

## TOURNANT DU XX<sup>ème</sup> SIÈCLE

### Ibsen, Strindberg, Tchekhov...

Dans les années 1880-1910, le théâtre connaît, comme les autres arts et les autres domaines de la littérature, des bouleversements considérables. Ce n'est pas seulement la forme dramatique elle-même qui, influencée par le roman (naturaliste) et par la poésie (symboliste), entre en crise et connaît de profondes mutations, c'est aussi la forme scénique qui subit une complète métamorphose sous la férule de cette figure nouvelle de la vie et de l'activité théâtrale : le metteur en scène. Metteur en scène au sens moderne du vocable, c'est-à-dire véritable co-auteur de l'œuvre théâtrale, artiste à part entière qui ne se contente pas de régler l'ordonnance matérielle de la représentation, tel l'ancien régisseur, mais qui prend en charge la « partie immatérielle » et qui propose une lecture, une interprétation de la pièce.

En fait, ces deux crises, celle du drame et celle de la scène, sont liées : elles interagissent l'une sur l'autre et elles ont des racines communes. À l'origine, une crise de la *mimèsis* – entendons : de la représentation – qui affecte autant le *drama* (le texte du drame) – que l'*opsis* (le spectacle). Au minimum, une mise en cause des conventions théâtrales héritées d'un drame romantique exténué et d'un drame bourgeois en complète déliquescence. Au maximum, une réticence marquée à l'égard de toute représentation du monde visible et une tentative de capter l'invisible.

Influencé par Wagner, Baudelaire, Mallarmé, représenté par **Maeterlinck** pour le drame et par **Lugné-Poe** pour la mise en scène, le théâtre symboliste s'inscrit d'évidence dans cette crise de la *mimèsis* et dans ce volontaire évitement des réalités tangibles. Mais, paradoxalement, le théâtre naturaliste – qui ne précède que de peu le théâtre symboliste – travaille lui aussi, de façon tout autre, à mettre en crise la représentation. Selon Aristote, le drame (dans le sens de forme dramatique dans toute sa variété) était *mimèsis* d'actions ; or le naturalisme, celui de Zola comme celui du metteur en scène André **Antoine**, ne saurait se contenter de représenter les actions des personnages ; il lui faut aussi, il lui faut d'abord représenter le milieu, la réalité matérielle dans lesquels s'inscrit l'existence de ces personnages. Une autre *mimèsis* est alors convoquée au théâtre, qui n'est plus celle de la forme dramatique mais qui ressemble plutôt à celle du roman. En d'autres termes, au delà de la « totalité du mouvement » qui, d'Aristote à Hegel, caractérisait le genre dramatique, la scène doit désormais s'ouvrir à la « totalité des objets » qui se rapportait jusqu'alors uniquement au genre épique et à son avatar, le roman réaliste ou naturaliste du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Pour accomplir cette tâche, ils ne seront pas trop de deux : l'auteur et le metteur en scène, chacun avec son approche et ses outils spécifiques.

## Retard du drame

Le théâtre accuse un retard considérable sur le roman, déplore Zola. Comment combler ce retard ? Comment, en cette fin de XIX<sup>ème</sup> siècle, réformer et le drame et la scène de façon à les replacer à hauteur des autres arts ? Cette révolution naturaliste et ce principe d'un art « expérimental » qu'il a su faire triompher sur le terrain romanesque, par quels moyens Zola va-t-il tenter de les transplanter dans le domaine du théâtre ?... La réponse est double. D'une part, par des adaptations théâtrales – souvent trop anthologiques et illustratives – de ses propres romans au théâtre, notamment *L'Assommoir* (1879). D'autre part, à travers des « campagnes dramatiques » dans les journaux bientôt reprises en deux volumes : *Le naturalisme au théâtre* et *Nos auteurs dramatiques* (1881). Si l'on cherche à identifier une doctrine du naturalisme au théâtre, c'est assurément plus dans ces ouvrages que dans les quelques spectacles trop anthologiques ou trop mélodramatiques tirés des romans du maître de Médan. La recherche de « la vérité au théâtre » étant le pilier central de cette doctrine, Zola va militer pour l'éradication de toute une *convention morte* dont il estime qu'elle grève l'art du dramaturge comme celui des comédiens et des décorateurs. Cette convention obsolète concerne aussi bien l'écriture des pièces – mécanique de la pièce « bien faite » fondée sur les préparations, la scène à faire et des « caractères » stéréotypés – que l'art de la scène avec ses décors peints immuables et interchangeable – le même salon hors d'âge – et des acteurs qui viennent systématiquement à l'avant scène pour déclamer leur texte face au public.

Pour Zola et tous ceux qui se rallient à son combat, l'objectif est clair : mettre sur la scène, dans sa complexité et dans sa diversité, la société contemporaine ; montrer l'influence du milieu sur les hommes ; faire entrer un air nouveau, en provenance du monde réel, dans un espace confiné par une « tradition » sans avenir. Pensant peut-être à lui-même, le romancier naturaliste en appelle à un grand réformateur du théâtre : « un tempérament puissant dont le cerveau puissant vînt révolutionner les conventions admises et planter le véritable drame humain à la place des mensonges ridicules qui s'étalent aujourd'hui. Je m'imagine ce créateur enjambant les ficelles des habiles, crevant les cadres imposés, élargissant la scène jusqu'à la mettre de plain-pied avec la salle, donnant un frisson de vie aux arbres peints des coulisses, amenant par la toile de fond le grand air libre de la vie réelle »... En fait, Zola ne sera pas ce créateur. Et ce créateur génial ne sera pas non plus unique. Ce sera plutôt l'affaire d'une

pléiade de grands auteurs européens de la fin du XIX<sup>ème</sup> et du début du XX<sup>ème</sup> siècles, en tête desquels le norvégien **Ibsen**, le suédois **Strindberg** et le russe **Tchekhov** et de deux grands artistes et artisans de théâtre, qui n'étaient pas, eux, des auteurs : les directeurs de théâtre et « metteurs en scène » (on commence à employer le vocable) Antoine et Stanislavski.

### Avènement de la mise en scène moderne

Le 30 mars 1887, André Antoine, ancien employé de la Compagnie du Gaz, ouvre les portes du **Théâtre-Libre** où il dirige une troupe d'anciens amateurs, de sortants ou de refusés du Conservatoire, qui vont porter sur leurs épaules une des plus grandes révolutions scéniques de la modernité. Patronnée par Zola, Edmond de Goncourt, Daudet et leurs clans respectifs, mais aussi par Henri Becque, dramaturge solitaire et isolé, cette aventure théâtrale s'annonce comme une institution littéraire destinée à porter à la scène les auteurs nouveaux, qu'ils soient de tendance naturaliste ou qu'ils appartiennent à d'autres courants, notamment idéaliste et symboliste.

