

Jean-Pierre Sarrazac

## Au carrefour, l'Étranger

**P**OUR ÉVOQUER la crise du drame au carrefour naturalo-symboliste, et les différents chemins qui peuvent être pris (dont le chemin mixte, naturalo-symboliste), j'ai décidé de me pencher sur une figure qui, justement, hante ce carrefour... Je veux parler de l'Étranger - du personnage de l'Étranger que l'on retrouve dans maintes pièces de l'époque. Un personnage (une figure, plutôt) - qui est à ce point significatif ou symptomatique de la forme de la crise dramatique qu'il pourrait la résumer à lui seul : l'intrusion dans la forme dramatique d'un regard, d'un regard étranger; l'entrée en scène - ou à la marge, à la cantonade - de ce que Peter Szondi a baptisé *sujet épique*.

### L'Étranger comme «sujet épique»

A propos du personnage de Loth dans *Avant l'aube* d'Hauptmann (1889), l'auteur de la *Théorie du drame moderne* écrit : «Sous le masque de Loth, c'est (...) le moi épique qui fait son apparition». Or qui est Loth ? Un personnage prétexte, un personnage-enquêteur, une sorte de délégué de l'auteur dans l'univers scénique, à travers le regard duquel les spectateurs vont voir se révéler l'existence d'une famille de mineurs de Silésie - les Krause. Avant même que de prendre les traits d'un personnage, l'Étranger est ici présent pour remplir une *fonction*, puisque, note Szondi, «les hommes qui accèdent à travers lui à une représentation dramatique n'en auraient pas

---

Jean-Pierre Sarrazac  
Responsable du présent colloque, il est professeur de dramaturgie à l'Institut d'Études théâtrales de Paris III-Sorbonne Nouvelle où il anime, en collaboration avec Jean-Pierre Ryngeart, le Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain. Il enseigne également au Centre d'études théâtrales de l'Université de Louvain-la-Neuve. Auteur d'une quinzaine de pièces de théâtre, il anime, à Paris III et ailleurs, en France et à

l'étranger, des ateliers d'écriture dramatique. Il publie régulièrement articles et essais dans un certain nombre de revues et d'ouvrages collectifs français et internationaux et il est directeur de la collection «Penser le théâtre» aux éditions Circé. Derniers livres parus : *Théâtres du moi, théâtres du monde* (Médianes, 1995); *L'Avenir du drame*. Écritures dramatiques contemporaines, nouvelle éd., Saulxures, Circé-Poche, 1999; *Néo, trois panneaux d'apocalypse*, Saulxures, Circé, 1999.

été capables par eux-mêmes». «Sa simple présence, conclut sur ce point l'auteur de la *Théorie du drame moderne*, exprime ainsi la crise du drame et le drame qu'il fait exister n'en est plus un. Il prend ses racines dans la relation épique du sujet et de l'objet, qui met l'étranger face aux autres personnages. Le déroulement de l'action n'est pas déterminé par leurs conflits, mais par la démarche de l'étranger, ce qui élimine également la tension dramatique» (1).

L'intrusion dramaturgique salvatrice de l'Étranger se produit au moment même où la forme dramatique cesse d'être primaire («événement interpersonnel au présent») pour devenir secondaire, où le microcosme se scinde, où l'homme dramatique se divise en sujet (regardant) et objet (regardé)... Bref, à ce moment de l'histoire où le théâtre cesse de nous faire assister à la représentation en mouvement d'un épisode marquant de la vie des héros pour nous donner à voir - symbolisme aussi bien que naturalisme - *la vie elle-même*, dans son entièreté et son dénuement, dans son caractère le plus banal et le plus ordinaire, dans son état d'objet a priori inerte et insignifiant... De cette tendance à mettre en scène ce que Schopenhauer appelait la «tragédie universellement humaine», Lukács reconnaît qu'elle «acquiert toujours plus d'importance dans la littérature dramatique» tout en dénonçant le fait qu'elle «conduit toujours plus sûrement à la dissolution de la forme dramatique, à la désintégration de ses éléments réellement dramatiques» (2).

