

mademoiselle  
julie

créationniers  
la colline

théâtre national

de August Strindberg

mises en scène Christian Schiaretti

Grand Théâtre  
du 7 mai au 11 juin 2011

# mademoiselle julie creanciers

## Dossier pédagogique

Résumé des deux pièces	3
Entretien avec Christian Schiaretti	4
Cahier dramaturgique réalisé par Gérald Garutti	6
1. Vie et œuvres de Strindberg	8
2. Un dramaturge traversé par son époque	10
3. <i>Mademoiselle Julie</i> et <i>Créanciers</i> : La lutte à mort des consciences	27
4. Une dramaturgie de la dualité	32
5. Le père de l'expressionnisme dramatique et du théâtre de l'âme	39
6. Textes critiques et témoignages	42
L'équipe artistique	43

# de August Strindberg

traductions du suédois **Terje Sinding**

mises en scène **Christian Schiaretti**

scénographie **Renaud de Fontainieu**

accessoires **Fanny Gamet**

costumes **Thibaut Welchlin**

lumières **Julia Grand**

son **Laurent Dureux**

coiffures et maquillage **Claire Cohen**

conseiller littéraire **Gérald Garutti**

assistante **Laure CHARVIN Gautherot**

*Mademoiselle Julie*

avec **Clara Simpson, Clémentine Verdier, Wladimir Yordanoff**

*Créanciers*

avec **Christophe Maltot, Clara Simpson, Wladimir Yordanoff**

production Théâtre National Populaire – Villeurbanne  
(le Théâtre National Populaire est subventionné par le ministère de la Culture  
et de la Communication, la ville de Villeurbanne, la région Rhône-Alpes et le département du Rhône),  
coréalisation La Colline – théâtre national,  
avec la participation artistique de l'ENSATT

Le texte de *Mademoiselle Julie* est paru aux Éditions Circé, collection théâtre ;  
*Créanciers* paraîtra chez le même éditeur en mai 2011.

du 7 mai au 11 juin 2011

Grand Théâtre

*Mademoiselle Julie*

le mardi à 19h30, le jeudi à 20h30, le samedi à 17h30 et le dimanche à 15h30

*Créanciers*

le mercredi à 19h30, le vendredi et le samedi à 20h30 et le dimanche à 18h30

Les samedis et dimanches, *Mademoiselle Julie* & *Créanciers* sont proposés en intégrale,  
et du mardi au vendredi en alternance.

## English subtitled performances

*Miss Julie* will also be presented with English Subtitles  
on Thursday 19 May at 8.30 p.m and Tuesday 24 May at 7.30 p.m

**billetterie: 01 44 62 52 52**

du lundi au samedi de 11h à 18h30

et le dimanche de 14h à 16h30 (uniquement les jours de représentation)

### tarifs

plein tarif 27€

moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 13€

plus de 60 ans 22€

le mardi 19€

tarif spécial pour les deux spectacles (en intégrale ou en deux soirées)  
de 16 à 34 €

**Anne Boisson** 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr  
**Ninon Leclère** 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr  
**Andrée Pascaud** 01 44 62 52 53 – a.pascaud@colline.fr

**La Colline – théâtre national**

15 rue Malte-Brun Paris 20<sup>e</sup>

[www.colline.fr](http://www.colline.fr)

### ***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 de voler son père et de 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 conquête en conquête. 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 sacramentel). 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<sup>e</sup> 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 que 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.

Propos recueillis par Gérald Garutti, mars 2011

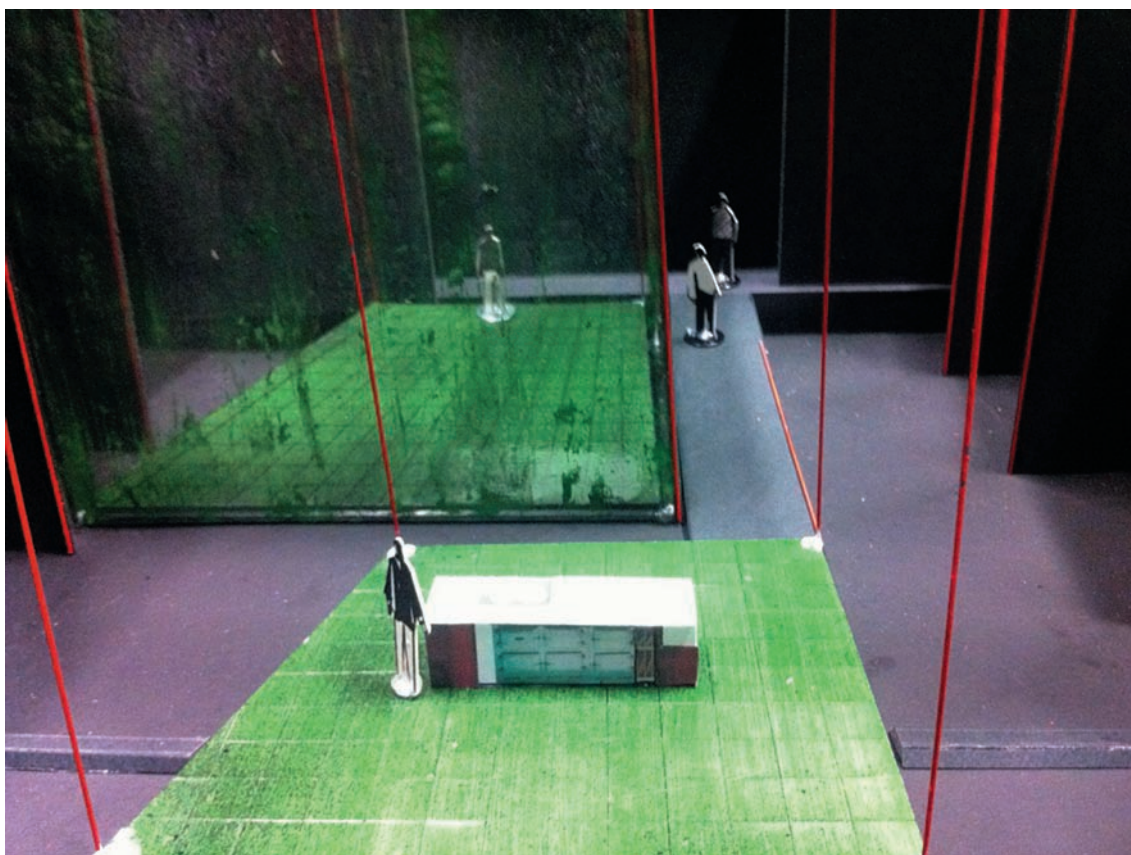


photo de la maquette du décor

# Cahier dramaturgique

réalisé par Gérald Garutti

Théâtre National Populaire – Villeurbanne / La Colline – théâtre national  
avril 2011