Mais si les avancées du Théâtre-Libre en matière de répertoire sont considérables – adaptations de qualité des romans de Zola, des Goncourt et d'autres naturalistes ; pièces inédites d'une nouvelle génération de dramaturges tels que Jullien, Ancey, Darien, Descaves ; traductions de grandes pièces étrangères d'Ibsen, de Strindberg, d'Hauptmann, de Tolstoï –, le mérite principal du Théâtre-Libre devant la postérité sera d'avoir été le laboratoire où la **mise en scène moderne** s'est inventée. Très attentif aux théories théâtrales de Zola, André Antoine va faire entrer dans la pratique, avec souplesse et intelligence, le principe du *Naturalisme au théâtre* selon lequel les décors doivent tenir au théâtre la place que les descriptions tiennent dans les romans. En fait, cette **romanisation** du théâtre affecte la mise en scène dans son entier : construction de décors reconstituant de façon rigoureuse le milieu dans lequel évoluent les personnages (et, pour cela, suppression des toiles peintes, des plantations conventionnelles et des objets peints sur le décor), exactitude du mobilier et des accessoires, instauration d'un « quatrième mur » virtuel qui n'existe que pour l'acteur ; acteurs jouant en interaction avec le décor et dans l'ignorance volontaire du public – au besoin, en lui tournant le dos. À partir de telles prémisses, qui ne sont pas sans nous rappeler Diderot et sa théorie du « naturel » au théâtre, la mise en scène ne peut que privilégier la reproduction de la vie quotidienne, d'un parler prosaïque (entendons : non conventionnellement emphatique et déclamatoire), d'un jeu gestuel ou le **silence** prend toute son importance.

Avec *Sœur Philomène* (Théâtre-Libre, 1887) adaptée des Goncourt par Vidal et Byl et mise en scène par Antoine, nous pénétrons véritablement dans la salle de garde d'un hôpital puis dans une salle où sont les malades, toutes deux reconstituées avec une certaine précision ethnographique. Et, dans *Le Canard Sauvage* (Théâtre-Libre, 1891) d'Ibsen, le fameux décor d'intérieur en vrai sapin de Norvège et la présence centrale du poêle, alimenté en bûches par les personnages, jouent un rôle dramatique éminent. Ils inscrivent les personnages dans un temps et un espace précis et concrets ; ils agissent directement sur eux et autorisent un jeu muet (la « pantomime » chère à Diderot, la gestuelle que prônera Brecht) qui fait contrepoint aux paroles des personnages : Gina Ekdal et sa fille Hedvig confrontées à la logomachie de Hjalmar Hegdal et Gregers Werle, les personnages masculins...

La légende du Théâtre-Libre insiste volontiers sur les quartiers de viande sanguinolents de la mise en scène des *Bouchers* de Ferdinand Ices, sur la fontaine ruisselante (de vraie eau) de *Chevalerie rustique* de Verga, sur Antoine installant sur la scène son propre mobilier ; elle a pour inconvénient de faire passer pour de la naïveté d'amateur et pour de l'exotisme ce qui ressortit en fait à un processus esthétique très étudié. De façon plus pernicieuse, cette légende, toujours vivace aujourd'hui, autorise la critique à taxer d'*illusionniste* – ou, au mieux, de « réalisme illusionniste » – l'art de la mise en scène selon Antoine.

Au delà des malentendus historiques, l'essentiel est qu'Antoine parvient à harmoniser ce qu'il appelle la « partie matérielle » de la mise en scène (décors, costumes, accessoires exacts) avec ce qu'il appelle la « partie immatérielle », c'est-à-dire l'interprétation des acteurs et, plus largement, l'interprétation même de la pièce par le metteur en scène. Processus que perfectionnera encore Constantin **Stanislavski**, lorsque, dix ans plus tard, en 1897, il ouvrira le Théâtre artistique de Moscou. Bénéficiant de moyens et d'une organisation bien supérieurs à ceux qu'Antoine aura pu connaître au Théâtre-Libre puis au Théâtre-Antoine, Stanislavski saura également constituer une méthode de formation et d'entraînement du comédien sur laquelle nous nous appuyons encore aujourd'hui en grande partie... Toujours est-il que c'est de cette dialectique initiée par Antoine entre partie matérielle et partie immatérielle, que procède le concept moderne de mise en scène et celui d'un metteur en scène (naguère, le régisseur n'avait la responsabilité que de la seule partie matérielle) promu auteur du spectacle, c'est-à-dire co-auteur de l'œuvre théâtrale.

## Carrefour naturalo-symboliste

Dès 1891, Lugné-Poe, jeune régisseur et acteur du Théâtre-Libre choisit la dissidence et rejoint le camp adverse, à savoir celui de Paul Fort et du théâtre idéaliste et symboliste. Le poète Paul Fort n'est pas à proprement parler un homme de théâtre ; Lugné, si. Et c'est donc lui qui va, d'abord au Théâtre d'Art de Paul Fort, puis, à partir de 1893, à son propre compte, sous la bannière de l'Œuvre, mener l'entreprise rivale et opposée de celle d'Antoine : un théâtre de la *dématérialisation*, des correspondances baudelairienne entre les mots et les couleurs, voire les parfums ; un théâtre de tendance lyrique et symboliste où, au lieu de focaliser sur l'influence du milieu et les maladies sociales, on cherche à évoquer la relation de l'homme avec le cosmos et les puissances invisibles ; un théâtre anti-réaliste où les peintres nabis – Vuillard, Bonnard, Sérusier... – donnent le ton et où le jeu se fait volontiers fantomatique et psalmodiant, sauf lorsqu'un Gémier s'y glisse dans la carcasse explosive du Père Ubu de Jarry (1896)... Un théâtre du rêve qui, sans Lugné-Poe – et sans la formation que ce dernier avait reçue auprès d'Antoine – serait resté un théâtre rêvé, une utopie de théâtre, comme en témoigne Camille Mauclair, critique pourtant acquis à la cause de Lugné : « Si un mouvement littéraire a jamais été incapable, de par ses principes mêmes, de se manifester au théâtre, c'est bien le symbolisme [...] Le programme de Paul Fort était splendide. Il comprenait toutes les pièces injouées ou injouables, et toutes les grandes épopées, depuis le Ramayana jusqu'à la Bible, des dialogues de Platon à ceux de Renan, de *La Tempête* à *Axel* ; de Marlowe au drame chinois, d'Eschyle au Père éternel. Il y en avait pour deux cents ans à tout le moins ».

En fait, la légende du théâtre symboliste n'est pas moins fautive et pas moins tenace que celle du théâtre naturaliste. Dans la réalité, Lugné-Poe ne va pas tarder à faire son cheval de bataille de ces dramaturgies scandinaves – Strindberg, Bjornson et, surtout, Ibsen – déjà expérimentées par Antoine ; et il ira même, plus tard, jusqu'à se convertir à la dramaturgie sociale d'un Romain Rolland. Quant à André Antoine, il se plaît à monter également des auteurs parfaitement réfractaires au naturalisme – Villiers de l'Isle-Adam, Mendès, Banville... – et envisage même de mettre en scène Maeterlinck et Edgar Poe. Et nous ne parlerons pas de Stanislavski jouant Maeterlinck et accueillant en 1906 Gordon **Craig** à Moscou pour qu'il monte un *Hamlet* aux antipodes de tout naturalisme...

