé, se double par ailleurs d'un conflit entre les générations. En effet, lorsque la représentation du mariage et celle de sa stabilité vacille, s'ensuit une déstabilisation, voire une remise en question – chez Strindberg – de l'autorité paternelle et de l'incontestable prééminence des ascendants sur les générations suivantes.

L'intérêt, pour Sylviane Agacinski, de penser les problématiques de la dualité homme-femme, dramatisées au sein du mariage et plus absolument au sein du couple et à travers les affres de la parentalité, en s'appuyant sur l'étude des trois corpus précédemment cités, est multiple. En premier lieu, le théâtre d'Ibsen et de Strindberg, ainsi que le cinéma de Bergman, sont les lieux et les moments d'une mise en scène et en situation des interrogations et des constats portant sur ce complexe face-à-face entre les deux sexes. D'autre part, théâtre et cinéma placent hommes et femmes en position de parole. Les dialogues entre hommes et femmes sont fondamentaux pour aborder les questions posées par leurs relations, puisqu'ils permettent de faire entendre des différences criantes en termes de représentations de la vie, du monde, de la société et du couple pour chaque sexe. Ces dialogues mettent également l'accent sur une incommunicabilité latente et permanente, inhérente, selon l'auteur, à l'échange homme-femme (surtout dans le cadre du couple et des questions qui unissent les deux partenaires dans un sort commun), et parfois même à une psychomachie à laquelle sont parfois amenés à se livrer hommes et femmes, lorsque leurs discussions portent sur des thèmes aussi cruciaux que l'identité sexuelle, individuelle, ou sociale, de chacun, la place occupée au sein du couple, la responsabilité envers les enfants, le désir charnel (avec la perspective de l'adultère) et spirituel (la volonté d'émancipation, pour des femmes subordonnées légalement à l'homme par les liens sacrés et juridiques du mariage). Le drame est alors le théâtre d'une « lutte des cerveaux », pour reprendre une expression de l'auteur : c'est une lutte contre l'aliénation par l'autre, où chacun ne joue rien de moins qu'une forme de salut, et risque son intégrité, physique, sociale ou même mentale (certains personnages d'Ibsen ou Strindberg sont proches de la folie ou y basculent littéralement).

À cette intensité intrinsèque des dialogues dans le théâtre dramatique d'Ibsen et de Strindberg, s'ajoute l'intensité esthétique des images chez Bergman, images qui participent à la dramatisation, particulièrement érotisée chez ce cinéaste, de la relation homme-femme et de ses apparentes impasses (cependant chez Bergman, le désir et son accomplissement peuvent être interprétés comme une échappée salutaire, peut-être la seule possible et accessible après la mise en échec de l'ancienne transcendance religieuse, et ce malgré l'immense immoralité, voire la culpabilité réelle ou l'abjection, que de telles échappées recèlent parfois).

Théâtre et cinéma, enfin, permettent d'osciller entre réalité et fiction, par la mise en scène fictive, presque de l'ordre du fantasme, de situations terriblement réelles ou vraisemblables, souvent crues, selon une opération de distanciation, mais en même temps d'activation des émotions qui stimule et favorise la réflexion et l'introspection.