## 1. Vie et œuvres de Strindberg

### 2. Un dramaturge traversé par son époque

#### 2.1. Fin de siècle

La fécondité d'une fin de siècle

Révolution copernicienne du théâtre

Strindberg : la tentation du naturalisme

Les thèses déterministes de la psychologie expérimentale

La lutte des sexes et des générations

L'apport de Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*

Strindberg et Nietzsche : l'œil de Zarathoustra qui domine la réalité humaine

Un théâtre de la cruauté

#### 2.2. Une nouvelle psychologie au théâtre

Un nouveau drame naturaliste

Théâtre de la cruauté

### 3. *Mademoiselle Julie* et *Créanciers* : La lutte à mort des consciences

#### 3.1. *Mademoiselle Julie* : Une tragédie naturaliste

La pièce

De la Volonté de vivre à la Volonté de mourir

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

#### 3.2. *Créanciers*

La généalogie de la morale, source de *Créanciers* ?

Une cruauté triangulaire

### 4. Une dramaturgie de la dualité

#### 4.1. Le couple pour contempler le drame

#### 4.2. Le double rôle du créancier et du débiteur

### 5. Le père de l'expressionnisme dramatique et du théâtre de l'âme

#### 5.1. L'expressionnisme

#### 5.2. Strindberg précurseur

#### 5.3. Le regard de Sartre

#### 5.4. Le Théâtre-intime

### 6. Textes critiques et témoignages

Kafka, *Journal* (1915)

Albert Camus, in *Meddelanden fran Strindbergassällskapet*, 1949

Roger Martin du Gard, in *Meddelanden fran Strindbergassällskapet*, 1949

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 (Ouverture), Œuvre autobiographique, t. I, C. G. Bjurström éd., Mercure de France, 1990, p. 879*



# 1. 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.

**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 soit. 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 chatolement, 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 avec 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). À 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**

in Encyclopédie Universalis

## 2. Un dramaturge traversé par son époque

### 2.1. Une fin de siècle sur fond de naturalisme, psychologie et évolutions sociales

#### 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

in Encyclopédie Universalis

#### Révolution Copernicienne du théâtre

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>e</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>e</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 interchangeableables – 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'étaient 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>e</sup> et du début du XX<sup>e</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 où 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 concret ; 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 Ircs, 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 supérieure 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'Oeuvre, mener l'entreprise rivale et opposée de celle d'Antoine : un théâtre de la *dématérialisation*, des correspondances baudelairiennes 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>e</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 Matern*, 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 féerique. 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.

**Jean-Pierre Sarrazac**

*Tournant du xx<sup>e</sup> siècle, "Ibsen, Strindberg, Tchekhov", février 2005*



August Strindberg (1849-1912) Marine avec récif 1894 Huile sur carton H 39,5xL 30 cm Paris, musée d'Orsay

## Strindberg : la tentation du Naturalisme

Le modèle du drame naturaliste, s'il existe, est à chercher hors de France. Le texte théorique le plus représentatif à ce sujet est certainement la Préface de *Mademoiselle Julie* (1888). August Strindberg, qui a sous-titré sa pièce "tragédie naturaliste", y déclare d'ailleurs expressément que les "romans monographiques des frères Goncourt" constituent sa référence littéraire principale, mais il ébauche en même temps une nouvelle dramaturgie, fondée sur la multiplicité des explications, sur la complexité des motivations des personnages, et, sur le plan formel, sur un dialogue qui, selon lui, "va au hasard" parce que, dans une conversation réelle, "on n'épuise jamais tout à fait un sujet, mais un cerveau se voit offrir par un autre un rouage où il peut s'accrocher". La pièce elle-même est un drame resserré, à trois personnages seulement, joué sans entracte. Elle représente un excellent exemple de la dramaturgie naturaliste, celui du "drame familial" qu'on retrouve dans de nombreuses pièces comme celles d'Ibsen, de Arno Holz et Johannes Schlaf, de Tchekhov ou de Herman Heijermans. Dans un article célèbre de 1936, "Raconter ou décrire ? Contribution à la discussion sur le naturalisme et le formalisme", György Lukács attaque Zola (ainsi que Flaubert, Döblin et Dos Passos), à qui il reproche d'avoir abandonné toute "cohérence épique", au bénéfice de la description. Or, selon Lukács : "Le récit structure, la description nivelle." Zola s'était déjà défendu contre ce reproche des "éternelles descriptions". Il avait en particulier défini la description comme "un état du milieu qui détermine et complète l'homme" ("De la description", in *Le Roman expérimental*). Mais, ce faisant, il



