AUGUST STRINDBERG

MADemoiselle
JULIE

(Fröken Julie)

un acte
texte français de Boris Vian

Droits de traduction, reproduction, adaptation
réservés pour tous pays
© 1957, L'Arche Editeur,
86, rue Bonaparte, Paris VI.

Répertoire pour un théâtre populaire

8

L'ARCHE
EDITEUR
A PARIS

PREFACE

Le théâtre, comme l'art en général, m'a longtemps paru être une Bible des pauvres, une bible en images pour ceux qui ne savent pas lire, et l'auteur dramatique un prédicateur laïque qui répand les idées de son temps sous une forme assez populaire pour que la classe moyenne, qui garnit les théâtres, puisse comprendre sans trop de peine de quoi il s'agit. C'est pourquoi le théâtre a toujours été une école pour les jeunes, les gens à demi-cultivés et les femmes, qui, possédant encore le bas talent de se tromper ou de se laisser tromper, sont accessibles à l'illusion et à la suggestion de l'auteur. A notre époque, où la pensée rudimentaire, incomplète, qui est le fait de l'imagination, semble vouloir évoluer vers la réflexion, l'enquête, la mise à l'épreuve, j'ai supposé que le théâtre, de même que la religion, était sur le point d'être abandonné, telle une forme d'expression prête à s'éteindre et qu'il ne nous serait plus possible d'apprécier, faute des conditions nécessaires. Cette hypothèse se trouve confirmée par la crise du théâtre qui sévit actuellement dans toute l'Europe et par le fait que dans les pays où sont nés les plus grands penseurs de notre temps, c'est-à-dire l'Angleterre et l'Allemagne, l'art dramatique est mort, comme la plupart des beaux-arts.

Dans d'autres pays on a cru pouvoir créer un théâtre nouveau en donnant aux formes anciennes le contenu de l'époque nouvelle ; mais d'une part les idées nouvelles n'ont pas eu le temps de devenir suffisamment populaires pour que le public puisse les saisir ; d'autre part les luttes des partis ont échauffé les esprits de telle sorte qu'il est impossible au spectateur d'éprouver une jouissance pure et désintéressée là où ses convictions les plus profondes sont contredites et où la majorité exerce en applaudissant ou en sifflant sa dictature aussi publiquement qu'il se peut dans un théâtre. Bref, on n'a pas trouvé de forme nouvelle adaptée au contenu nouveau, et le vin nouveau a fait éclater les vieilles bouteilles.

Dans cette pièce, je n'ai pas essayé de créer quelque chose de neuf — cela est impossible — j'ai seulement tenté de moderniser la forme d'après les exigences que, selon moi, les hommes de notre temps doivent poser à l'art du théâtre. A cette fin, j'ai choisi un sujet, ou je me suis laissé séduire par un sujet, qu'on peut dire étranger aux luttes partisans d'aujourd'hui, puisque le problème de la grandeur ou de la décadence, le conflit du haut et du bas, du bon et du mauvais, de l'homme et de la femme est et restera d'un intérêt durable. J'ai pris ce sujet dans la vie et tel que je l'ai entendu relater il y a quelques années. L'événement fit alors sur moi une impression profonde. C'est pourquoi j'estimai qu'il pouvait convenir pour une tragédie ; car si nous ressentons encore une impression tragique au spectacle de la ruine d'un homme heureux, nous la ressentirons d'autant plus devant celle de toute une race. Mais il viendra peut-être un temps où nous serons assez évolués, assez éclairés pour regarder avec indifférence le spectacle brutal, cynique, cruel que nous offre la vie, un temps où nous aurons abandonné ces pensées inférieures, infidèles qu'on appelle les sentiments, et qui seront superflues lorsque notre jugement se sera perfectionné. Le fait que l'héroïne de cette pièce éveille la pitié ne résulte que de notre faiblesse et de notre incapacité à ne pas éprouver la crainte d'être exposés nous-mêmes à une destinée semblable à la sienne. Le spectateur très sensible ne prendra peut-être pas son parti de cette pitié, et l'homme de l'avenir, qui aura la foi, demandera peut-être qu'on lui propose le remède, autrement dit un programme.