Le théâtre d'Ibsen et de Strindberg, comme le cinéma de Bergman, se parent en ce sens d'une dimension cathartique, et font la part belle au spectateur, élément dynamique de cette mise en scène qui, par le caractère bien souvent autobiographique des intrigues présentées, tient éminemment de la mise en abyme. Le drame ne vient peut-être pas tant de ce que « l'Enfer, c'est les autres », pour reprendre la célèbre maxime d'un personnage de Huis Clos de Sartre, mais de ce que l'autre est partout, dans une forme paradoxale d'immanence divine plus menaçante qu'enveloppante (p. 11 « Sous la forme de l'autre, il y a encore un destin ou des dieux qui se moquent de nous. Dans l'autre sexe, on peut voir la survivance d'une figure menaçante de l'autre. Ce n'est certes pas un autre monde, ce n'est pas non plus un dieu transcendant – mais c'est une puissance dangereuse : l'homme pour la femme et la femme pour l'homme »). Dans l'opposition homme-femme, il y a quelque chose de la grande dualité universelle qui ordonne et désordonne le monde. L'auteur va jusqu'à parler d'antagonisme homme-femme. Le drame devient alors même une guerre des sexes. Cette dernière thématique, actuellement très affaiblie dans nos sociétés occidentales, notamment du fait du retour au dogme de l'hyper-maternité et de la valorisation maximale de la parentalité, est présente dans l'ouvrage de Sylviane Agacinski, et témoigne de prises de position et d'affirmations fortes, même s'il n'est pas question, pour l'auteur d'opposer un sexe à l'autre ou de prôner les éventuels bienfaits de la guerre des sexes. Mais il ne s'agit pas non plus, à l'occasion de la réflexion creusée dans cet essai, de se livrer à un exercice de badinage intellectuel, de tenir un discours érudit sur la charmante différence homme-femme, complexe mais poétique, ou en tout cas présentée comme telle par un certain nombre d'auteurs de fictions, littéraires et surtout cinématographiques. Sylviane Agacinski considère, sans doute à juste titre, que le sujet est grave. On ne badine ni avec l'amour, ni avec les relations homme-femme, qu'elles soient charnelles, conjugales, passionnelles ou intellectuelles. Ainsi peut-on également comprendre la présentation orageuse, polémique peut-être, en tout cas sans détour, du désir sexuel, fondamentalement dramatique en puissance (p. 11 : « le désir sexuel reste violent, voire incontrôlé, parfois criminel, souvent incompatible avec le "monde policé" »). Au milieu de ce tumulte, la femme est « figure de la fatalité » plutôt que femme fatale : elle rappelle, par sa simple présence, puis signifie par ses paroles, que l'affrontement, durable ou non, est aussi inévitable que destructeur au cours de la relation homme-femme. Dans l'intimité du couple, un drame se joue et se trame toujours. Le titre de la première section, Théâtre intime (qui est une formule empruntée à Strindberg), dit à quel point il existe une relation d'échanges « nutritionnels » entre le drame et les rapports homme-femme. Aux sources du drame des sexes, on trouve le mensonge entre époux et partenaires, selon l'auteur, qui rappelle que pour Aristote, seule l'authenticité est de mise et moralement supportable au sein du couple, sans quoi hommes et femmes ne se livrent qu'à un jeu d'acteurs, artificiel et vain, qui fait du couple un simulacre sans âme. Toutefois, cette authenticité, portée à la scène, pose également un problème éthique, par le danger d'exhiber une intimité qui peut être perçue comme obscène. Le drame des êtres et des couples donnent à voir et à entendre ce qui se déroule normalement porte close (à ce sujet, l'auteur rappelle que « c'est avec le « drame bourgeois », celui de Diderot et de Beaumarchais, que le « malheur domestique » est entré au théâtre. (p. 14). Ce théâtre intime et dramatique d'Ibsen et de Strindberg met en lumière le constat que le discours amoureux, d'une part, ne peut être qu'un monologue (face à l'autre « qui ne parle pas », pour citer Roland Barthes) et, d'autre part, est le plus souvent placé du côté féminin, car c'est celui de l'attente (« assignée historiquement à la femme »).



Créanciers, Clara Simpson, Christophe Maltot. © Élisabeth Carecchio

La modernité du drame chez Ibsen et Strindberg, et précisément du drame des sexes, tient à ce que ces auteurs ont remis en question les caractères conformes, depuis Aristote, à chaque sexe. Cela constitue en soi, parallèlement, « une critique des catégories du masculin et du féminin, autrement dit des genres » (p. 17), aussi bien sexuels que théâtraux. « La division éthique » des sexes est même, chez Strindberg, « étouffée par la rivalité brutale des individus qui, quel que soit leur sexe, cherchent à dominer et à imposer leur volonté ». Cette dernière observation amène l'auteur à en conclure que « le conflit des sexes met plutôt en scène la part impersonnelle que le sexe joue dans les relations entre personnes. », par-delà l'intimité mise en scène de prime abord au sein du drame.