facilitait une propension de certains auteurs à estimer que la détermination n'est jamais achevée, que l'homme n'est jamais assez "complété" par le milieu. Les pièces naturalistes abondent en didascalies, au début et au cours de la pièce, qui détaillent le décor, les habits, le physique, les gestes, les intonations, les comportements ; la pièce peut éventuellement commencer par une mimique, capable de créer une atmosphère propre à la scène, et s'appuyer, au cours de l'action, sur des propos ad libitum proférés hors scène. Plusieurs des mises en scène d'Antoine ou de Stanislavski ont essayé de répondre à ces exigences des auteurs tentant de recréer une véritable "tranche de vie" derrière "un quatrième mur, transparent pour le public, opaque pour le comédien" (selon la formule de Jean Jullien, *Le Théâtre vivant, 1892-1896*). Toutefois, certaines didascalies sont un défi difficile à relever entièrement. S'il est possible de représenter, comme à l'acte IV de *Renée* (pièce que Zola a tirée de *La Curée*), "un petit salon très luxueux. On y sent la femme frileuse, détraquée et de goût délicat", il est sans doute plus difficile, au début de la même pièce, de faire comprendre qu'un personnage, "écrasé dans son fauteuil, dort de lassitude et de douleur". Tchekhov signale que l'acte I de *La Cerisaie* se passe dans "une pièce qu'on appelle encore la chambre d'enfants" : ce n'est que par une réplique de Lioubov Andréevna, à son arrivée au cours de l'acte, que le spectateur peut avoir accès à cette information. Un disciple de Lukács, Peter Szondi, a d'ailleurs pu soutenir que la crise du théâtre qu'il croit déceler au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles vient de ce que les dramaturges font appel, très souvent, à ce qu'il nomme un narrateur épique, qui régit en fait l'action. Les romanciers essaient de narrativiser les descriptions en les intégrant, le plus souvent, au point de vue d'un personnage. Il est vrai qu'ils n'arrivent pas toujours à s'y tenir ; l'arrivée de Renée à l'hôtel Saccard dans le quartier Monceau, au premier chapitre de *La Curée*, est l'occasion de décrire le perron et la façade devant laquelle la calèche s'est arrêtée ; pendant deux paragraphes, l'auteur décrit ensuite l'autre façade, du côté du jardin, avant de revenir à la scène du perron de la cour : le temps a effectivement été comme suspendu pendant cette description. D'autres écrivains n'hésitent pas à recourir à des énumérations qui rompent totalement la narration : dans *Chérie* (1884), Edmond de Goncourt consacre la totalité du chapitre LXVI (trois pages dans l'édition originale) à l'énumération des bals parisiens des années 1867-1868, en signalant les principales personnalités rencontrées par sa jeune héroïne. Drame et roman sont souvent proches l'un de l'autre dans une esthétique naturaliste, et certaines nouvelles de Maupassant (*Au bord du lit*) ou de Holz et Schlaf (*Une mort*) sont de véritables saynètes. On constate toutefois qu'un écart subsiste entre un dialogue de roman, généralement littérisé et soigné, et un dialogue de drame, qui essaie davantage de restituer la parole à l'état naissant. Dans un récit, la logique de l'histoire racontée semble l'emporter sur le souci d'authenticité. On doit toutefois constater que les Goncourt sont, dans ce domaine, des initiateurs : plusieurs de leurs romans commencent par des dialogues entre des personnages encore inconnus du lecteur, et, dans le cours de l'œuvre elle-même, de nombreux points de suspension témoignent que les auteurs essaient de rendre le débit incertain du locuteur. Dans des pièces comme *Mademoiselle Julie* ou *La Cerisaie*, les dialogues paraissent obéir à des associations de mots plus qu'à des enchaînements organisés. Pour Strindberg le séjour en France est directement responsable du passage au naturalisme, qui ouvre une période d'une extrême fécondité. Non que le naturalisme à la Zola corresponde exactement au génie de Strindberg, de toute façon beaucoup trop présent dans son œuvre pour livrer impartialement des tranches de vie.

Régis Boyer

in Encyclopédie Universalis

## Les thèses déterministes de la psychologie expérimentale

À travers ses recherches, Strindberg voit se dessiner une nouvelle conception de l'homme qu'il trouve finalement séduisante car elle lui permet temporairement de minimiser une culpabilité malade qui s'éveille au moindre prétexte pour le harceler des journées entières. Et en même temps, il trouve là de quoi atténuer le remords qui lui vient d'une vocation trahie et dont il nous a déjà confessé le tourment dans le drame de *Maître Olof*. Pourquoi, se demande-t-il à présent, s'était-il cru obligé de défendre une cause? "Il y a quelques années lorsqu'il ne connaissait pas encore le mécanisme de l'âme humaine, il aurait répondu la main sur le cœur : parce qu'il ne voulait pas trahir sa cause des opprimés, être infidèle à son drapeau et autres raisons semblables. Aujourd'hui, il peut dire de façon moins grandiose mais plus vraie que (...) la voie se trouvait nécessairement tracée par son hérédité physique, son tempérament, son éducation sociale : bref, il ne fallait pas voir dans sa façon d'agir une vertu mais une nécessité naturelle". (Strindberg, *Dans la chambre rouge*)

Guy Vogelweith

*Strindberg*, Édition Théâtre de tous les temps, 1972, p. 42

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.

Zola, *Le Roman expérimental*, GF-Flammarion, 2006

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), in *Théâtre cruel et théâtre mystique* présentation Maurice Gravier, trad. Marguerite Diehl, Gallimard/NRF, 1964, p. 100

## La lutte des sexes et des générations

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

-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'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 ennemie. 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 conglomerat 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<sup>e</sup> siècle, "Ibsen, Strindberg, Tchekhov", février 2005*

Strindberg, dans ses écrits théoriques comme dans ses drames, a marqué à maintes reprises sa fascination pour les travaux de ses contemporains sur les maladies mentales et le fonctionnement du psychisme humain. En particulier, l'unique scène de *Devant la mort* où Monsieur Durand se trouve face à ses trois filles réunies donne une représentation de ce qu'il appelle le "meurtre psychique", c'est-à-dire de la capacité que possède le protagoniste le plus fort d'anéantir en pensée le plus faible. Dans le cas qui nous occupe ici, c'est l'union qui fait la force : Monsieur Durand, tel le roi Lear, est seul face à ses trois filles, qui se trouvent donc en position de supériorité. Adèle, la fille aînée, vient de lui apporter un verre de lait à sa demande, mais Thérèse (la benjamine) le lui retire presque aussitôt, car il n'a pas réussi à trouver l'argent nécessaire pour l'achat du pain quotidien. Allume-t-il une pipe pour se détendre, l'impitoyable jeune fille applique la même mesure punitive :

THÉRÈSE, lui enlevant ses allumettes. Comme cela, au moins, tu ne gaspilleras pas les allumettes.

À partir de ce moment, la scène, d'ailleurs très brève, adopte une cadence infernale jusqu'au paroxysme final, celui du meurtre en puissance :

MONSIEUR DURAND [à Thérèse]. [...] je demande simplement que vous soyez un peu moins cruelles envers moi. Vous trouvez bien de la crème pour le chat, mais vous refusez du lait à votre père, qui n'a pas mangé depuis... très longtemps !

THÉRÈSE. C'est donc toi qui as bu jusqu'à la dernière goutte le lait du chat !

MONSIEUR DURAND. Oui, c'est moi.

ANNETTE. Et c'est peut-être lui aussi qui a mangé ce qu'il y avait dans la souricière.

MONSIEUR DURAND. Oui, c'est lui !

ADÈLE. La sale bête !

THÉRÈSE, riant. Et s'il y avait eu du poison dessus ?

MONSIEUR DURAND. Tu veux dire : si seulement il y en avait eu !

THÉRÈSE. Et après ? Tu as assez dit que tu te tirerais une balle dans la tête ! Il est vrai que tu ne l'as jamais fait.

MONSIEUR DURAND. "Pourquoi ne t'es-tu pas tiré une balle dans la tête ?" Voilà au moins qui est franc.

La première forme de torture est de l'ordre de l'agir. C'est le geste de privation non seulement des plaisirs les plus simples (fumer) mais surtout des besoins naturels : le lait, aliment vital par excellence, première nourriture prodiguée par la mère, symbolise la régression paradoxale du père au statut de dépendance infantile ; le père incapable d'être nourricier devient nourrisson ; cette inversion le met à la merci de ses filles qui, conscientes de leur pouvoir maternant voire matriciel, lui refusent l'existence.