Pour accéder au théâtre, à travers cette nouvelle forme «désintégrée», métadramatique plutôt que dramatique, la vie doit désormais être ressaisie par un sujet qui ne saurait plus être intradramatique, mais qui doit être para-ou extradramatique. Peter Szondi nous explique que l'avènement de ce «sujet épique» va d'abord passer, dans les débuts de la crise du drame - à l'époque du naturalo-symbolisme -, par une phase un peu honteuse de clandestinité ou de déni, c'est-à-dire sous le vêtement thématique du personnage de l'Étranger.

C'est le bien-fondé de l'analyse de Szondi que je voudrais maintenant éprouver en examinant brièvement la figure de l'Étranger dans quatre pièces (3) : *La Dame de la mer* d'Ibsen (1888), *Le Maître* de Jullien (1890), *Intérieur* de Maeterlinck (1894) et *La Maison brûlée* de Strindberg (1907).

Dans ces œuvres, le type de personnage auquel nous nous intéressons va se présenter alternativement ou simultanément comme :

- Étranger *dans* le drame : le thématique l'emporte. En tant que fonction, l'Étranger tient cependant le rôle d'un *deus ex machina* inaugural. Celui qui, par sa présence et sous son regard, met le drame en mouvement. Mais qui, dans la suite de l'action, peut devenir un agent ou un obstacle de ce même drame.
- Étranger *au* drame : le formel l'emporte. L'observateur s'avoue observateur, l'enquêteur enquêteur. Et cela qu'il s'agisse d'observation de type scientifique (naturalisme) ou d'une «vision» dans l'optique symboliste. Cette fonction de l'Étranger rappellera par certains aspects celle du Messager du théâtre antique ou du Raisonneur du théâtre classique, mais elle s'en distingue suffisamment pour mériter d'être approchée de façon autonome.

Nous allons donc étudier rapidement quatre pièces, parcourir trois étapes et entr'apercevoir trois figures : l'Étranger en costume de personnage avec Ibsen et Jean Jullien; l'Étranger dans la nudité de sa fonction avec Maeterlinck; l'Étranger mi-vêtu (doté d'une identité très précise, presque superlative) mi-nu avec Strindberg.

## Du Grand Absent au second rôle allégorique

Dans *La Dame de la mer*, l'Étranger est doté à la fois d'une identité très instable - il change de nom à l'envi - et d'une généalogie extrêmement précise, celle d'un Américain né en Finlande (un Kvène). Ce qui suffit à faire de lui un «revenant» type, une sorte de «mort» surgi des profondeurs marines, comme le lui jettera à la figure Ellida, la Dame de la mer.

L'Étranger de cette pièce, c'est un peu le Hollandais volant, mais dans une version particulièrement malfaisante. Il exerce sur la Dame de la mer le même pouvoir sexuel que les trolls sur Peer Gynt. À la fois éros et thanatos. Il fait ainsi figure de projection de la libido mélancolique de la protagoniste.

Dans le déroulement de la pièce, l'Étranger c'est d'abord le Grand Absent, qui possède un magnétisme exceptionnel et suscite d'abord une extraordinaire attente. Puis, lorsqu'il revient pour faire valoir ses «droits» - c'est-à-dire arracher la Dame à sa maison, à son mari et l'emmener avec lui par-delà les mers -, il change de statut et de stature, l'invisibilité fabuleuse que lui conférait son absence se mue en une présence allégorique somme toute assez modeste. L'Étranger, ici, correspond bien à ce que j'ai désigné tout à l'heure comme un «*deus ex machina* inaugural». Il est pareil à la lame de fond, qui risque de tout emporter, mais, surtout, sans laquelle le drame resterait entièrement intrapsychique, autrement dit : n'aurait pas lieu, faute de visibilité.

Le trait de génie d'Ibsen, c'est justement de rétrograder, de démonter dans un second temps ce personnage que dans un premier temps il a soigneusement monté et composé. D'en dénoncer *in fine* l'artificialité : le caractère allégorique et projectif. Indispensable dans l'ombre pour la révélation du *drame dans l'intime* d'Ellida et de ses proches (4), l'Étranger de *La Dame de la mer* commence de se déliter et de tomber en poussière dès qu'il se trouve en pleine lumière. Le faire apparaître, c'est le déréaliser. Opérer le transfert du personnage à la *figure*.