Le drame et l'action dramatique présentent la particularité et l'intérêt de montrer des personnages qui parlent « entre eux » (p. 17), qui « sont là en personne », de nous offrir un ici et maintenant, une impression de temps réel (dans le drame, l'action a lieu sur place), alors que, par exemple, dans la poésie lyrique ou épique, le poète « parle à la place des personnages », ou dans la tragédie, les actions décisives sont le plus souvent dites par quelqu'un qui ne les a pas accomplies, ou se déroulent hors scène (elles surviennent en différé dans le cours de l'intrigue). Le drame est un genre vivant, qui contient une force d'immédiateté. Cette présence du drame contribue à prendre le spectateur dans ses rouages jusqu'aux révélations dont il est le percutant vecteur. L'action dramatique se définit par ce qui survient ou éclate soudainement, ce qui saisit ou empoigne. Elle est affaire de choc, mais dénuée de sensationnel (p. 23: « [...] ce ne sont pas des faits ou des actions au sens courant qui constituent l'action dramatique, c'est leur révélation »). Ce choc, chez Ibsen et Strindberg, est mis en scène pour s'arrêter sur les femmes qui le créent. Le ressort dramatique, pour ces deux auteurs, repose sur le thème de l'insurrection féminine, d'une reconquête féminine de puissance; chez Strindberg, l'intensité dramatique est perceptible dans la réaction des hommes qui subissent l'impact du choc en question, et qui s'en trouvent le plus souvent ébranlés. Chez Strindberg, la noirceur des relations entre hommes et femmes, et celle de la condition masculine, semble atteindre son acmé. Dans son théâtre, il est abondamment question d'hommes meurtris, qui ne parviennent à trouver place et reconnaissance ni dans la société, ni au sein du couple ou auprès de leurs enfants. Contrairement aux pièces d'Ibsen, un certain nombre de pièces de Strindberg, telles que Père, L'Amour maternel ou Le Lien, mettent en scène la violence féminine castratrice pour les maris et les pères. Ces derniers sont alors atteints dans tout ce qui peut donner cohérence et unité à leur raison. Un certain nombre d'entre eux voient cette raison se désagréger lentement, à mesure que l'amour manifesté à l'épouse et à la mère, aux enfants, est remis en question, puis renié, à défaut de pouvoir être purement et simplement rendu – mais rendu comme un bien dont on ne voudrait plus, qui n'aurait plus de valeur. Ces thématiques de l'humiliation, du reniement et de la destruction narcissique prennent racine dans l'histoire même de Strindberg, dont l'enfance fut marquée par des origines maternelles modestes (ce qui, d'emblée, installe sans doute la représentation mentale d'une déficience maternelle), et une éducation particulièrement sévère et autoritaire, « dominée par la frustration et l'humiliation » (p. 92). Malgré une ascendance paternelle plus bourgeoise et une certaine réussite sociale (due à « la conscience de ses qualités personnelles (son talent, son génie) » (p. 93), Strindberg ne parviendra jamais à accepter l'entre-deux dont ses origines, sa vie et sa carrière, sont le résultat. Selon Sylviane Agacinski, ces tiraillements ont une dramatique incidence sur sa relation aux femmes, et viennent s'immiscer jusque dans sa vie sexuelle (p. 94: « [...] c'est sur le terrain du rapport sexuel et conjugal qu'il éprouvera la plus grande tension entre le haut et le bas »). Est-ce à dire que Strindberg était voué à subir la tyrannie des femmes? Sans doute pas. Mais le souvenir qu'il a de sa mère et de son ambivalence relationnelle, à mi-chemin entre la protection comblante et la prédation, a vraisemblablement orienté si ce n'est faussé sa vision comme son amour des femmes. Sexualité entravée également, car l'apaisement des tensions intérieures comme avec l'autre sexe, pour Strindberg, ne semble possible « qu'au prix de la neutralisation de la sexualité, dans un amour tendre, déssexualisé: l'homme n'est plus un mâle, la femme n'est plus une femme » (p. 95). L'amour pour la femme glisse alors rapidement vers une « vénération pour la mère » (p. 96) qui se confond rapidement avec une « dévotion à Dieu » (ibid). Strindberg ne sait pas, ne sait plus comment aimer les femmes, partagé qu'il est « entre misogynie, souhait de les adorer humblement [...],