Les paroles prennent alors, et très rapidement, le relais des actes. Thérèse formule la première accusation, octroyant encore à son père, par le biais du pronom personnel de deuxième personne « toi », un statut d'interlocuteur potentiel, de personne dotée d'entendement. Par une gradation dans la cruauté parallèle à la gradation des âges, Annette, son aînée de six ans, utilise quant à elle le pronom de troisième personne "lui" ; Monsieur Durand, déjà, est rejeté de l'univers interlocutoire ; psychiquement vaincu, il ne peut que s'adapter au mode d'être impersonnel que lui impose sa fille en reprenant à son compte le pronom de troisième personne. C'est, dans la même logique croissante, la plus âgée des trois filles, Adèle, qui clôturera la progression : "sale bête" est une insulte, donc un acte de langage qui exclut l'échange ; et l'on ne s'étonnera pas que cette insulte soit de l'ordre de la déshumanisation, surtout après que Monsieur Durand a reconnu avoir mangé la nourriture destinée aux animaux.

On est donc passé du stade factuel de la torture au stade verbal de la dépersonnalisation (à tous les sens du terme). Reste maintenant le stade mental, le meurtre psychique proprement dit : il est introduit par la question de Thérèse, insinuant la possibilité de la mort du père contenue dans le mot "poison". On remarquera le processus de suggestion par lequel Monsieur Durand cherche à faire formuler à sa fille l'informulable, "Pourquoi ne t'es-tu pas tiré une balle dans la tête ?", tandis que celle-ci n'a fait que reproduire cette phrase au discours indirect ("Tu as assez dit que..."), refusant donc de l'assumer. Dès lors apparaît un paradoxe essentiel à la compréhension des rapports personnels chez Strindberg : la conscience du faible suggère ses réponses à la conscience du fort, comme si c'était elle qui souhaitait le meurtre psychique. Le masochisme de Monsieur Durand, son besoin d'entendre les mots qui blessent, voire les mots qui tuent, peut donc apparaître comme le moteur de l'action dramatique. [...] Le drame familial strindbergien s'infléchit vers la mise en scène de la subjectivité du personnage central, vers la mise sur scène d'un psychisme dominé où le processus d'asservissement mis en place par le cerveau dominant fonctionne déjà depuis de nombreuses années. En restant à l'intérieur du décor de la pièce, les personnages principaux de *Devant la mort* et *d'Amour maternel* acceptent – métaphoriquement – de demeurer dans l'état de névrose, dont une caractéristique essentielle est la répétition. La temporalité des drames familiaux de Strindberg est donc marquée par le principe du ressassement. Hélène et Monsieur Durand, respectivement la fille opprimée et le père étouffé, avouent leur échec et leur capitulation face à l'action hypnotique exercée sur eux par le cerveau le plus fort, en l'absence même de leur adversaire le plus redoutable : la mère dans *Amour maternel*, et dans *Devant la mort* l'épouse défunte, dont la haine de l'époux survit dans le combat mené par les trois filles contre leur père. Monsieur Durand va jusqu'à réclamer à sa fille Thérèse de lui dire "encore une méchanceté", alors même que tous les mots qu'elle pourra prononcer lui sont connus d'avance ("C'est comme si j'écoutais de la musique, des airs connus du bon vieux temps !")

**Jeanne Pailler**

article *Les Parents terribles chez Strindberg*, revue "Labyrinthe", juin 2001

## L'apport de Schopenhauer

Voici ce que j'ai encore à faire observer touchant la manière de traiter la tragédie. Le sujet principal est essentiellement le spectacle d'une grande infortune. Les moyens différents par lesquels le poète nous présente ce spectacle se réduisent à trois malgré leur grand nombre. Il peut imaginer, comme cause des malheurs d'autrui, un caractère d'une perversité monstrueuse [...]. La catastrophe peut enfin être simplement amenée par la situation réciproque des personnages, par leurs relations : dans ce dernier cas, il n'est besoin ni d'une erreur funeste, ni d'une coïncidence extraordinaire, ni d'un caractère parvenu aux limites de la perversité humaine. Des caractères tels qu'on en trouve tous les jours, au milieu de circonstances ordinaires, sont, à l'égard les uns des autres, dans des situations qui les induisent fatalement à se préparer consciemment les uns aux autres le sort le plus funeste, *sans que la faute en puisse être positivement attribuée aux uns ni aux autres*. Ce procédé dramatique me paraît infiniment meilleur que les deux précédents ; *car il nous présente le comble de l'infortune non comme exception amenée par des circonstances anormales ou par des caractères monstrueux, mais par une suite aisée, naturelle et presque nécessaire de la conduite et des caractères humains, si bien que de pareilles catastrophes prennent, grâce à leur facilité, une apparence redoutable pour nous-même.*

### Schopenhauer

*Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction André Diez, collection "Les Grands Textes", 1970, p. 147-148

## Strindberg et Nietzsche : L'œil de Zarathoustra qui domine la réalité humaine

J'ai lu deux fois votre tragédie avec une profonde émotion ; ça m'a extrêmement surpris de découvrir une œuvre dans laquelle mon idée personnelle de l'amour – dans ses moyens la guerre, dans son principe la haine mortelle des sexes – se trouve exprimée de façon grandiose. Cette œuvre est vraiment prédestinée à être montrée actuellement à Paris, au Théâtre Libre d'Antoine.

### Nietzsche

*Le Cas Wagner*, (1888) in *Le Crépuscule des idoles*, Flammarion, 2005

## Une comparaison Nietzsche et Strindberg

À notre époque, où la pensée à forme imaginative paraît évoluer vers la réflexion et l'esprit critique, il m'a semblé que le théâtre, de même que la religion, allait être abandonné comme une forme désuète que nous ne sommes plus en mesure d'apprécier. Mon idée se trouve confirmée par la crise du théâtre qui sévit aujourd'hui dans toute l'Europe.

### August Strindberg

Préface de *Mademoiselle Julie* (1888), in *Théâtre cruel et théâtre mystique* présentation Maurice Gravier, trad. Marguerite Diehl, Gallimard/NRF, 1964, p. 97

Cette conception d'un théâtre entièrement salle de fêtes, d'une arène où guerriers, princes et grandes dames somptueusement vêtus déambulent en foule et où se passent des actions mystérieuses dans des châteaux ou des forêts sauvages, est si enracinée que, pour qu'une pièce ait du succès, elle doit obligatoirement répondre à ce genre.