Une seule confrontation avec le docteur Wangel, époux d'Ellida, suffit, comme dans un exorcisme, à renvoyer l'Étranger satanique à son inexistence océane. À moins qu'il ne s'agisse là d'une de ces presciences que put avoir Ibsen du travail de la psychanalyse freudienne... En tout cas, le docteur Wangel, dans son dialogue avec son épouse retrouvée, exorcisée, sait parfaitement tirer du plomb de ce vil personnage l'or de cette dramaturgie de l'intime qu'invente Ibsen : «Je commence à te comprendre - peu à peu. Tes pensées, tes sensations sont des images, des

représentations visibles. Ta nostalgie de la mer - ton attirance pour lui - pour cet étranger, - ce n'était que l'expression d'un désir naissant de liberté. Rien d'autre... «Oh, je ne sais pas quoi dire, lui répond Ellida. Mais tu as été pour moi un bon médecin» (5).

## L'Étranger-thaumaturge

Jean Jullien n'a pas le génie d'Ibsen : les ficelles de l'Étranger, assurément moins allégoriques, n'en sont que plus visibles dans sa pièce. *Le Maître* est une œuvre en trois actes qu'on pourrait diviser en deux :

1. Une forme très brève, un «quart d'heure» comme Lavedan et Guiches en donnèrent au Théâtre Libre (septième spectacle, 23 mars 1888). «Quart d'heure» couvrant les trois premières scènes jusqu'à l'apparition du personnage étranger.

2. Un rebondissement dramatique de presque trois actes, entièrement dû à l'arrivée inopinée de l'Étranger. Rebondissement qui va permettre à Jean Jullien de remplir son programme : cette «Étude de paysans» annoncée par le sous-titre de la pièce. Après le prologue du «quart d'heure», et grâce à l'Étranger, le milieu du tableau initial prend de la profondeur tout en gagnant en animation dramatique.

Le «quart d'heure» que je viens d'évoquer, c'est celui de l'agonie d'un «vieux» paysan de cinquante-neuf ans et la conspiration d'une partie de son entourage pour que son épouse devienne «le Maître». Tableau statique, dont on disait à l'époque : «ce n'est pas du théâtre» (6). Quant à l'arrivée miraculeuse, *dans la fable et pour la fable*, de l'Étranger, la voici : «*Dans l'entrebâillement de la porte apparaît un homme maigre, hâve en haillons ruisselants, se soutenant à peine. Ils (les personnages du tableau) reculent. PIERRE : Brave gens, j'en peux plus... Je marche depuis le matin... J'ai pas mangé... J'ai froid.*»

D'un même mouvement, d'une même irruption l'Étranger va sauver le drame et le maître de la maison... Le Maître, qui allait passer de vie à trépas, contraint son entourage à accueillir l'Étranger (qui sera toujours désigné par le seul prénom de Pierre, même après avoir décliné son nom de famille : Boulas). Grâce à un simple emplâtre, l'Étranger guérit le Maître, lequel insiste pour que le jeune homme s'installe à la ferme. Pierre va susciter l'amour de la fille de la maison, mais une conspiration d'une autre partie de la famille aboutira à ce que le Maître chasse comme un malpropre son propre sauveur.

Dans *Le Maître* de Jean Jullien, l'intrusion d'un étranger transforme donc la matière d'une forme très brève et statique en un drame au moins apparent. Mouvement artificiel introduit par cet Étranger non dramaturgiquement affiché comme tel - je veux dire comme fonction. *Le Maître*, pièce de 1890, ressemble sur ce point à *Avant l'aube*, pièce donnée par Hauptmann en 1889. Le structurel - le «sujet épique», pour parler comme Szondi - reste dissimulé derrière le paravent plus ou moins heureux du

thématique. La fonction de regard, de point de vue se trouve encore «naturalisée» dans la personne de l'Étranger.