Mais tout d'abord, il n'y a pas de mal absolu. La ruine d'une race fera le bonheur d'une autre qui s'élèvera, et les alternances d'ascension et de chute sont un des principaux agréments de la vie, puisque le bonheur ne tient qu'à une comparaison. Quant à l'homme féru de programmes et de réformes, l'homme qui voudrait éviter que le rapace mange la colombe et le pou le rapace, je lui poserai cette question : pourquoi remédier à cela ? La vie n'est pas si mathématiquement folle que seuls les grands mangent les petits ; il arrive tout aussi souvent que l'abeille mange le lion, ou du moins le rende fou.

Si la plupart des gens éprouvent un sentiment de tristesse

au spectacle de ma tragédie, ils ne doivent s'en prendre qu'à eux-mêmes. Le jour où nous serons forts, comme les hommes de la Révolution française, nous nous réjouirons de voir élaguer les parcs royaux, de voir abattre les arbres vermoulus qui ont si longtemps étouffé les autres, en dépit du droit que ces derniers avaient, eux aussi, de s'épanouir quelque temps, et nous éprouverons dès lors un sentiment de soulagement comme lorsqu'on voit mourir un incurable.

On a reproché à ma tragédie Père d'être trop triste, comme si l'on eût voulu des tragédies gaies. On réclame d'un ton prétentieux la joie de vivre et les directeurs de théâtre commandent des farces, comme si la joie de vivre consistait à être imbécile et à dessiner les gens comme si tous étaient atteints de la danse de Saint-Guy ou frappés d'idiotie. Pour ma part, je trouve la joie de vivre dans les luttes fortes et cruelles de la vie, et ma jouissance consiste à en apprendre quelque chose. C'est pourquoi j'ai choisi un cas exceptionnel, mais instructif, une grande exception qui confirme la règle, ce qui sans doute blessera ceux qui aiment la banalité ; de même les esprits faibles s'offenseront des mobiles que je suppose à l'événement : ils ne sont pas simples et je ne m'en tiens pas à un seul point de vue. Un événement — et ceci est une découverte passablement neuve ! — est en général provoqué par toute une série de mobiles plus ou moins profonds, mais le spectateur choisit dans la plupart des cas le mobile qu'il saisira le plus facilement ou qui honorera le plus ses talents d'analyste. Dans ma pièce on se suicide. Le bourgeois dira : sans doute de mauvaises affaires. Les femmes : amour malheureux ! Maladie, dira le malade ! Espérances déçues, pensera celui qui a fait naufrage. Mais il se peut que le mobile se trouve partout ou nulle part et que celui qui est mort ait caché la raison principale de son acte en avançant un autre mobile dont profitera sa mémoire.

J'ai donné plusieurs explications à la triste destinée de Mademoiselle Julie : les instincts profonds de sa mère ; l'éducation erronée que lui a donnée son père ; sa propre nature et la puissance de suggestion que le fiancé exerce sur un cerveau faible et dégénéré ; puis, dans l'immédiat : l'atmosphère de fête qui règne pendant la nuit de la Saint-Jean ; l'absence du père ; les règles ; le soin dont elle a

entouré les bêtes ; l'influence excitante de la danse ; la nuit ; le pouvoir érotique des fleurs ; et enfin le hasard qui enferme les deux protagonistes dans une chambre secrète et l'audace de l'homme surexcité.

Je n'ai donc pas procédé uniquement selon les lois de la physiologie ou de la psychologie ; je n'ai pas seulement accusé l'hérédité maternelle, ni les règles, ni « l'immoralité » de notre temps ; je n'ai pas seulement prêché la morale, ce soin ayant été, faute de pasteur, confié à la cuisinière...

Je me félicite de cette multiplicité de mobiles comme d'une chose en accord avec notre temps. Si d'autres l'ont fait avant moi, je me féliciterai de ne pas avoir été le seul à proférer mes paradoxes — car tel est le nom qu'on donne à toutes les découvertes nouvelles.