**August Strindberg**

*Théâtre cruel et théâtre mystique*, Gallimard/NRF, 1964, p. 7-32

En dernier (et pire !) lieu : la théâto-cratie, la foi aberrante en une prééminence du théâtre, en un droit naturel qu'aurait le théâtre de régner sur les arts et sur l'Art... Mais il ne faut pas se lasser de clamer à la face des Wagnériens ce qu'est le théâtre : toujours un en-deçà de l'art, toujours quelque chose de secondaire, de grossi, quelque chose de gauchi, de forgé de toutes pièces à l'usage des masses ! [...] Le théâtre est une forme de "démolâtrie" en matière de goût, le théâtre est une levée en masse, un plébiscite contre le bon goût.

**Nietzsche**

*Le Cas Wagner*, (1888) in *Le Crépuscule des idoles*, Flammarion, 2005

Personne n'apporte au théâtre les sens les plus raffinés de son art, et surtout pas l'artiste qui travaille pour la scène. La solitude y manque, la perfection ne souffre pas de témoins... Au théâtre, on devient plèbe, troupeau, femme, pharisien, bétail électoral, marguillier de paroisse, imbécile, Wagnérien [...]

*Nietzsche contre Wagner*

## L'œil de théâtre

"Le regard que porte sur nous l'œil mystérieux de la tragédie n'est pas un charme amollissant ou paralysant."

**Nietzsche**

Quatrième Considération inactuelle, 1876

"Et, vœu suprême, l'œil de Zarathoustra, cet œil qui, d'une distance inouïe, domine toute la réalité humaine – qui la voit au-dessous de lui..."

**Nietzsche**

*Le Cas Wagner*, (1888) in *Le Crépuscule des idoles*, Flammarion, 2005

## 2.2 L'émergence d'une psychologie nouvelle au théâtre

### Un nouveau drame naturaliste

[Strindberg] Il 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 inspirateurs 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 se 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 que de caractères stables, faciles à définir pour l'auteur, à analyser pour le spectateur, Strindberg croit aux 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, p. 7-32



## 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 confidence, mais, tout au contraire, afin de lui donner plus de consistance et d'objectivité.

Dès 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. À 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 comparée 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 une place dans ce gestuaire où se trouvent déjà Oedipe, 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 dramaturges du xx<sup>e</sup> ont couru, tient-il justement à cette présence hypertrophiée du dramaturge dans son propre drame. À 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 "pathogénèse 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

Extraits de "Dramaturgie de l'impersonnel" in *Strindberg*, Éditions de L'Herne, 2000, p. 54-64

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 sociales, 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, il arrive 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.

**August Strindberg**

Préface de *Mademoiselle Julie* (1888), in *Théâtre cruel et théâtre mystique* présentation Maurice Gravier, trad. Marguerite Diehl, Gallimard/NRF, 1964, p. 98-99

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 douteux 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*

### 3. *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.

Strindberg

#### 3.1 *Mademoiselle Julie* : tragédie naturaliste

##### La pièce

*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 qu'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. D'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

conversation 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**

in cahier Programme Festival d'Automne, 37<sup>e</sup> 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. Finalement 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'acquérir 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 Vogelweilth**

*Psychothéâtre de Strindberg*, éditions Lincksieck, 1972

Sans nous en apercevoir, nous nous sommes engagés dans les havres de la philosophie schopenhauerienne, d'après laquelle la mort serait le résultat proprement dit et, pour autant, le but de la vie, tandis que l'instinct sexuel représenterait l'incarnation de la volonté de vivre.

**Freud**

*Essais de psychanalyse*, Payot, 1968

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

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.

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..."

**Guy Vogelweith**

*Strindberg*, Édition Théâtre de tous les temps, 1973, p. 68-69

## 3.2 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” [dette] ? [...] 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.

#### **Nietzsche**

*La Généalogie de la morale*, 2<sup>e</sup> dissertation § 4 et 5, trad. Isabelle Hildenbrand et Jean Gratiën, Folio/essais, 2010, p. 66-67

### **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’ “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." (A. Jolivet, *Le Théâtre de Strindberg*). [...] Entre Gustave et Adolphe se met en place un "combat des cerveaux", combat plutôt déloyal puisqu'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



## 4. 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.

Stirner, 1993

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



*La Sonate des spectres*, mise en scène de la troupe du Théâtre Dramatique de Stockholm en 1962.

### 4.1. 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<sup>e</sup> 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").

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 “vénérate” 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 cicatriser, 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<sup>e</sup> 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 "de 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'accentuer 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<sup>e</sup> siècle", 2008

## 4.2. Strindberg le double rôle du créancier et du débiteur

Les concepts dramaturgiques forgés à l'époque – "combat des cerveaux", "lutte des sexes", "meurtre psychique", tout cet appareil d'un théâtre de la cruauté – ne doivent pas faire oublier cette cruauté supérieure de l'auteur qui mène un combat à mort contre lui-même. Il y a vivisection et il y a meurtre, mais c'est l'auteur qui s'écorche lui-même vivant. La force tragique de ces œuvres de l'époque naturaliste tient donc, à cette présence fusionnelle du dramaturge dans le drame des personnages. En filigrane parfaitement lisible, de *Père*, *Mademoiselle Julie*, de *Créanciers*, *la Passion* de Strindberg : le dramaturge suédois se constitue, face à chacun de ses personnages – y compris ceux qui nous paraissent les plus éloignés de lui, c'est à dire, les personnages féminins. Ce processus de "témoignage", c'est à dire à la fois de subjectivisation et de désobjectivisation – va permettre à des pièces a priori très "quotidiennistes" de dépasser les notions de "milieu" et de "naturalisme" pour atteindre à un tragique moderne.

**Jean Pierre Sarrazac**

*Tournant du xx<sup>e</sup> siècle, "Ibsen, Strindberg, Tchekhov", février 2005, p. 14*

## 5. Le père de l'expressionnisme dramatique et du théâtre de l'âme

### 5.1. Vers un expressionnisme

Dès 1891, l'Autrichien Hermann Bahr publiait un recueil d'articles : *Le Naturalisme dépassé* ; il faut comprendre ce dépassement comme étant d'ordre dialectique. Le naturalisme a effectivement représenté un moment de la formation ou de l'évolution de nombreux écrivains du tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : Hauptmann, Ibsen, Pérez Galdós, Strindberg, Tchekhov, entre autres, dont une partie, parfois importante, des œuvres se rattache aux méthodes et à la poétique naturaliste. Il n'est pas seulement l'héritier, encore moins le prolongement exacerbé du réalisme qui caractérise la littérature européenne du XIX<sup>e</sup> siècle ; il a permis des rencontres avec un certain symbolisme (la recherche actuelle accorde beaucoup d'importance aux mythes qui affleurent chez Zola), et ouvre sur de réelles perspectives modernes, celles d'un "naturalisme spiritualiste" rêvé par Huysmans en 1891, comme celles d'une écriture cinématographique née en 1895 et qui ne cesse, depuis lors, d'exploiter les œuvres naturalistes.