## Pure fonction, pure vision

*Intérieur*, c'est le processus opposé. L'Étranger n'y prend point d'autre identité ni d'autre nom que ceux de sa fonction dramaturgique. En amont de l'«action», celui que Maeterlinck désigne tout du long comme *l'Étranger* a trouvé le cadavre de l'enfant. Dans le temps de l'«action» (mais il convient de préciser que Maeterlinck assume pleinement et recherche même ce *statisme* qui pouvait effrayer Jullien et tant d'autres auteurs), l'Étranger s'entretient avec le Vieillard qui va devoir se faire, à la fin de cet acte unique, le messager de la mort de l'enfant auprès des parents.

L'Étranger est principalement un témoin et, à ce titre, une espèce d'assistant ou d'assesseur du Vieillard-Messager. La fonction de celui qui ne cesse de dire «Je ne suis qu'un passant; je ne suis qu'un étranger» est entièrement contenue dans son regard... étranger. Sa présence constante dans l'ombre, le peu de paroles qu'il prononce, comparativement à ce coryphée-messager (il «cumule» ces fonctions et les dépasse) qu'est le Vieillard, renvoie à un partage entre le sédentaire de la communauté endeuillée (ces gens encore tranquillement installés chez eux, mais qui vont bientôt apprendre qu'une de leurs filles ou de leurs sœurs s'est noyée) et le nomade de la présence fortuite de l'Étranger.

La scène naturaliste existe virtuellement dans la pièce de Maeterlinck. Mais, enclose dans la maison soigneusement fermée, elle est devenue quasi immobile, muette, sourde (du moins provisoirement, le temps de l'«action»), et aussi aveugle (parce que «sous la lampe»). À cette tranche de vie délibérément éludée, renvoyée au silence et au flou par la distance et les fenêtres fermées - «spiritualisée» dit Maeterlinck -, l'Étranger d'*Intérieur* fait subir un grand effet d'éloignement et d'étrangeté.

Ici, le «sujet épique», au sens szondien, est presque trop présent, trop évident. Il capte toute l'attention. Il occulte toute réalité. Dans la pure vision du Poète-Étranger - car, comme découvreur ou «inventeur» du cadavre, Maeterlinck ne fait qu'un avec son Étranger - le milieu s'est dissout.

## L'homme du détour

*La Maison brûlée* de Strindberg combine l'Étranger du naturalisme (à la manière de Hauptmann et de Jullien) et celui du symbolisme (à la manière de Maeterlinck). Non pas en les confondant ou en les superposant, au contraire : en ménageant entre eux le plus grand écart possible - le plus grand *spectre* possible de l'Étranger.

Sur le lieu d'une catastrophe déjà advenue - d'une catastrophe initiale, inaugurale -, je veux dire sur les décombres encore fumants de la maison, fouillent et s'interrogent les habitants sinistrés ainsi que des voisins. Syndrome à la Edgar Poe : tous sont à la fois victimes, détectives et présumés coupables.

L'Étranger qui arrive là, on pourrait prétendre qu'il ne reste pas longtemps un étranger au sens strict. Tout de suite, par sa ressemblance avec le teinturier qui demeurait ici, il intrigue tout ce petit monde rassemblé par le sinistre. D'ailleurs advient la scène de reconnaissance avec le Teinturier, dont l'Étranger se révèle être le frère. Lui-même ne rechigne pas à décliner son identité. Il en rajouterait même. Il y a, dans cette pièce, une sorte de baroquisme naturaliste de l'identité de l'Étranger : «Je suis même, précise-t-il, vaguement apparenté par ma belle-mère, dont le père était croque-mort, au cocher des pompes funèbres»... Dans cette identité très précise - presque trop -, l'Étranger se trouve compromis, comme le lui rappelle son frère, pour avoir naguère abandonné un enfant - peut-être cet Étudiant qu'il ne va pas tarder à rencontrer... Cependant, par un jeu très strindbergien de dédoublement et d'ubiquité, l'Étranger de *La Maison brûlée* ne va jamais désertier sa fonction, l'*abstraction* de sa fonction. La fin est à cet égard éloquente, où l'Étranger soliloque et se dit à lui-même : «Et maintenant, étranger, reprends ton voyage». La fonction travaille à ce point le personnage que celui-ci ne semble plus avoir d'autre intérêt, d'autre pulsion, d'autre «plaisir» que d'accomplir cette fonction : «Je trouve, avouet-il, qu'il est intéressant d'observer».