Il n'en reste pas moins qu'on ne peut nier le fait que c'est le naturalisme, avec son souci du concret et du détail signifiant, avec cette dialectique du matériel et de l'immatériel, qui constitue le socle de la mise en scène moderne. Lugné ou Craig pourront ensuite

substituer aux décors réalistes construits l'univers de rêve et de magie des décors de peintres ou des *screens*... En fait, les deux tendances, les deux écoles, celle d'Antoine et celle de Lugné-Poe, avaient vocation à se pérenniser. Malgré sa prise de distance évidente par rapport au naturalisme, un Planchon ne peut nier aujourd'hui sa filiation par rapport au fondateur du Théâtre-Libre. Et je ne pense pas que, de son côté, Claude Régy ne se sente pas quelque parenté avec Lugné-Poe ou avec Copeau. Antoine Vitez, pour sa part, qui souvent balançait entre Stanislavski et Meyerhold, rêvait volontiers, entre la tendance concrète-matérialiste de l'une et la tendance abstraite-métaphysique de l'autre, à une synthèse dialectique.

Or, si l'on passe du domaine de la mise en scène à celui de l'écriture, on s'aperçoit que les principaux auteurs du tournant du XX<sup>ème</sup> siècle – moment inaugural, selon Peter Szondi, de la « crise du drame » – sont ceux chez qui des éléments naturalistes et des éléments symbolistes coexistent et sont mis en tension. Tel est du moins le cas du norvégien Ibsen, du suédois Strindberg, de l'allemand Hauptmann ou du russe Tchekhov. Pour mieux expliquer ce phénomène, il convient de rappeler certains points d'histoire littéraire : le naturalisme dans le roman se déploie entre les années 1870 et le début des années 1890 ; mais lorsque Antoine ouvre le Théâtre-Libre, Zola est déjà lui-même contesté par ses propres dissidents (1887 : manifeste des cinq, exprimant leur rupture avec Zola et article de Brunetière intitulé « Banqueroute du naturalisme »). Le temps d'*À rebours* (de Huysmans) est venu. La poésie symboliste a acquis la faveur des élites, élites qui par ailleurs se délectent du drame wagnérien. Un auteur comme Ibsen, qui a certes été introduit en France par Antoine (*Revenants*, 1890 ; *Canard Sauvage*, 1891), va être adopté par le clan symboliste, qu'il s'agisse du metteur en scène Lugné-Poe ou du dramaturge et poète Maeterlinck – qui lui consacre un essai intitulé « Le tragique quotidien » mettant en valeur l'« autre dialogue », c'est-à-dire la part de **silence**, d'indicible, bref d'inconscient que le dramaturge norvégien fait entrer dans ses textes.

Au vrai, les pièces se multiplient qui échappent à un strict naturalisme pour accéder à ce que Zola lui-même appelle désormais un « naturalisme élargi » (autrement dit : *spiritualisé*), voire pour se situer en bascule entre naturalisme et symbolisme. La revue *Art et critique* est d'ailleurs créée à l'époque (1889-1891) par Jean Jullien, auteur et théoricien de théâtre, pour essayer de rapprocher les points de vue et d'opérer une synthèse. L'année 1894, Antoine met en scène une pièce d'Hauptmann, *L'Assomption de Hannele Mattern*, dont la première partie se déroule dans l'asile de pauvres où s'est réfugiée une enfant martyr et dont la seconde nous donne à voir les visions oniriques de cette même enfant en train d'agoniser. Telle une fusée, la pièce est à deux étages : le premier, misérabiliste et naturaliste à souhait, le

second, symboliste et proprement féérique. Plus largement, on serait tenté de dire que, dans cette période de crise du drame et d'expérimentation, les grands dramaturges – le triumvirat Ibsen (1826-1906), (Strindberg (1849-1912), Tchekhov (1860-1904) représentant trois générations successives – pratiquent volontiers une sorte de grand écart de l'écriture : réalistes, leurs pièces le sont dans la mesure où elles décrivent un certain état de la société et qu'elles inscrivent précisément les personnages dans un *milieu* ; mais aussi métaphysiques en ce sens qu'elles procèdent d'une *vision* et qu'elles s'attachent tout autant à l'invisible, à la relation de chaque personnage avec les forces symboliques et avec le cosmos.

## L'Épilogue ibsénien

Selon Peter Szondi, les débuts de la crise de la forme dramatique à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle se caractérisent par un divorce entre la forme – qui reste une forme ancienne – et des contenus nouveaux. D'un tel divorce, les drames à sujets contemporains d'Ibsen – surtout les premiers – sont caractéristiques : *Maison de poupée* (1879), *Les Revenants* (1881), mais aussi, plus tardivement, *Le Canard sauvage* (1884) tentent de faire entrer dans les cadres d'une dramaturgie scribénienne de la « pièce bien faite » – cinq actes, des entrées et des sorties alimentant une dynamique dramatique tout extérieure – rien de moins que les mouvements purement intérieurs de la psyché.

À cet égard, Ibsen se situe à l'opposé de Strindberg : là où son jeune rival suédois joue en permanence de la rupture et de l'invention de formes nouvelles, il procède, lui, par une sorte de lent déplacement dramaturgique, écrivant des pièces de plus en plus dépouillées de l'événement extérieur et centrées sur l'évolution psychique et morale des personnages. Jusqu'à l'œuvre ultime, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* (1899), que son auteur désigne lui-même comme un « épilogue dramatique » et qui se concentre sur les retrouvailles d'un sculpteur et de son ancien modèle, sur le rappel de la trahison du premier à l'endroit de la seconde et sur la marche vers ce qu'on pourrait appeler une *mort nuptiale* du couple reformé des amants : ils partent littéralement à la rencontre d'une avalanche.

Si on envisage les drames à sujets contemporains d'Ibsen de façon récurrente, c'est-à-dire depuis le dernier d'entre eux – ce qui permettra d'en mieux cerner la modernité – , on s'aperçoit que cette notion d'« épilogue » y est capitale. *Peer Gynt* (1867), qui reprend les personnages et la texture des contes, est ample et foisonnante comme un roman ; elle se présente même comme le roman de la vie entière de Peer. Les pièces à thèmes contemporains, qui ne cessent de se tourner vers le passé et de faire l'inventaire des fautes – réelles ou

imaginaires – qu’ont commises des années auparavant les protagonistes, vont, elles, s’adosser à un roman non écrit dont elles constituent l’épilogue. Dans les premières de ces pièces, l’« épilogue » se laisse encore mal distinguer du traditionnel dénouement dramatique. C’est, dans *Maison de poupée*, le départ de Nora, abandonnant sa maison, son mari, ses enfants ; c’est, dans *Revenants*, la mort orgasmique – « le soleil, le soleil » ! – que réclame comme une délivrance Oswald à sa propre mère, Madame Alving ; ou, encore, c’est la chute vertigineuse de l’architecte Solness aux pieds de la jeune Hilde.

L’évolution de la dramaturgie ibsénienne, de *Maison de poupée* à *Quand nous nous réveillerons...*, consiste en une intégration progressive de l’ensemble de la pièce au système de l’épilogue. À la limite, toute la pièce devient épilogue du roman familial non-écrit des personnages principaux. Les préparations et autres scènes à faire, les personnages épisodiques, le jeu bien réglé des entrées et sorties, tout l’appareil de la « pièce bien faite » est peu à peu supprimé. Strindberg dira qu’il ne veut d’une pièce, comme à table d’une côtelette de mouton, que la « noix » ; Ibsen pourrait faire écho en proclamant : « Je ne veux (plus) que l’épilogue ».