**Yves Chevreil** professeur à l'université de Paris-IV-Sorbonne  
in Encyclopédie Universalis

### 5.2. 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 sottises 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**

Article *Naturalisme*, Encyclopédie Universalis

### 5.3. 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." J.-P. Sartre, texte inédit en français paru dans le journal suédois *Dagens Nyheter*, le 28 janvier 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, Česká Budejovice

## 5.4. Du théâtre mystique au "Théâtre-Intime"

Avec 1892 s'ouvre dans la vie de Strindberg une période sombre. Auteur que 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, p. 799

## 6. Textes critiques et témoignages

**Kafka**, dans son journal (1915)

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.

**Albert Camus**, cité dans *Meddelanden fran Strindbergassällskapet*, 1949

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.

**Roger Martin du Gard**, 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.

cité dans *Strindberg* par Guy Vogelweith, Théâtre de tous les temps, Seghers, 1973, p. 150-151

## Christian Schiaretti

### mise en scène

Né en 1955, Christian Schiaretti, après des études de philosophie, débute dans les années 1980 en fondant sa compagnie avant d'être nommé en 1991 à la tête de la Comédie de Reims qu'il dirige pendant onze ans.

Il y mène une politique de répertoire et débute une fructueuse collaboration avec l'écrivain et philosophe Alain Badiou, qui aboutit aux créations des farces contemporaines: *Ahmed le subtil* (Festival d'Avignon, 1994), puis *Ahmed philosophe* (1995), *Ahmed se fâche* (1995) et *Les Citrouilles* (1996).

Par la suite, c'est le poète Jean-Pierre Siméon qui accompagne la trajectoire artistique de la Comédie de Reims pour un travail autour du questionnement de la langue. Le Théâtre et la Poésie ne sont-ils pas les lieux manifestes de cette question? Quatre pièces ont été créées à partir de cette collaboration :

*D'entre les morts* (1999), *Stabat mater furiosa* (1999), *Le Petit Ordinaire* (2000), *La Lune des pauvres* (2001). En 1998, Christian Schiaretti et Jean-Pierre Siméon, conçoivent un événement autour de la langue et de son usage intitulé : *Les Langagières*.

En 2002, Christian Schiaretti est nommé à la direction du Théâtre National Populaire de Villeurbanne.

Il y a créé notamment *L'Opéra de quat'sous* de Brecht et Kurt Weill (2003); *Père* de Strindberg et *L'Annonce faite à Marie* de Claudel (2005); *Coriolan* de Shakespeare (2006), récompensé par de nombreux prix: Prix Georges-Lerminier 2007, décerné par le Syndicat de la Critique, Prix du Brigadier 2008, Molière du Metteur en scène et Molière du Théâtre public 2009.

À la Comédie-Française il a mis en scène *Aujourd'hui ou les Coréens* de Michel Vinaver (Théâtre du Vieux-Colombier, 1993) et fait entrer au répertoire de la Salle Richelieu *Le Grand Théâtre du monde*, suivi du *Procès en séparation de l'Âme et du Corps* de Calderón de la Barca en 2004.

L'aventure théâtrale de Christian Schiaretti est également jalonnée de rencontres avec des comédiens tels que Nada Strancar avec laquelle il monte *Jeanne*, d'après *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* de Péguy (1999-2000) et *Mère Courage et ses enfants* de Bertolt Brecht (2001-2002), spectacle qui reçoit le Prix

Georges-Lerminier 2002 du Syndicat de la Critique; *Nada Strancar chante Brecht/Dessau* avec Jean-Claude Malgoire (2007).

De 2007 à 2009, il crée avec les comédiens de la troupe du TNP, *7 Farces et Comédies de Molière: Sganarelle ou le Cocu imaginaire, L'École des maris, Les Précieuses ridicules* (2007); *La Jalousie du Barbouillé; Le Médecin volant* (2008); *Le Dépît amoureux, L'Étourdi ou les contretemps* (2009).

Ces spectacles ont fait l'objet d'une tournée internationale au Maroc et en Corée en 2010. Mars 2008, il crée pour la première fois en France la version intégrale de *Par-dessus bord* de Michel Vinaver et reçoit le Grand Prix du Syndicat de la Critique, du meilleur spectacle de l'année 2008.

En septembre 2009, il crée à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon, variation à partir de Sophocle, avec, dans le rôle titre, Laurent Terzieff.

Décembre 2010, Christian Schiaretti met en scène *Siècle d'or* un cycle de trois pièces: *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès, *La Célestine* de Fernando de Rojas, *Don Juan* de Tirso de Molina.

Dès son arrivée au TNP, il entame une étroite collaboration avec l'ENSATT où il a mis en scène avec les élèves des différentes promotions, *Utopia* d'après Aristophane (2003), *L'Épaule indifférente* et *La Bouche malade* de Roger Vitrac (2004), *Les Aveugles, Intérieur, La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck (2006), *Les Visionnaires* de Jean Desmarets de Saint-Sorlin (2007), *Hippolyte* et *La Troade* de Robert Garnier (2009).

Christian Schiaretti a été président du SYNDEAC de septembre 1994 à septembre 1996. Il est président de l'association des Amis de Jacques Copeau et de l'Association pour un Centre culturel de rencontre à Brangues.

## Terje Sinding traduction

Il est titulaire d'un doctorat d'études théâtrales. Après avoir été secrétaire de rédaction à la Comédie-Française et chargé de cours à l'Université Paris X – Nanterre, il est maintenant traducteur littéraire à temps plein. Il est le traducteur de l'œuvre romanesque et théâtrale de Jon Fosse. Il a également traduit Henrik Ibsen, ainsi que de nombreux auteurs dramatiques scandinaves contemporains : Astrid Saalbach, Peter Asmussen, Magnus Dahlström, Arne Lygre. D'August Strindberg, outre *Mademoiselle Julie* et *Créanciers*, il a traduit *La Danse de mort I*, *Le Chemin de Damas*, *Pâques* et *La Sonate des spectres*. Dans le domaine romanesque, il est l'auteur de traductions d'Herman Bang, Peer Hultberg et Per Petterson.

## Renaud de Fontainieu scénographie

Depuis 1990, il travaille avec Christian Schiaretti et signe la scénographie de la plupart de ses créations à la Comédie de Reims et au Théâtre National Populaire – Villeurbanne, notamment *Le Laboureur de Bohême* de Johannes von Saaz, *Aujourd'hui, ou les Coréens* de Michel Vinaver, *Mère Courage et ses enfants*, *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, *Père d'August Strindberg*, *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *Siècle d'or*, et de ses mises en scène d'opéras : *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini, *Ariane à Naxos* de Richard Strauss, *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, *Le Barbier de Séville* de Gioacchino Rossini et de Giovanni Pasiello...