En fait, l'Étranger n'est pas étranger seulement à l'ici et maintenant de la «maison brûlée»; il l'est, plus largement, à la vie. Son retour, c'est celui de quelqu'un qui est, comme on dit familièrement, *revenu de la vie*. Quelqu'un - enfant jadis trouvé pendu dans un placard - qui se considère comme déjà mort. Quelqu'un qui serait à la fois nomade et sédentaire et qui devrait vivre circulairement, perpétuellement sa destinée de fuite, d'exil et de retour, à l'instar du Juif errant et de tous ses semblables mythiques.

L'Étranger de cette pièce, c'est encore l'Inconnu (à lui-même) du *Chemin de Damas* et tous ces masques qu'a superposés sur son introuvable visage *le jeu de la vie*. Le personnage non point dépersonnalisé - c'est-à-dire régressant dans l'état anonyme - mais surpersonnalisé ou, ce qui revient au même, *impersonnalisé* par son statut d'étranger à sa propre personne. *L'Impersonnage*, protagoniste par excellence de ce nouveau «drame de la vie». De ce drame pressenti par Schopenhauer et tout à la fois compris et refusé par Lukács. De ce nouveau type de drame auquel essaie de s'ouvrir, en dépit de ses préférences pour le théâtre épique, l'analyse szondiennne. Drame au temps de la crise, où c'est justement notre propre vie, la propre existence de chacun et de tous, qui, devenue problématique, fait l'objet de l'enquête, de la quête ou, plutôt, de l'errance du personnage.

L'Étranger qui, dans *La Maison brûlée*, fait retour dans sa communauté d'origine - comme, à la fin, Peer Gynt, chez Ibsen -, c'est l'homme du détour par excellence, un regard d'abord éloigné puis rapproché de son

objet, un regard qui fait faire l'aller-retour à l'objet qu'il embrasse, bref une façon souveraine de désaliéner le réel (7). Tel est le pouvoir, considérable, de cette figure théâtrale de la mixité naturalo-symboliste : conjuguer une appartenance indéfectible au milieu et le détachement propice à la vision... Ne dirait-on pas que, parmi tous ses sortilèges, Strindberg - qui mit aussi en scène, dans *La Sonate des spectres*, un Étudiant doué de double vue, parce que «né un dimanche» - disposait déjà de l'Effet V brechtien ?

## Divergence avec Szondi

Pour Szondi, le bon Étranger, ce n'est pourtant pas celui de *La Maison brûlée* ni d'aucune pièce de Strindberg. L'Étranger structurellement idéal, ce serait plutôt, au regard de la théorie du «sujet épique», celui qui préside au théâtre de Brecht. Celui, précisément, que met en scène Walter Benjamin dans une petite parabole : violente scène de famille; tout à coup un étranger entre dans l'appartement; tout s'arrête; tableau !... L'intrusion du regard étranger a interrompu le drame, transformé la scène en tableau, fixé et découpé le flux dramatique en une série d'instantanés prégnants, de jalons paradigmatiques à la Diderot ou à la Brecht.

C'est peut-être ici que notre chemin diverge de celui de Szondi. Lui regrette manifestement que l'Étranger ne reste pas jusqu'au bout étranger au sens de la parabole de Benjamin, c'est-à-dire pur «sujet épique». Il ne cesse pas de déplorer ces moments où, chez Strindberg, l'Étranger est soudain happé, aspiré, voire broyé et anéanti par la «scène» - qui s'oppose au tableau. Il croit repérer dans ces moments une faiblesse sinon artistique du moins structurelle. Ainsi de la mort de Hummel dans *La Sonate des spectres* : «Dans la personne du directeur Hummel, on voit sans doute pour la première fois (au cours de cette évolution) le moi épique sur la scène, même si c'est encore sous le déguisement d'un personnage de drame (...). On a peine à comprendre cependant que Strindberg n'ait pas pris conscience de cette fonction formelle de son personnage. Il termina le second acte par la traditionnelle démystification du démystificateur : le suicide de Hummel, ce qui priva l'œuvre, sur le plan du contenu, de son principe formel caché».