et celui de [les] dominer virilement (p. 97). Strindberg est partagé entre une rancune envers la figure maternelle manipulatrice, capable d'utiliser dans le même temps l'autorité du père contre les enfants et la révolte des enfants contre le père, et l'admiration « vénérante » pour « la femme pure et surélevée » (p. 99). Cette perte de repères sexuels et cette intenable ambiguïté constituent les grandes failles de l'équilibre psychique de cet auteur et conduisent son expression de la virilité à une aporie: « il ne peut ni renoncer à la dévotion amoureuse (et alors il perd sa virilité), ni assumer le désir sexuel sans honte et sans mépris pour l'autre ». La seule façon pour Strindberg de tenter de résoudre un conflit intérieur si disloquant est de devenir père, et de faire ainsi de la femme aimée une mère. En ce sens, devenir père a la force d'un accomplissement personnel qui soulage du poids des problématiques de l'enfance. Mais apparaît alors un nouveau danger: la position de père est si importante dans la consolidation psychique, et si vitale compte tenu des blessures à cicatrifier, qu'elle devient un levier pour faire basculer la relation homme-femme, qui est, à l'époque de Strindberg, une relation dominant-dominé à l'avantage de l'homme. Or, en s'attaquant à la fibre paternelle de son époux, et sachant que la réciproque ne sera jamais vraie (du fait de l'enfermement dans une idéalisation torturée de la femme), la femme a en sa possession une arme d'émancipation, de domination, et donc de renversement du rapport de forces, même si cela doit passer par l'aliénation et la néantisation de l'homme. C'est ce que Sylviane Agacinski nomme « la défaite du père », résultat d'une sorte de darwinisme conjugal: seul le conjoint le plus solide survivra au drame des sexes (p. 116: « Strindberg est darwinien et la cruauté de son théâtre est celle de la lutte pour la vie »). Il est peu de dire que les relations entre hommes et femmes, chez Strindberg, sont d'une grande violence, « une violence réciproque » (ibid.), où « le pouvoir maternel » (ibid.) apparaît à la fois dans toute sa splendeur mais aussi toute son horreur.

Père est le chef-d'œuvre de Strindberg où la castration et la « destitution » du père sont les plus dramatiques. Un père (Le Capitaine) en vient à douter, du fait des insinuations et allégations aussi cruelles que perverses, de son épouse, d'être le père biologique de leur fille. À partir de cet instant où le doute dévastateur s'est installé, tout l'univers intérieur du père en question s'écroule, ce qui l'entraîne jusqu'à la folie. L'épouse du Capitaine s'est engouffrée dans une faille initiale décelée chez ce dernier, qu'il s'agit de faire passer pour fou afin de le faire placer sous tutelle. L'épouse deviendra alors le chef de famille, et donc quasiment mère et père à la fois, grâce à un déplacement en sa faveur de l'autorité juridique sur la famille. N'est-ce pas précisément un cadre socio-historique et juridique qui mène cette épouse et cette mère à de telles extrémités (sans que celles-ci soient pour autant excusables), pour avoir une prise sur l'éducation et le destin de sa fille, ou bien est-ce intrinsèquement la relation entre hommes et femmes, pères et mères, qui explique une conduite aussi diabolique de la part de l'épouse du Capitaine?