Nulle pièce du dramaturge norvégien ne mérite plus que l’avant-dernière, *John Gabriel Borkman*, d’être appelée une « fin de partie ». À l’instar des créatures beckettiennes, John Gabriel, son épouse et la sœur de celle-ci effectuent leur dernier tour de piste. John Gabriel en arpentant le salon du premier étage où il s’est enfermé et en ressassant son fantasme de redevenir, au delà des années de prison puis d’auto-claustration, l’homme tout-puissant qu’il fut naguère. M<sup>me</sup> Borkman – « Je n’abandonne pas la partie ! J’obtiendrai réparation » – et Ella Rentheim en se disputant désespérément un fils et neveu qui est en train de leur échapper. Chez Ibsen comme chez Beckett, le mouvement dramatique est entièrement inversé, rétrospectif, le présent ne servant qu’à convoquer un passé qui obère l’avenir. La seule différence notable entre l’épilogue ibsénien et la fin de partie beckettienne, c’est que la seconde est sans fin alors que le premier est véritablement conclusif : mort/résurrection, détail du Jugement dernier, à l’instar de l’image finale de *John Gabriel Borkman* où les deux femmes quasi-statufiées se donnent la main par-dessus le cadavre du protagoniste.

Des œuvres comme *Le Petit Eyolf* et *John Gabriel Borkman* sont caractéristiques de ce processus d’absorption de la pièce par l’épilogue. De quoi s’agit-il dans la première ?... De la perte d’un enfant qui meurt, noyé, au premier acte ; du deuil terrible qui s’ensuit pour les parents, Alfred et Rita Almers ; de leur sentiment de culpabilité ; de l’éclatement de leur couple et de son sauvetage *in extremis* dans une espèce d’élan idéaliste à la faveur duquel les deux époux décident de s’occuper d’enfants pauvres et délinquants : « Rita. Où faut-il

regarder, Alfred – ?/Allmers (*tournant son regard vers elle*). Vers le haut./Rita (*hochant la tête avec approbation*). Oui, oui, – vers le haut./Allmers. Vers le haut – vers les cimes. Vers les étoiles. Et vers le grand silence./Rita (*lui tendant la main*). Merci ! ». Quant aux dernières répliques de la seconde, *John Gabriel Borkman*, qui sont proférées par les deux sœurs jumelles rivales par-dessus le cadavre de celui que l'une aima et que l'autre épousa, elles sonnent de la même manière : « Ella Renheim (*avec un sourire douloureux*). Un mort et deux ombres, – voilà l'œuvre du froid./ M<sup>me</sup> Renheim. Du froid qui vient du cœur, oui. – Maintenant nous pourrons peut-être nous tendre la main, Ella./ Ella Renheim. Je crois que nous le pourrons./ M<sup>me</sup> Renheim. Les deux sœurs jumelles, – au-dessus de l'homme que nous avons toutes les deux aimé./ Ella Renheim. Les deux ombres, – au-dessus du mort ». L'« apaisement final », au sens de Hegel, n'est pas ici le simple dénouement d'un drame ; il intervient, sur le chemin de la vie – au terme (*John Gabriel Borkman*, **Quand nous nous réveillerons d'entre les morts**) ou aux deux tiers de la distance (*Le Petit Eyolf*) – comme une sorte de guérison des névroses et des dénis de l'amour qui en ont constitué les entraves. C'est ainsi que, dans une autre très belle pièce d'Ibsen, *La Dame de la mer*, la protagoniste, Ellida, parvient enfin à exorciser son démon – son attirance suicidaire pour les profondeurs océaniques personnifiée par la figure fantastique d'un **Étranger** « venu la chercher » – et à retrouver son époux... médecin.

Le cours de pièces comme *La Dame de la mer* ou comme *Le Petit Eyolf* nous fait fortement penser au déroulement de la cure analytique : les personnages entreprennent un retour sur leur passé – l'anamnèse – qui va peu à peu les libérer de ce fardeau de culpabilité ou d'inhibition qui les empêchait de vivre. Freud accordait, nous le savons, un grand prix aux investigations psychologiques d'Ibsen, allant jusqu'à ériger le personnage de Rebecca West dans *Rosmersholm* en exemple d'une névrose d'« échec devant le succès »... C'est qu'Ibsen élabore, tout au long de ses « douze dernières pièces », une véritable dramaturgie de la psyché où l'inconscient joue à plein sa partie et où l'on assiste à l'affrontement, à l'intérieur de chaque personnage, des pulsions de vie et de mort. L'« épilogue » ibsénien nous fait accéder, à travers un « théâtre statique », à ce que **Maeterlinck** a appelé le **tragique quotidien**, le tragique de la « vie immobile » : « Est-il donc hasardeux d'affirmer que le véritable tragique de la vie, le tragique normal, profond et général, ne commence qu'au moment où ce qu'on appelle les aventures, les douleurs et les dangers sont passés [...] N'est-ce pas quand un homme se croit à l'abri de la mort extérieure que l'étrange et silencieuse tragédie de l'être et de l'immensité ouvre vraiment les portes de son théâtre ». Ainsi, le vrai sujet du *Petit Eyolf*, ce n'est pas la mort par noyade de l'enfant infirme de neuf ans, qui n'en constitue que la

**catastrophe** inaugurale, mais ce lent retour, cette fermentation du passé qui vont amener Rita, sa mère, à se persuader qu'elle a depuis toujours souhaité, désiré la mort de son fils parce qu'il fait obstacle à son amour sensuel pour son mari, Allmers, et parce qu'il portait le même prénom, « Eyolf », qu'Allmers donnait autrefois à sa propre sœur, Asta (dans le but, peut-être, de masquer sous cet attribut masculin une pulsion incestueuse). Là encore Ibsen parle, sans s'en douter, le même langage que Freud et *Le Petit Eyolf* nous renvoie à ce « rêve de la mort de personnes chères » dont il est question dans *L'Interprétation des rêves*.

De plus en plus détachées de toute intrigue extérieure, les dernières pièces d'Ibsen nous paraissent faites de l'étoffe de nos rêves : le drame latent, intrasubjectif, se substitue au drame patent et intersubjectif. « La représentation dramatique ibsénienne, lit-on dans la *Théorie du drame moderne* de Peter Szondi, reste reléguée dans le passé et dans l'intériorité. C'est bien là le problème de la forme dramatique chez Ibsen ». Encore faudrait-il préciser, un peu à l'encontre de Szondi, que cette « relégation » ne nous paraît en rien une régression, qu'elle ouvre au contraire le drame moderne à un nouvel espace : l'espace d'une dramaturgie fondée non plus sur l'événement interpersonnel – sur l'« aventure » dirait Maeterlinck – mais sur les conflits à l'intérieur d'un sujet et entre ce sujet et le monde ; l'espace d'un drame subjectif. D'un drame dans l'**intime** de l'être.