Les décors de Renaud de Fontainieu se situent toujours dans un univers minimaliste et explorent les possibilités des plateaux nus. Il collabore également avec les metteurs en scène José Renault *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi, Sylvain Maurice; *Macbeth* de Shakespeare, au Festival d'Avignon..., Éric Sadin, Christine Berg, et Daniel Mesguich; *Hamlet* de Shakespeare et *Dom Juan* de Molière, au Théâtre de La Métaphore à Lille. Il travaille avec Christine Berg, *Des Couteaux dans les poules* de David Harrower; José Renault, *L'art d'avoir toujours raison* d'après Arthur Schopenhauer; Benoit Théberge, *Antigone* d'Henry Bauchau...

En 1997 et 1998, il collabore avec les architectes Antonio Lazo et Édouard Mure à la scénographie des salles de spectacle du Centre culturel de Belle-Île-en-Mer et de Saint-Michel-sur-Orge.

## Fanny Gamet accessoires

Elle fait ses études à École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon, option "Design, Espace

civique" et à l'ENSATT où elle obtient le diplôme de scénographe décoratrice en 2001. Ensuite elle réalise les scénographies et les costumes pour des mises en scènes de Gilles Chavassieux, Laurent Verceletto, la compagnie Traction avant et Jean-Christophe Hember et travaille sur le tournage de la série *Kaamelot*.

Elle conçoit les accessoires pour *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *Farces et Comédies de Molière* et *Siècle d'or*, mises en scène de Christian Schiaretti. Elle a travaillé également avec Roger Planchon pour *Le Génie de la forêt* d'Anton Tchekhov et *Emmanuel Kant* de Thomas Bernhard. Elle cosigne avec Renaud de Fontainieu les décors de *Par-dessus bord* et signe la scénographie de *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon.

Fanny Gamet collabore régulièrement avec l'atelier de construction des décors de l'Opéra de Lyon, notamment pour *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, mise en scène Laurent Pelly, *Mazeppa*, mise en scène Peter Stein et *Così fan tutte* de Mozart, mise en scène Adrian Nobel.

## Thibaut Welchlin, costumes

Après des études d'architecture, il fait ses classes à l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg, section scénographie et costumes, de 1999 à 2002.

Il est assistant aux costumes pour *The Bassarids*, opéra d'Hans Werner Henze, mise en scène Yannis Kokkos; *Le Luthier de Venise*, opéra de Gualtiero Dazzi, mise en scène Giorgio Barberio Corsetti; *La Mouette* d'Anton Tchekhov et *La Famille Schroffenstein* d'Heinrich von Kleist, mises en scène Stéphane Braunschweig.

Il signe le décor et les costumes pour *Titanica* de Sébastien Harrisson, mise en scène Claude Duparfait, et les costumes pour *La Pensée d'Andreïev*, mise en scène Georges Gagneré, *Violences-reconstitution* de Didier-Georges Gabilly, mise en scène Yann-Joël Collin, *Premières Armes* de David Mambouch, mise en scène Olivier Borle...

De 2002 à 2005, il fait partie du Jeune Théâtre National.

Depuis 2005 il crée les costumes pour les spectacles de Christian Schiaretti au TNP : *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, *Coriolan* de William Shakespeare, *7 Farces et Comédies de Molière*, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *Nada Strancar chante Brecht/Dessau*, *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon et *Siècle d'or*. Quelques créations de costumes pour l'opéra : *Faust* de Gounod pour l'Opéra National de Bordeaux; *Tosca* de Puccini et *La Créole* d'Offenbach, pour l'Atelier lyrique de Tourcoing, et *Fra Diavolo* d'Auber à l'Opéra Comique de Paris. Il assiste également Moïdele Bickel pour *Lulu* d'Alban Berg,

mise en scène Peter Stein, et Rudy Sabounghi pour *La Traviata* de Verdi, mise en scène Klaus Michael Grüber.

### **Julia Grand, lumières**

Formée à l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg, elle commence son parcours comme régisseur lumières au Théâtre de la Bastille, au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis, au Théâtre Mogador, au Festival d'Avignon et en tournée avec Andy Degroat, Robert Gironès, Jean-Pierre Vincent... À partir de 1999, elle réalise les lumières pour Éric da Silva et l'Emballage Théâtre et travaille avec des metteurs en scène comme Pascal Elso, Gilbert Rouvière, Yamina Hachemi, Michel Froelhy, Anne Torrès et Pascale Siméon. Elle entre comme régisseur général à la Comédie de Reims en 1993 et signe les lumières de tous les spectacles de Christian Schiaretti depuis 1995, dont *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, *Père d'August Strindberg*, *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, *Ervart ou les derniers jours de Frédéric Nietzsche* de Hervé Blutsch, *Coriolan* de William Shakespeare, *7 Farces et Comédies* de Molière, *Nada Strancar chante Brecht / Dessau* et *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon, *Siècle d'or*, au TNP.

### **Claire Cohen coiffures, maquillage**

Elle se forme à l'école Christian Chaveau et travaille ensuite avec Jérôme Savary, Christoph Marthaler, Philippe Calvario, Éric Elmosnino, Jorge Lavelli, Robert Wilson, au théâtre et à l'opéra. En qualité d'assistante, elle est auprès de Kuno Schlegelmilch à l'opéra pour les mises en scène de Luc Bondy, Patrice Chéreau, Pierre Strosser... Au cinéma elle travaille avec Patrice Chéreau pour *La Reine Margot* et, entre autres, avec Denis Amar, Marc Hologne et Jérôme Boivin. Depuis 2009, elle conçoit les coiffures et maquillages pour les créations de Christian Schiaretti.