*Mais si ce que Szondi considère comme une perte était, en vérité, un gain ?*

Que l'on sorte de la perspective quelque peu téléologique - ou pédagogue - de la *Théorie du drame moderne* (le «dépassement» du dramatique par l'épique) et l'on pourra se demander si l'Étranger - au moins chez Strindberg - n'a pas plus de relief et d'intérêt aussi bien humains que théâtraux à être à la fois extra- et intradramatique. À se trouver en va-et-vient - ou en bascule - entre le dedans et le dehors de l'«action». À l'instar du sujet du rêve, toujours clivé, toujours à la fois regardant et regardé. Comme nous avons surpris l'Étranger de *La Maison brûlée* : dans cet impossible entre-deux de l'inscription dans le milieu et de la distance visionnaire.

Si nous acceptons un instant de ne pas voir dans l'Étranger de Strindberg un stade primitif ou un ratage du «sujet épique» szondien, peut-être alors nous parlera-t-il, lui, cet Étranger selon Strindberg, des insuffisances de la théorie du sujet épique et du «tout épique» au théâtre. Insuffisances théoriques (les œuvres de Brecht et celles d'autres auteurs épiques ne sont pas ici en cause) que nous ressentons si fortement depuis quelques années. Peut-être cette évocation de l'Étranger selon Strindberg fera-t-elle écho avec la parole de Sartre, qui proclamait, il n'y a pas si longtemps, la nécessité d'«un théâtre dramatique fort près de l'épique et qui ne soit pas bourgeois» ?

Étranger à sa propre vie, le sujet strindbergien - à la différence du sujet épique szondien - est le lieu de tous les dédoublements, de tous les clivages, de toutes les scissions. Personnage point de vue, il joue cependant dedans tout autant que dehors. Doué d'ubiquité dramaturgique, il invente le *point de vue intérieur*. Observateur et «compreneur» de la «scène» censée se dérouler et devenir «tableau» sous son regard, il est aussi, par intermittence, lui-même compris, débordé, emporté par cette «scène».

Sujet complexe, sujet multiple, sujet instable, sujet hybride, sujet *rhapsodique* du théâtre actuel, dans un jeu incessant de débordement du dramatique par l'épique, et de l'épique par le dramatique ou le lyrique. Parfaite métaphore, si l'on veut bien y songer, non seulement du spectateur, mais peut-être aussi, tout simplement, de l'homme d'aujourd'hui. À un autre tournant de siècle, avec, toujours, devant soi, le «drame de la vie».

- (1) Szondi (Peter), *Théorie du drame moderne, 1880-1950*, trad. Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, coll. «Théâtre Recherche», p. 56.  
 (2) Lukács (Georges), *Le Roman historique*, trad. Robert Saille, Paris, Payot, «Bibliothèque historique», 1965, p. 134-135.  
 (3) Ibsen (Henrik), *La Dame de la mer*, in *Les Douze dernières pièces*, vol. III, Paris, Imprimerie Nationale, 1994, coll. «Le spectateur français»; Jullien (Jean), *Le Maître*, in *Le Théâtre vivant*. Essai théorique et pratique, Paris, Charpentier et Fasquelle, Bibliothèque-Charpentier, 1892; Maeterlinck (Maurice), *Intérieur*, in *Théâtre complet*, II, Paris, H. Champion; Genève, Slatkine Reprints, 1979, coll. «Ressources»; Strindberg (August), *La Maison brûlée*, in *Théâtre complet*, 6, Paris, L'Arche, 1986.  
 (4) Sur ce que j'entends ici par «drame dans l'intime», on pourra se reporter à : Sarrazac (Jean-Pierre), *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989, coll. «Le temps du théâtre». En particulier, au premier chapitre, sur Ibsen.  
 (5) *La Dame de la mer*, trad. Terje Sinding, *op. cit.*  
 (6) Cf. Thalasso (Adolphe), *Le Théâtre Libre*, Mercure de France, 1909, p. 140.  
 (7) Bloch (Ernst), «Aliénation et distanciation», trad. et présentation de Philippe Ivernel, *Travail théâtral*, XI, printemps 1973, p. 83-89.

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