### Strindberg, le « destructeur »

Appartenant à la génération qui suit celle d'Ibsen (il est né, rappelons-le en 1849 et Ibsen en 1828), Strindberg va très vite entrer en compétition avec le maître norvégien. Après quelques essais dans la veine historique (*Maître Olof*, 1872-1876) et dans le genre féerique (*Le Voyage de Pierre L'Heureux*, 1882), Strindberg, suivant en cela Ibsen (*Maison de poupée* est de 1879), se concentre sur un drame à sujet contemporain et mettant aux prises le couple : *Camarades* et *Père* (1887), *Mademoiselle Julie* et *Créanciers* (1888). Influencé par les idées de Zola, le dramaturge suédois ambitionne de supplanter Ibsen et de s'assurer sur le théâtre contemporain le magistère que l'auteur des *Rougon-Macquart* a pris sur le roman. Pour comprendre l'opposition de style entre le dramaturge norvégien et son jeune rival suédois, il n'est que de prendre au pied de la lettre la boutade du cadet à l'égard de *Rosmersholm*, un des chefs d'œuvre de l'aîné : trouvant la pièce trop longue, Strindberg la réécrit virtuellement. Il substitue purement et simplement, aux amours impossibles de la gouvernante Rebecca West et du pasteur Rosmer, le combat à mort pour obtenir l'amour de Rosmer entre Rebecca (« la plus forte ») et Mme Rosmer. À une dramaturgie qui se déplace vers l'épilogue, vers le

testamentaire, vers une mort à la fois tragique et apaisée (Rosmer et Rebecca se jetant enlacés dans le bief), l'auteur de *Mademoiselle Julie* substitue une scène paroxystique de « combat des cerveaux », fondée sur la suggestion – la lecture de Nietzsche, mais aussi des travaux du psychologue Bernheim ont nourri cette dramaturgie – et aboutissant au « meurtre psychique ». D'un côté, un théâtre qui fait appel au jugement dernier – et à l'idée de rédemption ; de l'autre, un exercice de cruauté, une sorte de pur darwinisme appliqué à l'humain.

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'étirole 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 ».

1892-1897 : cinq ans sans écrire de pièce, sans presque pouvoir écrire. Sauf quelques articles « scientifiques » et, surtout, alchimiques. Sauf *Inferno*, journal d'une crise psychique assez profonde. Mais il faut également faire la part de l'atmosphère fin de siècle, caractérisée, à Paris et Berlin, les deux capitales où vit à l'époque Strindberg, par un basculement assez général du naturalisme et du positivisme vers le spiritualisme, voire le spiritisme, le mysticisme, l'occultisme... *Inferno*, publié en 1897, est dans le ton de l'époque. Il faut peut-être aussi considérer que le silence d'un artiste aussi radical que Strindberg, grand destructeur et grand inventeur de formes, ne signifie pas que son œuvre est en repos. Ainsi, lorsque l'on compare *Le Lien*, sa dernière pièce d'avant *Inferno*, et la première de sa « résurrection » d'auteur dramatique, *Le Chemin de Damas*, force est de constater qu'un travail considérable s'est accompli en secret : une véritable mutation dramaturgique, l'émergence d'une nouvelle forme – le *Stationendrama* (drame à stations) moderne – qui relance l'inspiration du dramaturge suédois et qui fera plus tard la fortune du théâtre expressionniste.

Avec des pièces telles que *Parias*, *La plus forte*, *Il ne faut pas jouer avec le feu*, *Le Lien*, Strindberg avait poussé aussi loin que possible – et, du même coup, épuisé – la fameuse « tranche de vie » prônée, au carrefour du naturalisme et du symbolisme, par Jean Jullien : pièce brève sans commencement ni fin retraçant le paroxysme d'une crise : dramaturgie de la *synecdoque* (la partie pour le tout) exprimant, à travers la violence d'une scène de ménage,

tout le drame de la vie. Avec *Le Chemin de Damas*, Strindberg inaugure une dramaturgie de la *métaphore* – « le chemin de la vie » – qui fera florès au XX<sup>ème</sup> siècle, et cela de l'Expressionnisme jusqu'à Samuel Beckett – Vladimir et Estragon comme « vagabonds immobiles », comme stationnaires d'une unique station, la dernière –, Peter Handke (*Par les villages*) et Botho Strauss (*Grand et petit*). De pièces brèves, composées d'une scène unique et paroxystique se déroulant dans un espace domestique confiné, l'écriture du dramaturge suédois passe à un tout autre régime : des tableaux espacés où, avant même d'être confronté à l'autre – notamment l'homme à la femme –, le protagoniste entretient une relation privilégiée avec le monde, avec le cosmos et tout spécialement avec *l'invisible*. À un théâtre fondé sur la relation intersubjective la plus resserrée se substitue, dans *Le Chemin de Damas I* et les pièces postérieures de Strindberg – y compris les deux autres pièces de cette trilogie, *Le Chemin de Damas II* (1898) et *III* (1901) – un théâtre de *l'intrasubjectivité*.

L'étrangeté, l'« inquiétante étrangeté » qui pointait dans des pièces comme *Mademoiselle Julie* ou *Créanciers* va désormais se trouver décuplée et donner lieu à une dramaturgie largement onirique, le « jeu de rêve ». Dramaturgie que nous pourrions qualifier de « monodrame polyphonique » : dans *Le Songe*, c'est à travers le regard de la jeune Agnès, « fille du dieu Indra » descendue sur terre, que nous découvrons une humanité pitoyable – pour paraphraser Nietzsche, cette « maladie qu'on appelle l'homme ». Regard d'abord extérieur, compatissant mais détaché, puis regard à l'intérieur même de l'humaine souffrance, Agnès s'étant laissée prendre au piège de l'amour terrestre, d'abord avec l'Avocat, ensuite avec l'Officier.

De plus en plus la dimension autobiographique – caractéristique de la série de récits qui commence avec *Le Fils de la servante* (1886) et s'achève avec le *Journal occulte* (1896-1908) – s'affiche dans les pièces de théâtre. De presque toutes les pièces d'après *Inferno*, même les plus distanciées en apparence, on pourrait dire qu'elles sont des fragments de ce que Strindberg appelle, en référence à Goethe, sa « grande confession dramatique » et l'« histoire de sa vie ». Le matériau, c'est, en effet, l'existence même de l'écrivain, ses démêlés conjugaux avec sa seconde épouse, ses amours difficiles et « télépathiques » avec la troisième, la jeune actrice Harriet Bosse. Matériau intime, certes, mais très élaboré et transformé en une véritable *Légende* (pour reprendre le titre du livre autobiographique qui suit *Inferno*). Encore une fois – et comme à son époque dite « naturaliste » – Strindberg hisse sa propre vie et ses propres angoisses à un niveau qu'on pourrait dire *impersonnel*. Ce qu'il met en scène, ce ne sont pas les détails de son existence personnelle mais bel et bien la *Passion de l'Homme*. Faisant un usage scandaleusement personnel du théâtre, comme le lui a reproché

George Steiner, l'auteur du *Chemin de Damas*, du *Songe*, de *La Sonate des spectres* et autres pièces oniriques n'en atteint pas moins à une véritable universalité. Strindberg l'alchimiste mélange dans son athanor des substances à priori incompatibles : un vague souvenir des moralités du Moyen Âge, son expérience dans le genre de la féerie (*Le Voyage de Pierre l'Heureux*, pièce de jeunesse couronnée de succès), ses propres troubles psychiques auto-déclarés – hallucinations, délires, impressions d'ubiquité, de télépathie – mais par lui métamorphosés en nouveaux pouvoirs du théâtre... De cet apparent disparate ressort une dramaturgie complètement nouvelle, hybride sans doute, rhapsodique certainement, libre à coup sûr. Et, de surcroît, joyeusement contradictoire, furieusement oxymorique : à la fois *épique et intime*.