L'argument de Père soulève d'effrayantes interrogations, que Sylviane Agacinski formule avec force et précision: « Pourquoi la folie s'abat-elle sur un homme qui perd son statut paternel? Et de quelle folie s'agit-il, c'est-à-dire de quelle raison perdue? » (p. 117) « La paternité est-elle désincarnée? » (p. 121) La souffrance aliénante du Capitaine s'explique par la perte de ce dans quoi il s'était incarné: son rôle de père. Il est dans l'impossibilité de dissocier la paternité charnelle de la paternité spirituelle, alors que, depuis toujours, c'est la maternité qui est présentée comme charnelle, tandis que la paternité serait davantage spirituelle. L'épouse du Capitaine a-t-elle perçu cette part « maternante » de la paternité du Capitaine comme une menace de plus, de trop, venant de celui qui, en tant que père, avait déjà officiellement presque les pleins pouvoirs? Pourtant, celui qui se sent certainement le plus menacé, dans cette dramatique lutte parentale, c'est bien le père, remis en question dans « sa raison d'être » (p. 117), puisque, s'il est déchu de son statut de père, il est non seulement désincarné, mais aussi spirituellement vidé de sa substance. Ce qui est alors atteint n'est rien de moins que la « volonté de vivre » (ibid.) d'un homme. « C'est le sens de sa vie qui est remis en cause », conclut Sylviane Agacinski. Le drame de cette indicible souffrance du Capitaine est dû à une non-reconnaissance totale du désir et même du besoin masculin de paternité charnelle, de la « fécondité virile » (p. 127), de l'intervention du corps du père dans l'enfantement, sans lesquelles il n'est de construction spirituelle et symbolique de la paternité pour le Père de Strindberg, sans compter que cette remise en question de sa paternité sous-entend un possible

adultère, et donc le désamour, la trahison de son épouse. À travers sa « passion mâle de la génération charnelle » ce père qui tient absolument à être le géniteur de son enfant nous oblige à nous interroger sur la paternité. En outre, ce personnage découvre à quel point il ne tient son être (son être père) que de la parole de la mère » (p. 127), conclut très justement Sylviane Agacinski. Le Capitaine met l'accent sur un possible malaise de la condition masculine au XIX^e siècle, moins évoqué que le drame de la condition féminine, et qui pourrait trouver ses fondements dans la crise du divin (si « paternaliste » dans les religions monothéistes) qui affaiblirait la figure paternelle dans son ensemble.

Le théâtre de Strindberg, à l'image de son histoire et sans doute également de son époque, est à la croisée des crises simultanées « de la hiérarchie sociale » (p. 132) et « la hiérarchie des sexes ». Mademoiselle Julie illustre au féminin cette crise duelle, comme Père la représentait au masculin. Le personnage de Julie est une jeune femme profondément divisée entre sa haine des hommes (enseignée par sa mère), qu'elle veut dominer ou congédier, et la force du désir charnel qu'ils suscitent chez elle. La somme antithétique et dramatique de ces deux élans fait qu'elle jette son dévolu sur Jean, un valet de son père, et qui, en tant que valet, lui est inférieur socialement. Mademoiselle Julie ne parviendra pas à se reconstituer une unité viable du moi. Elle fuit dans la mort par suicide les contradictions indépassables dans lesquelles elle semble s'être irréversiblement aliénée et avilie. Elle se tue comme pour s'infliger à elle-même le sort qu'elle aurait voulu réserver à l'homme auquel elle s'est coupablement donnée. Pour Sylviane Agacinski, Mademoiselle Julie est « une femme à moitié femme » (p. 133) : elle n'est capable ni de rivaliser avec les hommes, ni de laisser libre cours à ses désirs de femme. C'est une héroïne de l'épuisement, celui d'une « féminité entravée par une éducation romantique et idéaliste », qui rend tout bonheur simple impossible. Et qui nie les élans primitifs et pourtant légitimes de la chair. Le théâtre de Strindberg illustre encore plus cruellement que celui d'Ibsen l'oscillation entre amour et haine qui caractérise bon nombre de rapports humains, et plus particulièrement les rapports entre hommes et femmes, qui s'affrontent au sein du couple, sur la scène des représentations sociales, et dont les volontés et les tempéraments se heurtent violemment, comme si la relation homme-femme était la plus périlleuse qui soit. Et cet inévitable péril menace le sort même de l'humanité, qui est symboliquement plongée dans l'abîme d'une lutte à mort des consciences. Strindberg semble considérer Ibsen comme bien plus pessimiste que lui (voir p. 110). Il est permis d'en douter. En effet, si les femmes sont plus dangereuses, et donc d'une certaine façon plus fortes (même dans leur capacité de destruction) chez Strindberg, elles ne font souvent qu'accroître les tensions entre hommes et femmes, et rendre la guerre des sexes encore plus meurtrière.