En ce qui concerne les caractères, j'ai voulu que mes personnages en soient passablement dépourvus. Voici pourquoi :

Le terme « caractère » a reçu au cours des temps plusieurs significations. A l'origine il désignait simplement le trait dominant de l'esprit et on le confondait avec le tempérament. Puis il devint dans le vocabulaire de la classe moyenne synonyme d'automate, de sorte qu'un individu qui une fois pour toutes s'était contenté de ses dispositions naturelles ou qui s'était adapté à un certain rôle dans la vie, qui en un mot avait cessé de grandir, fut appelé un « caractère », alors que celui qui évoluait, qui naviguait habilement sur le fleuve de la vie et qui ne cessait de prendre le vent fut considéré comme manquant de « caractère », dans un sens péjoratif évidemment, parce qu'il restait trop difficile à saisir, à enregistrer et à surveiller. Cette conception bourgeoise de l'immobilité de l'esprit fut transportée sur la scène où les traits bourgeois ont toujours dominé. Un caractère y fut un personnage tout achevé, toujours ivre ou plaisant ou tragique ; pour le décrire, il suffisait de l'affliger d'une infirmité, d'un pied bot, d'une jambe de bois, d'un nez rouge ou bien de lui faire toujours répéter la même expression : « excellent » ou « Barkis est d'accord », etc... Cette façon simple de voir les gens se retrouve encore chez le grand Molière. Harpagon n'est qu'avare, bien qu'il eût pu être à la fois un avare et un financier remarquable, un père excellent, un très bon échevin ; mais, ce qui

est pire, son « infirmité » profite à son gendre et à sa fille, qui l'hériteront et qui ne devraient donc pas le blâmer, même s'il leur faut attendre un peu avant de se mettre au lit. Non, je ne crois pas aux caractères simples. Et les jugements sommaires de l'auteur sur les hommes : un tel est sot, tel autre est brutal, un troisième est jaloux, le quatrième avare, etc... devaient être invalidés par les naturalistes qui savent, eux, combien riche est une âme et que le « vice » a un envers qui ressemble beaucoup à la vertu.

J'ai voulu que mes caractères — ces caractères modernes vivant dans une période de transition plus hâtivement hystérique que la période immédiatement précédente — fussent des êtres plus hésitants, plus déchirés, mêlés de neuf et d'ancien. Dès lors, il ne paraîtra pas invraisemblable que les idées modernes aient pu pénétrer grâce aux journaux et aux conversations dans les couches sociales où vivent les « gens de maison ».

L'âme de mes personnages (leur caractère) est un conglomérat de civilisations passées et actuelles, de bouts de livres et de journaux, des morceaux d'hommes, des lambeaux de vêtements de dimanche devenus haillons, tout comme l'âme elle-même est un assemblage de pièces de toutes sortes. Et j'ai aussi montré comment ces caractères se sont formés, en laissant celui qui est faible voler les mots au plus fort, et les répéter, en laissant les esprits emprunter des « idées », des suggestions comme on dit, les uns chez les autres.

Mademoiselle Julie est un caractère moderne — non que la femme à moitié femme seulement, celle qui hait l'homme, n'ait existé de tous temps : mais on vient de la découvrir, elle s'est mise en avant et elle fait du bruit. La demi-femme est un type qui se fraie une voie, qui se vend pour le pouvoir, les décorations, les distinctions et les diplômes, comme elle le faisait autrefois pour de l'argent : témoignage d'une décadence. Ce n'est pas une bonne espèce, car elle n'a aucune résistance, mais elle ne s'en reproduit pas moins, en reconduisant sa misère de génération en génération ; et des hommes dégénérés semblent inconsciemment faire leur choix parmi elles, de sorte qu'elles se multiplient et donnent naissance à ces êtres au sexe indécis pour lesquels la vie est une souffrance, mais qui finissent heureusement par succomber, soit en raison de leur désac-

cord avec la réalité, soit à cause du déchainement de leurs instincts contrariés, soit enfin lorsqu'ils voient déçu leur espoir d'égaliser l'homme. Le type est tragique, qui nous offre le spectacle d'une lutte désespérée contre la nature, tragique comme cet héritage romantique que dilapide en ce moment le naturalisme, lequel ne s'intéresse qu'au bonheur. Mais pour le bonheur il faut des espèces bonnes et fortes.