### Tchekhov, ou la choralité

Dans sa récente mise en scène d'*Oncle Vania* (1897), Yves Beaunesme enveloppait les personnages dans des tulles et des draps qui nous faisaient penser à des suaires et qui soulignaient l'être fantomatique de ces personnages. Il y a, dans les pièces de Tchekhov, une adresse directe à l'humanité d'aujourd'hui qui, justement, nous fait accueillir ces personnages comme des revenants : « Astrov : Ceux qui vivront dans cent ans, dans deux cents ans après nous, et qui vont nous mépriser parce que nous avons vécu notre vie si bêtement et avec un tel manque de goût, ceux-là trouveront peut-être le moyen d'être heureux, mais nous... ». Adresse ironique, puisque, entendant la parole testamentaire de cette génération du tournant du XX<sup>ème</sup> siècle, nous ne pouvons que nous interroger sur notre propre vie d'hommes et de femmes du tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle, ses échecs, ses ratages, ses promesses non tenues. Une part de l'immense succès de Tchekhov sur la scène contemporaine tient certainement à ce que ses fantômes sont aussi les nôtres. Je veux dire : à ce que nous nous retrouvons sans la moindre réserve dans ses personnages – dans tous, jusqu'au plus humble – et que nous reconnaissons comme nôtre cette façon de faire appel d'une vie gâchée et de vouloir construire « une vie meilleure ». Tchekhov, en 1902 : « Je voulais seulement dire honnêtement aux gens : 'Examinez-vous, regardez comme votre vie est mauvaise et ennuyeuse'. Le plus important est que les gens comprennent ; quand ils auront compris, ils se créeront à coup sûr une autre vie, meilleure. »

Pratiquement chaque personnage de Tchekhov pourrait reprendre à son compte les paroles terribles de Macha au début de *La Mouette* (1896) : « Je suis en deuil de ma vie ». On s'est beaucoup interrogé – et l'on continue de le faire – sur l'existence d'un comique

tchékhovien. Une façon de trancher ce dilemme consisterait à évaluer les passions qui circulent dans les pièces. Point de haine ni d'amour absolus, aucune volonté d'imposer sa volonté ou de prendre le pouvoir – le Lopakhine de *La Cerisaie* (1904) ne fait après tout que récupérer ce que Gaev et Lioubov lui abandonnent : les grandes passions sont absentes. En revanche, la constante, d'une pièce à l'autre, c'est un état psychique qui confine à l'aboulie et à l'apathie : l'ennui, l'irritation, l'impression de passer toujours à côté de la vraie vie. « On s'enlise dans cette vie », constate, sur un ton beckettien, Astrov au début d'*Oncle Vania*... Et c'est encore lui qui, à la fin de la pièce, dissipe les dernières illusions d'un Vania rêvant à voix haute de « commencer une vie nouvelle » : « Va te faire fiche ! Une vie nouvelle ! Notre situation, la tienne comme la mienne, est désespérée ». Lorsque Vania s'empare d'un pistolet et tire en le ratant sur son beau-frère Serebriakov, et même lorsque Treplev se suicide, à la fin de *La Mouette*, la tragédie est éludée au profit d'une extrême et volontaire banalisation du malheur et d'une passivité foncière des personnages. Ce que nous retenons du geste de Vania, c'est précisément la gesticulation, avec son potentiel de grotesque. Quant à la mort de Treplev, elle se trouve reléguée dans le hors champ de la pièce par un Dorn plein de tact. Sans parler d'Anna Petrovna dont l'agonie est éclipsée par les pauvres vellétés et procrastinations – doit-il ou non se rendre chez les Lebedev ? – de son époux Ivanov.

Toutes ces crêtes pathétiques où jusqu'à lui un auteur dramatique se serait complu, Tchekhov se plaît à les araser. Mais ce nivellement volontaire de l'**action**, loin de brider l'expression du malheur, révèle la souffrance réelle des personnages et nous en indique les causes... Une souffrance sourde, en quelque sorte impersonnelle et collective – ou, plutôt communautaire – dont le foyer ne se situerait pas dans tel individu, dans tel personnage tragique ou caractère comique, mais au cœur même d'une société, d'une humanité collective. Le plus souvent, Ibsen et Strindberg focalisent sur le couple, au sens restreint du terme. Tchekhov, lui, écrit des pièces polyphoniques où c'est toute une société qui est dépeinte : la famille certes, mais aussi la parentèle, la domesticité, les relations amicales, professionnelles et sociales ; bref toute une communauté, tout ce qui fait, sur le temps d'une vie, la maisonnée. Dans cette dramaturgie qui a définitivement rompu avec le vieux « coup de théâtre » – quand il se produit encore, c'est, nous l'avons vu, subrepticement ou à la cantonade, presque à la farce –, ce qui intéresse le dramaturge, c'est ce qui fait aujourd'hui la matière d'un théâtre comme celui de Vinaver : la vie la plus plane, la plus ordinaire et, surtout, en dépit des espérances, des micro-utopies ou des illusions, la *mise en panne* de cette vie individuelle et collective.

Et il est une autre analogie que l'on peut faire avec Vinaver et avec tout un pan du théâtre contemporain : Tchekhov s'intéresse moins aux personnages en eux-mêmes qu'à l'espace existant entre ces personnages. Cet espace, je l'appellerai : *choralité*. Tchekhov est par excellence un dramaturge de la choralité. Entendons qu'il focalise toujours sur une communauté, sur une maisonnée. La maison est invariablement le Superpersonnage de ses pièces, qu'elle soit unique comme *La Cerisaie* ou double comme dans *Ivanov*, où sont mises en regard la propriété d'Ivanov et celle des Lebedev. La maison, pour Tchekhov, c'est le lieu même du malheur : « Rappelez-vous que de nos jours, confiait-il un jour à Meyerhold, presque tout homme, même le plus sain, n'éprouve nulle part une irritation aussi vive qu'à la maison, dans sa propre famille, car la disharmonie entre le passé et le présent est d'abord ressentie dans la famille. C'est une irritation chronique, sans emphase, sans attaques convulsives, une irritation que ne remarquent pas les visiteurs, mais qui pèse de tout son poids au premier chef sur les personnes les plus proches – la mère, la femme – c'est une irritation pour ainsi dire intime, familiale ».

Au lieu d'être un facteur d'unité et de resserrement des relations entre les personnages, la maison devient le lieu d'une dispersion et d'une véritable diaspora de la communauté qui s'y rattache. Maison labyrinthe où les personnages ne cessent de se perdre avec l'impression – « inquiétante étrangeté » dirait Freud – que cet espace qui fut un jour familial est devenu hostile ou désertique. Pour le professeur à la retraite Serebriakov d'Oncle Vania le lieu domestique est désormais une « autre planète » : « Je n'aime pas cette maison. On dirait un labyrinthe. Vingt-six énormes pièces, les gens se dispersent là-dedans et on ne sait jamais où les chercher [...] J'ai le sentiment de me trouver sur une autre planète ». Maison hantée par des spectres et qui transforme sous nos yeux en êtres fantomatiques des créatures qu'on avait crues de chair. Ainsi de Lioubov dans *La Cerisaie* qui, entre deux exils parisiens, ne retrouve plus dans la propriété familiale qu'une chambre d'enfant devenue froide comme un tombeau et qu'un jardin où rôde le fantôme du passé : « Lioubov : Regardez, la maman morte marche dans le jardin... elle porte une robe blanche ! (*Elle rit de joie.*) C'est elle./ Gaev. Où ?/ Varia : Dieu vous garde, petite maman./ Lioubov : Il n'y a personne, j'ai rêvé. À droite, là où l'allée tourne vers la tonnelle, il y a ce petit arbre blanc qui penche, il ressemble à une femme... ».