À la rencontre de l'héritage de la rébellion féminine chez Ibsen et de la vengeance matriarcale chez Strindberg, l'œuvre d'Ingmar Bergman est habitée par les deux dramaturges, mais transcende la dualité homme-femme par une dramatisation visuelle, irréductible à toute parole (p. 143), de leurs échanges, leurs face-à-face, où l'érotisme omniprésent affleure envers et contre tout, comme une promesse d'amour.

Corinne Saunier article sur l'ouvrage Le Drame des sexes de Sylviane Agacinski, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2008.



Mademoiselle Julie, Wladimir Yordanoff, Clémentine Verdier. © Élisabeth Carecchio

Le père de l'expressionnisme dramatique et du théâtre de l'âme

Strindberg précurseur

Strindberg, du naturalisme à l'expressionnisme, en passant par le symbolisme et l'onirisme, a frayé les voies les plus nouvelles de la création dramatique, mérite amplement sa légende de « père du théâtre moderne ». Il n'est point de pilier de la poétique du drame qu'il n'ait, au long de sa carrière, plusieurs fois ébranlé. En premier chef, la conception du dialogue : « En ce qui concerne le dialogue, lit-on dans la préface de Mademoiselle Julie, j'ai quelque peu enfreint les traditions. Je n'ai pas fait de mes personnages des catéchumènes qui posent de sottes questions pour provoquer des réponses spirituelles. J'ai évité ce qu'il y a de symétrique, de mathématique dans le dialogue français construit; j'ai laissé les cerveaux travailler de façon irrégulière, comme ils le font réellement dans la conversation où l'on n'épuise jamais tout à fait le sujet mais où une pensée se voit offrir par une autre le rouage où elle peut s'accrocher. C'est pourquoi le dialogue est errant et s'enrichit au cours des premières scènes d'une matière qui plus loin est reprise, travaillée, répétée, développée, surchargée, comme le thème d'une composition musicale. » Mais la modernité du dialogue strindbergien ne se limite pas, comme pourrait le laisser croire cette citation, à donner un reflet de la conversation réelle; elle affecte plus profondément la structure et la dynamique du drame. « Le dialogue inconsistant devient monologue consistant » : cette formule de Szondi au sujet de Tchekhov pourrait aussi bien s'appliquer à Strindberg. À ceci près que, dans les drames de Strindberg, le dialogue apparent de l'ensemble des personnages tend à devenir le monologue intérieur d'un seul : le protagoniste de la pièce, si l'on veut, ou mieux encore, selon les expressions de Szondi, sa « conscience spéculaire », son « sujet épique ». C'est à l'évidence à travers le filtre de la conscience malade du capitaine que nous percevons, dans Père, les comportements de son entourage : de son épouse, de sa fille, du docteur Oestermark et de la nourrice. Le personnage central de la pièce est ainsi promu narrateur implicite du roman sous-jacent. Étape décisive dans ce que nous pouvons appeler, avec Mikhaïl Bakhtine, la « romanisation du drame ». Prise de pas de la narration, voire de la description, sur l'action. Démarche que Brecht portera à sa plus haute expression, en dépit des objurgations d'un Lukács, qui ne cessa jamais de stigmatiser, notamment dans sa critique du théâtre naturaliste, ces hybridations de l'épique et du dramatique. « La plupart des drames naturalistes, déplorait l'esthéticien marxiste, même ceux auxquels suffisent des personnages peu nombreux et qui concentrent fortement leur action dans le temps et dans l'espace, comprennent toujours une série de figures qui servent seulement à illustrer le milieu social et l'action pour le spectateur. Chacune de ces figures, chacune de ces scènes « romance » le drame, car elle exprime un élément de cette "totalité des objets" qui est étranger par nature à l'objectif du drame ».

Il est vrai que les récriminations de Lukács visaient sans doute moins les pièces de Strindberg que les drames strictement naturalistes, dans lesquels le recours à l'épique, inspiré par d'évidentes préoccupations sociales, paraît souvent des plus frustes et des plus ingénus. Comme si ces drames se contentaient de faire défiler devant les yeux du spectateur, sur un mode purement anthologique, les pages décisives du roman non écrit.