Mademoiselle Julie est aussi la descendante d'une vieille noblesse d'épée que la nouvelle noblesse de l'intelligence ou de la sensibilité a supplantée ; la victime de la disharmonie que le « crime » d'une mère a introduit dans une famille ; une victime des erreurs du temps, des circonstances, de sa faible nature, ce qui constitue, tout ensemble, l'équivalent de l'ancien Destin ou Loi de l'univers. L'homme de science a supprimé la culpabilité dans le même temps où il niait Dieu, mais les conséquences de tout acte, la punition, la prison, ou la crainte qu'on en éprouve ne peuvent être supprimées, elles subsistent qu'il le veuille ou non, car les hommes lésés ne sont pas aussi complaisants que peuvent être à bon compte celui qui n'a pas été lésé ou qui se trouve hors de l'affaire. Même si le père renonçait malgré lui à sa revanche, sa fille se vengerait sur elle-même, comme elle le fait ici, à cause du sentiment inné ou adopté de l'honneur que les hautes classes ont hérité de je ne sais qui (des barbares, de leurs origines aryennes, de la chevalerie médiévale ?). C'est un sentiment très beau mais actuellement nuisible à la pérennité de la race. C'est le harakiri du gentilhomme, la loi intérieure du Japonais qui lui commande de s'ouvrir le ventre, à lui-même, alors qu'il est l'offensé, un sentiment qui survit dans le duel, privilège de la noblesse. C'est pourquoi Jean, le domestique, vivra, tandis que Mademoiselle Julie ne pourra vivre, elle, dans le déshonneur. L'avantage du serf sur le seigneur, c'est qu'il n'a pas ce préjugé qui met sa vie en péril. Chez nous tous, aryens, il y a un peu du gentilhomme et du Don Quichotte, et c'est ce qui nous inspire de la sympathie pour celui qui se suicide, parce qu'ayant commis un acte contraire à l'honneur, il l'a perdu. Nous sommes tous assez nobles pour souffrir de voir une grandeur passée traînée dans la boue comme un cadavre encombrant, même si celui qui est tombé aurait pu se

réhabiliter en compensant son crime par des actes glorieux. Jean, le domestique, est un fondateur de race, un de ceux chez qui on aperçoit les prémices d'une plus grande évolution. Il est le fils d'un journalier, il a fait de soi-même un futur seigneur. Il a eu de la facilité pour apprendre, il a des sens très développés (odorat, goût, vue) et le sens de la beauté. Il s'est déjà élevé au-dessus de sa condition et il est déjà assez fort pour se servir des autres sans avoir à en souffrir. Il est déjà étranger à son entourage, qu'il méprise comme un milieu dépassé ; il le craint et le fuit, car on y connaît ses secrets, on y prévoit ses intentions, on y voit son ascension avec envie et on y attend avec satisfaction sa chute. C'est là l'explication de son caractère double, indécis, hésitant entre la sympathie pour ce qui est élevé et la haine envers ceux qui en ce moment se trouvent encore au-dessus de lui. Il est un aristocrate, dit-il lui-même, qui a appris les secrets de la bonne compagnie ; il est poli mais sous cette surface se trouve l'homme brut. Il porte déjà la redingote avec goût sans que l'on puisse être assuré que son corps est propre.

Jean a du respect pour Mademoiselle, mais il a peur de Christine. C'est que Christine connaît ses dangereux secrets. Il est assez insensible pour ne pas laisser les événements de la nuit troubler ses projets d'avenir. Avec la grossièreté de l'esclave et l'insensibilité du maître il peut voir couler le sang sans s'évanouir. C'est pourquoi il sortira du combat indemne et sera probablement hôtelier ; et s'il n'atteindra peut-être jamais lui-même à la dignité de comte roumain, son fils passera le baccalauréat et deviendra peut-être bailli.

Jean donne d'ailleurs des renseignements assez importants sur la conception que les classes inférieures ont de la vie, vue d'en bas, mais seulement lorsqu'il dit la vérité, ce qu'il ne fait pas souvent, car il dit plus volontiers ce qui lui est favorable que ce qui est vrai. Quand Mademoiselle Julie suppose que les gens des classes inférieures sentent le poids des classes supérieures peser lourdement sur eux, Jean acquiesce, son intention étant de se rendre sympathique, mais il rectifie dès qu'il s'aperçoit qu'il a un avantage à se distinguer du commun.