### **Gérald Garutti conseiller littéraire**

Normalien, agrégé de lettres modernes, Gérald Garutti est diplômé de l'Université de Cambridge en philosophie politique et de l'Institut d'Études Politiques de Paris. Il a étudié l'art dramatique en conservatoires parisiens et au Cours Simon. Il a pris part à vingt-deux spectacles en français et en anglais, en tant que metteur en scène et/ou acteur. Il met en scène *Petit Traité de manipulation à l'usage*

*des honnêtes gens*, pièce qu'il a écrite d'après l'étude en sociologie de R.V. Joule et J.-L. Beauvois. Il a publié un ouvrage sur *Le Procès* de Kafka et d'Orson Welles, réalisé trois courts-métrages et écrit des scénarios. Comme dramaturge, il a travaillé, en 2006, auprès d'Anne Kessler pour *Grief(s): Ibsen, Strindberg et Bergman* et de Enzo Cormann pour *L'Autre*. Depuis 2006, il est conseiller littéraire du TNP, directeur du département Arts et Humanités à l'ENSATT et membre de la Maison Antoine Vitez.

avec

### **Christophe Maltot**

Il est engagé comme acteur par Daniel Mesguich dès sa sortie du Conservatoire national supérieur d'art dramatique pour jouer le rôle d'Hamlet. Il enchaîne ensuite les premiers rôles sous la direction d'Anne Torrès, Jacques Osinski, Philippe Lanton, Guy-Pierre Couleau, Caterina Gozzi et Olivier Py; ce dernier l'embarque dans l'aventure du *Soulier de Satin* et lui écrit le rôle principal de son cycle *Les Vainqueurs*, (9h15 en scène). Depuis 2009, il a joué dans *Gertrude, le cri* d'Howard Barker et *La Ronde du Carré* de Dimitris Dimitriadis, spectacles créés à l'Odéon-Théâtre de l'Europe par Giorgio Barberio Corsetti. En 2010, il est présent à La Colline dans *Lulu* de Frank Wedekind mis en scène Stéphane Braunschweig.

Il fonde sa compagnie Articule en 1999. Il intègre l'Institut Nomade de la mise en scène et assiste Matthias Langhoff en Afrique Noire pour *Prométhée enchaîné*.

Dans le cadre de Lille 2004, Capitale Européenne de la Culture, il reçoit, pour *Convergence Japon*, la mention spéciale du prix Uchimura, délivré par l'Unesco. Il dirige le Théâtre Gérard-Philipe d'Orléans de 2005 à 2008, où il met en scène une dizaine de spectacles. Il présente, en tant qu'artiste associé au TNP, *Figures de Musset* aux rencontres de Brangues 2010. Il travaille actuellement avec sa compagnie le texte d'Hélène Cixous, *Rouen, la Trentième Nuit de Mai '31*.

### **Clara Simpson**

Elle suit une formation de comédienne à la Dublin Theatre School, l'Abbey Theatre, le Cours Simon – où elle obtient le Prix René Simon – et dans la classe libre du Cours Florent. En Irlande, elle interprète Shakespeare, O'Casey, Arthur Miller, Nabokov, Albee...

En 2004, elle reçoit, à Dublin, un prix d'interprétation pour sa prestation dans

*Lolita* de Nabokov au Théâtre national d'Irlande, en 2006, elle y joue Charlotta Ivanovna dans *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov et, en 2010, Winnie dans *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett. En France, elle travaille avec Daniel Negrone, Olivier Py.

Au TNP, elle joue dans *Le Petit Ordinaire* de Jean-Pierre Siméon, *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, mises en scène Christian Schiaretti, et dans *La Fable du fils substitué* de Luigi Pirandello, mise en scène Nada Strancar. Elle participe à la mise en espace de *Ervart ou les derniers jours de Frédéric Nietzsche* d'Hervé Blutsch et de *Figures de Musset*, mise en espace Christophe Maltot.

Clara Simpson crée au TNP en 2007, avec Yvonne Mc Devitt, *Pas, Va-et-vient, Pas moi*, trois courtes pièces de Samuel Beckett, dans lesquelles elle joue également.

## Clémentine Verdier

Elle intègre l'ENSATT dans la 65<sup>e</sup> promotion où elle travaille notamment avec Jerzy Klesyk, Christian Schiaretti, Philippe Delaigue, Giampaolo Gotti, Silviu Purcarete et Christophe Pertou. Elle y met en scène *Pétrarque / kamikaze* de Lancelot Hamelin et *Du Sang sur le cou du chat* de Rainer Werner Fassbinder.

Elle fait partie de la troupe permanente du TNP et joue dans *Coriolan* de William Shakespeare, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *7 Farces et Comédies de Molière, Siècle d'or*, mises en scène Christian Schiaretti, dans *Premières Armes* de David Mambouch, mise en scène Olivier Borle, et dans *La Fable du fils substitué* de Luigi Pirandello, mise en scène Nada Strancar. Dans le cadre du cercle des lecteurs du TNP, elle a mis en espace *Te tenir à jour* de Pierre Eugène Dablaer et *Tragédie sémite* de Simon Zaleski. Elle a été l'assistante de Christian Schiaretti pour *Jeanne de Delteil*.

Parallèlement, elle a joué dans *Vers les démons* d'après Dostoïevski et Camus, mis en scène par Giampaolo Gotti (travail avec Anatoli Vassiliev) et dans *Pit Bull* de Lionel Spycher, mis en scène par Mohamed Brikat. Elle a participé aux Européennes 07 avec la mise en lecture de *Cher Papa, souvenirs de Belgrade* de Milena Bogavac, au Théâtre Les Ateliers-Lyon, et co-signe la mise en scène de *Quatre heures à Chatila* de Jean Genet avec Mohamed Brikat et Marie Fernandez.

## Wladimir Yordanoff

Il suit les cours du Conservatoire national supérieur d'art dramatique dans les classes de Pierre Debauche et Antoine Vitez. Acteur au

théâtre et au cinéma il joue notamment sous la direction de Jean-Louis Thamin, Laurence Février, Jean-Michel Rabeux, André Engel, Roger Planchon, Claude Santelli, Bernard Sobel, Patrice Chéreau... On l'a vu au théâtre dans: *Dans la compagnie des hommes* d'Edward Bond, mise en scène Alain Françon; *Un air de famille* de Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, mise en scène Stéphane Meldegg; *Les Huissiers* et *Les Voisins* de Michel Vinaver, mises en scène Alain Françon; *Souvenir avec piscine* de Terence Mac Nally, mise en scène Bernard Murat...

Avec Christian Schiaretti, il joue le cuisinier dans *Mère Courage et ses enfants* de Bertolt Brecht en 2002, Macheath dans *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill en 2003, et Caius Martius dans *Coriolan* de William Shakespeare en 2006.

Au cinéma, il tourne dans *La Compagnie des hommes* d'Arnaud Desplechin, *Tu vas rire mais je te quitte* de Philippe Harel, *Je vous trouve très beau* et *Enfin veuve* d'Isabelle Mergault, 2007, *L'Empreinte de l'ange* de Safy Nebbou, 2008 et, en 2009 et 2010, *Présumé coupable* de Vincent Garenq, *Une petite zone de turbulences* d'Alfred Lot, *L'Éléance du hérisson* de Mona Achache.

la colline  
théâtre national

[www.colline.fr](http://www.colline.fr)

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20<sup>e</sup>