*Dispersion* – la choralité, c'est la diaspora du chœur –, on ne cesse de se croiser sans jamais vraiment se rencontrer, *séparation* qui dresse des cloisons invisibles entre les individus, *déréalisation*, qui transforme les personnages en ombres flottantes ou les réduit à leur propre pantin, telles sont les caractéristiques de la choralité tchékhovienne. « Nous n'existons pas, rien n'existe dans ce monde », ne cesse de radoter le vieux médecin militaire des *Trois Sœurs*

(1901). Tous sont ensemble, dans un espace qui anticipe le « dépeupleur » beckettien ; aucun n'est jamais avec l'autre. Et, comme chez Beckett, la comédie n'est plus tant l'affaire d'une fable, d'une action et de personnages que de ce que Barthes, à propos du *Ping Pong* d'Adamov, appelait des « situations de langage ». Rien ne se passe vraiment, pas même une « action parlée », dans la mesure où chaque locuteur se trouve isolé, insularisé dans son propre soliloque. De même que la maison, qui n'est plus facteur d'unité mais de séparation, le **dialogue apparent** des pièces de Tchekhov n'est en vérité qu'une mosaïque de monologues irréductibles les uns aux autres. S'il y a encore dialogue, c'est plutôt d'un *surdialogue* qu'il s'agit, résultat d'un montage et d'une orchestration – chorale – entre ces voix à priori désaccordées. Un processus est engagé – qui va se poursuivre jusqu'à Beckett et au delà, jusque dans ce qu'on désigne aujourd'hui comme un « théâtre de la parole » – où le théâtre n'est plus qu'une polyphonie de voix vouées à leur propre extinction.

## Drames de la vie

« Le monde va à sa perte, non pas à cause des incendies, prétend un personnage d'*Oncle Vanja*, mais à cause de la haine, de l'inimitié, de toutes ces petites histoires sordides ». Pour Tchekhov, l'un des premiers dramaturges des « paysages dévastés » (Catherine Naugrette), la **catastrophe** est tissée de micro-catastrophes ; et la catastrophe appartient à la sphère de l'intime. Le foyer, la maisonnée produisent une irritation exponentielle, qui finit par envahir le monde.

Toutes les grandes dramaturgies qui naissent au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle, celles d'Ibsen, de Strindberg, d'Hauptmann, voire de Maeterlinck comme celle de Tchekhov, ont en commun le fait qu'elles partent de l'**intime** pour atteindre, par cercles concentriques, une dimension cosmique et/ou sociale. John Gabriel Borkmann, le reclus d'Ibsen, est à la fois celui qui a fauté contre l'amour – en rejetant, par opportunité politique, la femme qu'il devait épouser et en se mariant avec la sœur de cette dernière – et la figure brisée du capitaine d'industrie philanthrope et mégalomane. Quant à la maison-tombeau où il cohabite dans la séparation avec sa femme, elle finit par s'ouvrir au monde dans toute son extension, serait-il réduit à un paysage « recouvert de neige » et à un « vieil arbre mort ». Rilke, dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, a superbement retracé ce processus qui va, chez Ibsen, du plus petit vers le plus vaste et du domestique vers le cosmique : « Et tu entamas alors cet acte de violence sans exemple : ton œuvre, vouée de plus en plus impatientement, de plus en plus désespérément, à découvrir parmi les choses visibles les équivalents de tes visions intérieures.

Il y avait là un lapin, un grenier, une salle où quelqu'un allait et venait ; il y avait un bruit de vitres dans la chambre voisine, un incendie devant les fenêtres, il y avait le soleil. Il y avait une église et un vallon rocheux qui ressemblait à une église. Mais cela ne suffisait pas, les tours finirent par entrer et des montagnes entières ; et les avalanches qui ensevelissent les paysages comblèrent la scène chargée de choses tangibles, pour l'amour de l'insaisissable ». Même ouverture chez le Strindberg d'après *Inferno* : autour du couple – L'Inconnu et La Dame dans *Le Chemin de Damas* ou Agnès et l'Avocat dans *Le Songe* – c'est bien une vision panoramique de toute la société et des lois qui la fondent – concernant le mariage, la famille, la filiation, l'argent, l'art, etc. – qui nous est présentée. Le tableau épique (presque au sens de Brecht) encadre la scène dramatique conjugale. Enfin, s'agissant des pièces de Tchekhov, on voit bien que, derrière l'écran du microcosme bourgeois, c'est la parabole d'un monde qui n'en finit pas de mourir et d'aspirer à une re-naissance qui se déploie.

Pris dans la contradiction – on pourrait même dire la collision – du naturalisme et du symbolisme, Ibsen, Strindberg et Tchekhov parviennent, chacun à sa façon très singulière, à tirer le meilleur des deux courants. Tous trois fréquentent le « carrefour naturalo-symboliste » et réussissent la combinaison, dont nous avons déjà parlé, du *milieu* et de la *vision*. Parfaitement situés et ancrés dans la vie sociale, les personnages d'Ibsen ont un métier, obéissent à une vocation ou entendent remplir une mission. Leurs tourments existentiels et métaphysiques, leurs obsessions, leur relation aux puissances invisibles prennent d'autant plus de relief qu'ils se doublent d'une évocation très précise de la société dans laquelle ils s'inscrivent. Pour rendre compte de l'univers de Strindberg, Adamov reprend cette idée d'une « demi-réalité » si chère à l'auteur du *Chemin de Damas* et du *Songe* : « Et dans les drames de la fin – quand les demi-fantômes, les demi-momies, les demi-fous ou les vrais fous, les morts ou les demi-morts se joignent, et peu à peu se substituent aux êtres de chair qui s'entredéchiraient, et supputaient leurs torts et leurs raisons – ils ont néanmoins ceci de commun avec eux que c'est avec les mêmes papiers dans la main et les mêmes reproches, les mêmes triviales évocations d'hôtels, de chancelleries, d'études d'avoué et de cabinets de débarras qu'ils envahissent la scène ». Les personnages strindbergiens appartiennent tout autant au monde invisible qu'au monde visible. En ce sens ils correspondent bien à cette tendance dont le dramaturge s'est réclamé après *Inferno* : le « supranaturalisme ». Prenons, par exemple, le protagoniste de *La Maison brûlée*, pièce de chambre de 1907 : en le nommant l'**Étranger**, Strindberg l'apparente à une figure symboliste à la manière de Maeterlinck ; cependant cet « Étranger » décline une identité très précise bien qu'un peu baroque – « Je suis même vaguement apparenté par ma belle-mère, dont le père était croque-mort, au cocher des

pompes funèbres » – qui l’inscrit profondément dans ce milieu de « la maison brûlée » où il prétendait n’être qu’un « observateur ».