Non seulement Jean se trouve être un homme qui s'élève, il est aussi supérieur à Julie parce qu'il est un homme.

Sexuellement, c'est lui l'aristocrate grâce à sa force virile, ses sens plus évolués et son esprit d'initiative. Sa seule infériorité tient au milieu social dans lequel il vit encore et qu'il quittera sans doute en même temps que la livrée.

Que Jean ait une âme d'esclave, cela paraît dans le respect qu'il marque au comte (les bottes) et dans les sentiments de superstition qu'il voue à la religion ; mais s'il révère le comte, c'est plutôt parce que celui-ci occupe un poste auquel il aspire ; ce respect demeure vivant lors même qu'ayant conquis la fille de la maison il s'aperçoit qu'il n'y a rien que le vide derrière cette belle façade.

Je ne crois pas qu'un amour « plus élevé » puisse naître entre deux âmes de qualité si différente et c'est pourquoi je laisse Mademoiselle Julie travestir le sien en protection ou en excuse ; et je laisse Jean supposer que son amour pourrait naître si les conditions sociales étaient autres. Je pense qu'il en est de l'amour comme du jacinthe qui doit prendre racine dans la nuit avant de pouvoir fleurir. Ici, il grandit et fleurit et porte son fruit tout de suite, et c'est la raison pour laquelle la plante meurt si vite.

Christine enfin est une esclave, sans aucune liberté, pleine d'une paresse acquise devant les fourneaux, bourrée de morale et de religion qui lui fournissent boucs émissaires et alibis. Elle va à l'église pour se décharger commodément sur le Christ de ses larcins domestiques et pour faire provision d'innocence. C'est aussi un personnage secondaire, donc seulement esquissé, comme le pasteur et le médecin de Père, que je voulais présenter comme des hommes de tous les jours, tels que sont la plupart du temps les pasteurs et les médecins de campagne. Si ces personnages secondaires ont paru un peu abstraits, c'est que les hommes « de tous les jours » sont dans une certaine mesure abstraits quand ils exercent leur profession ; privés d'indépendance, ils ne montrent qu'un seul aspect d'eux-mêmes dans l'exercice de leur métier : aussi longtemps que le spectateur n'éprouvera pas le besoin de les voir sous plusieurs aspects, ma description abstraite demeurera donc assez juste.

Enfin, en ce qui concerne le dialogue, j'ai quelque peu enfreint les traditions. Je n'ai pas fait de mes personnages des catéchumènes qui posent de sottes questions pour provoquer des réponses spirituelles. J'ai évité ce qu'il y a de

symétrique, de mathématique dans le dialogue français construit ; j'ai laissé les cerveaux travailler d'une façon irrégulière, comme ils le font vraiment dans la conversation où l'on n'épuise jamais tout à fait un 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.

L'action est supportable et comme elle ne touche au fond que deux personnages, je m'en suis tenu à eux en ne faisant entrer qu'un personnage secondaire, la cuisinière, et en laissant l'âme malheureuse du père flotter sur le tout. Je l'ai fait parce que j'ai cru remarquer que pour les hommes d'aujourd'hui c'est le déroulement psychologique qui importe ; nos esprits curieux ne se contentent pas de voir qu'il se passe quelque chose, ils veulent aussi savoir comment. Nous voulons voir les fils, la machinerie, explorer la boîte à double fond, toucher l'anneau magique pour trouver le sommeil, glisser un regard dans les cartes pour voir qu'elles ont bien été truquées.

Ce faisant j'avais devant les yeux ce qui m'attire le plus dans la littérature moderne : les romans monographiques des frères Goncourt.

Pour ce qui est de l'aspect technique de la composition, j'ai essayé de supprimer la répartition en actes. Notre capacité d'illusion faiblissant, nous aurions pu être gênés par les entr'actes, au cours desquels le spectateur a le temps de réfléchir, donc de se soustraire à l'influence suggestive de l'auteur-magnétiseur. Ma pièce prend probablement une heure et demie, et puisqu'on peut écouter une conférence, un sermon ou les discussions d'un congrès pendant un temps aussi long ou plus long encore, je me suis figuré qu'une pièce ne nous fatiguerait pas si elle s'étendait sur une heure et demie. J'ai déjà essayé cette forme concentrée en 1872 avec un de mes premiers essais pour le théâtre, le Hors-la-loi, bien qu'avec peu de succès. La pièce était prête en cinq actes quand l'impression inquiétante et morcelée qu'elle dégageait me devint sensible. Je la brûlai, et de ses cendres est sorti un seul grand acte de cinquante pages imprimées qui occupe toute une heure. La forme n'est donc pas nou-