Jean-Pierre Sarrazac Encyclopédie Universalis.

Le regard de Sartre

Participant aux débats sur le rôle de la nouvelle dramaturgie, Jean-Paul Sartre se réfère ouvertement et sans hésitation aux conceptions théâtrales de Strindberg. De fait, comme l'écrit le philosophe français: «L'auteur de Mademoiselle Julie échappe au déterminisme par l'ambiguïté hésitante de ses personnages, qui n'apparaissent jamais comme achevés. Il échappe au naturalisme par l'étrange souplesse de ses pièces, par le caractère hésitant de son art. Par son perpétuel bégaiement, qui suggère toujours un au-delà, quelque chose de transcendant, et par sa façon de nous laisser insatisfaits, il échappe à son époque, si éloignée de toute poésie, si positiviste, si soucieuse d'exactitude architecturale. C'est pour cela qu'il est un maître pour nous, qui ne sommes plus naturalistes ni symbolistes et voulons situer notre message au-delà du langage, dans l'inexprimable.»

Jean-Paul Sartre, texte inédit en français paru dans le journal suédois Dagens Nyheter, 1949.

Sartre, à l'instar de Strindberg, rejette la notion de caractère comme le comprenait Molière ou Ibsen; il voit également la particularité du théâtre dans la volonté d'agir activement sur le public. C'est pourquoi tous deux choisissent une forme courte, fortement concentrée, au dialogue symétrique et avec un nombre restreint de personnages.

Les rapports du nihilisme et de l'expressionnisme se ramènent à ceux de l'existentialisme et du nihilisme, car l'œuvre expressionniste s'oriente vers un Dieu ou bien il s'ouvre sur une bouche d'égouts. L'action révolutionnaire est animée au départ par une idée de conversion mais l'expressionnisme se heurte à un obstacle dans ce domaine car il est avant tout un drame de l'individu.

Institut d'études romanes de la Faculté des Lettres de l'Université de Bohême du Sud, Ceské Budejovice.

Du théâtre mystique au «Théâtre-Intime»

Avec 1892 s'ouvre dans la vie de Strindberg une période sombre. Auteurs qui ne veulent plus accueillir ni les directeurs de théâtre ni les éditeurs – ses nouvelles, Mariés (Giftas) lui ont valu un procès d'impiété, Mademoiselle Julie a fait scandale – il est obligé de s'exiler. A Berlin, il aurait pu triompher au théâtre mais il ne croit plus à la qualité de ses créations dramatiques, il se veut savant chimiste ou encore il se remet à peindre. L'époque parisienne est marquée pour Strindberg par les contacts qu'il établit avec certains chimistes de la Sorbonne mais aussi avec les hyperchimistes et le monde de l'occultisme parisien. Lui qui, au temps où il écrivait ses nouvelles «radicales», se proclamait bruyamment athée, le voici qui se rapproche de la religion, il est même en coquetterie avec le catholicisme. Après toutes les secousses qu'il a subies, il retrouve l'équilibre et la sérénité. Il veut reprendre sa place en Suède, où ceux qui avaient sympathisé naguère avec lui ne le reconnaissent plus. Il se considère lui-même comme un converti. Il recommence à écrire pour le théâtre mais il écarte toutes les formes de scientisme et de réalisme servile. Ici surgissent les créations de son théâtre que l'on nomme «mystique». Celui-ci repose sur toutes les expériences que Strindberg a pu accumuler pendant la période d'Inferno. Cette création dramatique rejette les catégories; désormais temps et espace n'existent plus et même les structures de la causalité paraissent s'estomper. Les images se succèdent comme dans l'hallucination mentale Le Chemin de Damas (Till Damaskus, I-II 1898 ; III, 1903), où selon le rythme très heurté du rêve endormi ou du cauchemar les personnages se dédoublent et se démultiplient, quitte à se ressouder ou à se réunifier ensuite.