Quant aux pièces de Tchekhov, leur substrat réaliste et matériel est parfaitement solide. La fameuse « cerisaie » n’est pas que la métaphore d’un temps révolu, elle constitue aussi une métonymie extrêmement précise du capitalisme à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Lopakhine ne récupère pas *in fine* la propriété des mains de Gaev et Lioubov simplement pour prendre une revanche sur sa condition de fils de serf, il réalise, quelle que soit sa passivité personnelle, un véritable programme historique : la liquidation d’une classe oisive – semblable aux arbres qu’on abat –, la promotion des chemins de fer et la construction « des villas, en masse ». Ainsi peut-il s’exclamer : « Nos petits-enfants et arrière-petits enfants verront ici une vie nouvelle... Musique ! Jouez ! ».

« Vie gâchée », « vie empoisonnée », « vie mauvaise », « vie ennuyeuse » – et leur contrepoint non moins inquiétant : « vie nouvelle » –, s’il y a un tragique et, donc, un fatum dans les dramaturgies des trois principaux auteurs de ce tournant de siècle, ce ne peut être que cette abstraction : *la vie*. Les personnages sont en divorce avec leur propre vie. Schopenhauer l’avait pressenti, Lukács le redoutait, le tragique moderne serait celui de « l’inanité de la vie en général ». La mesure des dramaturgies d’Ibsen, de Strindberg, de Tchekhov et, plus largement, de la plupart des auteurs dramatiques à partir des années 1880, ce n’est plus celle, aristotélo-hégélienne, d’un drame *dans* la vie, cadrant un passage du bonheur au malheur (ou l’inverse) mais celle du drame *de* la vie. Du drame – ou du chemin de la vie – déployé sur la scène, non par complaisance mais pour *faire appel*. En guise de protestation et avec peut-être l’espoir d’obtenir réparation.

Jean-Pierre Sarrazac,  
février 2005

## BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE COMMENTÉE

(pour prolonger l'« analyse » ci-dessus)

ADAMOV A. *Strindberg*, L'Arche, Les Grands dramaturges, Paris, 1955.

*Un petit livre qui va au cœur de la dramaturgie de Strindberg – et de celle d'Adamov.*

AMIARD CHEVREL Cl., *Le Théâtre artistique de Moscou (1898-1917)*, Éditions du CNRS, Paris, 1979.

*Excellent ouvrage de référence, bien illustré, sur Stanislavski et sur Tchekhov au Théâtre artistique.*

BALZAMO E. (dir.), « Strindberg », *Cahiers de l'Herne*, N° 74, Paris, 2000.

*Quelques-unes des facettes du génie de Strindberg : « poète », « dramaturge », « penseur », « romancier », « autobiographe »...*

BANU G., *Notre théâtre, La Cerisaie, cahier de spectateur*, Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, Le Temps du théâtre, Arles, 1999.

*Évoquant quelques grandes mises en scène de sa pièce fétiche, Georges Banu érige La Cerisaie en « parabole et en énigme du XXème siècle ».*

BOYER R. (dir.), « Ibsen », *Europe*, n° 840, avril 1999.

*Contient un bel essai d'Auden sur Peer Gynt et Brand.*

HRISTIC J., *Le Théâtre de Tchekhov*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982.

*Un remarquable ouvrage sur la dramaturgie de Tchekhov.*

IBSEN H., *Les douze dernières pièces*, 4 vol., Le Spectateur français, Imprimerie nationale, Paris, 1991-1993.

*Les traductions de Terje Sinding (Romersholm est co-traduite avec Bernard Dort).*

IBSEN H., Hedda Gabler, Petit Eyolf, traduction de Michel Vittoz, Actes Sud-Papiers, Arles, 2003.

*La traduction de la mise en scène d'Alain Françon.*

JOMARON (de) J. (dir.), *Le Théâtre en France*, Le Livre de Poche, Encyclopédies d'aujourd'hui, La Pochotèque, Armand Colin, 1992.

*Contient une contribution de J.-P. Sarrazac, intitulée « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », sur le naturalisme et le symbolisme dans le théâtre français du tournant du XX° siècle.*

MAETERLINCK M., *Trésor des humbles*, Labor, Bruxelles, 1986.

*On y trouvera un texte intitulé « Le Silence » ainsi que la réflexion sur le « tragique quotidien ».*

NAUGRETTE C., *Paysages dévastés*, Circé, Penser le théâtre, Belval, 2004.

*Bien qu'elle porte principalement sur le théâtre contemporain et sur l'après-Auschwitz, cette réflexion esthétique sur la dévastation, la mélancolie et le « rire impossible » n'est pas sans relation avec les théâtres d'Ibsen, de Strindberg et de Tchekhov.*

SARRAZAC J.-P., *Théâtres intimes*, Actes Sud, Le temps du théâtre, Arles, 1989.

*Un chapitre sur Ibsen, un autre sur Strindberg et une exploration de la notion de « théâtre intime », notamment chez Tchekhov.*

SARRAZAC J.-P., MARCEROU Ph., *Antoine, l'invention de la mise en scène, anthologie des textes d'André Antoine*, Arles, Actes Sud-Papiers, Parcours de théâtre, 1999.

*Contient la « Causerie sur la mise en scène » de 1903.*

SARRAZAC J.-P. (dir.), « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 15-16/1999. <http://www.thea.ucl.ac.be/>

*Les Actes d'un colloque co-organisé fin 1998 par le Groupe de recherche « Poétique du drame moderne et contemporain » de l'Université Paris III, le Centre d'Études théâtrales de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve et le Théâtre National de la Colline. Certaines contributions figurent parmi les documents PDF de ce dossier.*

SARRAZAC J.-P. (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 22/2001. <http://www.thea.ucl.ac.be/>

*Cet ouvrage est le fruit d'une recherche menée par le Groupe de recherche « Poétique du drame moderne et contemporain » de l'Université Paris III. Certains articles du Lexique figurent parmi les documents PDF de ce dossier.*

STRINDBERG A., *Théâtre complet*, 6 volumes, L'Arche, Paris, 1982-1986.

*Très précieuses, les notes de Carl-Gustav Bjurström à la fin de chaque volume constituent un véritable ouvrage sur Strindberg dramaturge.*

STRINDBERG A., *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Gallimard, Pratique du théâtre, Paris, 1964.

*Dirigée par Maurice Gravier, grand commentateur de Strindberg, une anthologie des écrits du dramaturge suédois où l'on trouvera notamment la fameuse Préface à Mademoiselle Julie.*

SZONDI P., *Théorie du drame moderne*, L'Âge d'Homme, Théâtre Recherche, Lausanne, 1983.

*Traduit de l'Allemand par Patrice Pavis, Théorie du drame moderne est l'ouvrage fondamental sur cette crise de la forme dramatique qui s'ouvre dans les années 1880. Une lecture un peu difficile mais si éclairante !*

TCHEKHOV A., *Œuvres 1*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1967.

*Ces dernières années, les traductions du théâtre de Tchekhov se sont multipliées, qui ont renouvelé notre lecture de cet auteur. Signalons celle d'André Markowicz et Françoise Morvan pour Ivanov monté par Alain Françon :*

TCHEKHOV A., *Ivanov*, Actes Sud-Leméac, Babel, Arles, 2000.

ZOLA E. « Le Naturalisme au théâtre » et « Nos auteurs dramatiques » in *Œuvres complètes*, 11, Cercle du Livre Précieux, Paris, 1968.

*Avec une préface de Bernard Dort.*

*On pourra aussi consulter des **bio-bibliographies** détaillées concernant Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Antoine, Lugné-Poe, Stanislavski.*