Cette audacieuse définition de la structure onirique introduite dans le drame, Strindberg la pose dans son Mémoire, en tête de la plus originale et la plus audacieuse de ses pièces, Le Songe (Ett Drömspel, 1902). Parfois Strindberg semble se rapprocher de son ancienne veine réaliste mais brusquement une brèche peut s'ouvrir qui nous précipite dans l'abîme de l'au-delà: La Danse de mort (Dödsdansen, 1900). «À la fin de sa vie, Strindberg réussit à réaliser son rêve: disposer d'un théâtre où l'on pourrait se

consacrer uniquement à ses créations. Ce fut le Théâtre-Intime (1907-1910). Il s'agissait d'une petite salle et, à l'intention de ses fidèles et, pour bien utiliser ce lieu, il créa les pièces intimes. La Sonate des spectres (Spöksonaten, 1907) devait avoir un grand retentissement: ici Strindberg anticipe sur le théâtre surréaliste. Le cortège se referme sur La Grand-route (Stora landvägen, 1910) qui évoque en quelques « stations » l'itinéraire suivi par le poète au cours de sa vie tumultueuse; plusieurs images sont émouvantes et quasi religieuses, d'autres nous rappellent que Strindberg était aussi un redoutable auteur satirique. De son vivant, au milieu des siens, Strindberg fut toujours un signe de contradiction. Aujourd'hui encore certains le supportent mal, s'arrêtant sur sa misogynie, insistant sur quelques aspects trop brutaux ou trop cruels de son théâtre. Strindberg n'a pas écrit que Mademoiselle Julie ou La Danse de mort. Ce fut aussi un immense poète, audacieux et délicat, un mystique qui nous a laissé d'émouvantes images jalonnant les étapes de sa progression spirituelle. En matière de théâtre il fut un extraordinaire novateur; une œuvre comme Le Chemin de Damas marque un tournant décisif dans l'histoire du drame moderne.

Maurice Gravier Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre dirigé par M. Corvin, Bordas, 1991.



Mademoiselle Julie, Clémentine Verdier, Wladimir Yordanoff, Clara Simpson. © Élisabeth Carecchio

Textes critiques et témoignages

Je me sens mieux parce que j'ai lu Strindberg. Je ne lis pas pour le lire, mais pour me blottir contre sa poitrine. Il me porte comme un enfant sur son bras gauche. Je suis assis là comme un homme sur une statue. Dix fois, je suis en danger de tomber, mais à la onzième tentative, je suis solidement installé, j'ai de l'assurance et une large perspective devant moi.

Kafka, dans son journal (1915)

Strindberg est de ces solitaires royaux dont l'œuvre s'accomplit contre le destin lui-même. Au seuil d'un temps où tout se mêle dans la confusion des charniers et des idéologies, il est le gardien et le témoin de la révolte individuelle. La grande aventure de l'esprit se perpétue en lui comme en tout grand artiste. Il nous aide à nous souvenir, et à maintenir cette folie de création qui est l'honneur de l'homme. Il est de ceux qui me font penser quelquefois (aux heures folles d'espoir) que ce sont les artistes qui sauveront le monde ou ce qui en lui mérite d'être sauvé.

Albert Camus, cité dans Meddelanden fran Strindbergassällskapet, 1949.

Ce n'est pas assez de dire que l'œuvre de Strindberg est un « message ». Elle est en marge de toutes les conventions littéraires. Cet individualiste ardent, dont l'intelligence s'était appropriée peu à peu la culture la plus étendue, n'a rien d'un intellectuel. Chacun de ses livres est la projection d'une expérience tragiquement vécue. Son œuvre n'est qu'un long témoignage, l'aveu d'une souffrance secrète étouffante, et qui exigeait d'être clamée. Elle saillit de lui, comme un cri. Strindberg ne connaît ni l'hésitation, ni la demi-mesure. Il ne sait qu'aimer ou haïr. Chez lui, tout est crispé, violent et nu. [...] Il est inlassablement dressé contre la médiocrité des idéologies, des caractères, des murs. Et le ton de cette voix rauque et emportée, stridente de passion contenue et d'indignation, est minable. Cet appel vengeur s'élève, implacable, et domine le siècle, en avance sur toutes les convulsions de notre temps.

Roger Martin du Gard, dans Meddelanden fran Strindbergassällskapet, 1949.