velle, mais semble m'appartenir et peut-être a-t-elle, grâce aux modifications du goût, une chance de convenir à notre temps. Mon intention serait d'arriver à éduquer le public de sorte qu'il puisse voir le spectacle d'une soirée entière en un seul tenant. Mais il y faut d'abord bien des recherches. Pour ménager des moments de repos dont ont besoin les acteurs et le public, sans laisser le public sortir de l'illusion, j'ai eu recours à trois formes d'art qui appartiennent toutes au théâtre : le monologue, la pantomime et le ballet, qui à l'origine, dans la tragédie antique, formaient un tout : la monodie est maintenant monologue et le chœur, ballet.

Nos réalistes ont banni le monologue pour invraisemblance. Mais si je le motive, je le rends vraisemblable et puis m'en servir avec profit. Il est vraisemblable qu'un orateur lise son discours en marchant de long en large, qu'un acteur lise son rôle à haute voix, qu'une servante parle avec son chat, qu'une mère babille avec son enfant, que celui qui dort parle en rêvant. Et pour donner une fois à l'acteur l'occasion d'un travail personnel et le délivrer un instant de la férule de l'auteur, il vaut mieux que le monologue ne soit pas écrit mais simplement indiqué. Car ce qu'on dit en rêvant ou en parlant à un chat ou à une perruche est assez indifférent ; l'acteur doué, qui se trouve dans l'ambiance et qui est au courant de la situation, peut éventuellement improviser mieux que l'auteur lui-même, qui ne peut décider à l'avance de la durée du bavardage ni du temps au-delà duquel le public sortira de l'illusion.

Comme on le sait, le théâtre italien est, sur diverses scènes, revenu à l'improvisation, et a donné naissance par ce moyen à des acteurs qui créent eux-mêmes en suivant le canevas de l'auteur. Cela peut être un progrès ou une nouvelle forme d'art que l'on pourrait appeler « art de présentation ».

Lorsque le monologue menaçait de devenir invraisemblable, j'ai eu recours à la pantomime, domaine où je laisse à l'acteur toute liberté de créer et d'acquérir une renommée personnelle. Afin de ne pas aller au-delà des forces du public, j'ai laissé la musique, justifiée d'ailleurs par la fête, exercer sa puissance d'évocation pendant le jeu muet. Je prierais le chef d'orchestre de surveiller le choix de cette musique, qui ne doit pas éveiller des sentiments étrangers

à la pièce, comme risqueraient de le faire des mélodies d'opérettes ou du répertoire de danses à la mode, ou des airs par trop folkloriques.

Le ballet que j'ai introduit n'aurait pu être remplacé par une scène dite populaire, car les scènes populaires sont toujours mal jouées, où une foule de clowns veulent saisir l'occasion de faire rire et de rompre ainsi l'illusion. Puisque le peuple ne crée pas ses méchancetés mais se sert du matériel déjà existant auquel on peut prêter un double sens, je n'ai pas écrit moi-même la chanson diffamatoire. J'ai emprunté les paroles d'une ronde populaire peu connue que j'ai notée moi-même dans la région de Stockholm. Les paroles atteignent leur but à peu près mais pas tout à fait, à dessein, car le côté sourbe (faible) de l'esclave ne permet pas une attaque directe. Donc, je ne veux pas, dans une action sérieuse, de bouffonneries, pas de rires grossiers dans une situation où se ferme le tombeau d'une famille.

J'ai emprunté aux impressionnistes le caractère asymétrique, coupé des décors et je crois avoir ainsi plus facilement créé l'illusion, car du moment que l'on ne voit pas toute la pièce avec ses meubles, on a l'occasion de deviner : l'imagination est sollicitée et complète l'image. J'y ai trouvé un autre avantage : j'ai évité par ce moyen les ennuyeuses sorties par la porte, d'autant qu'une porte, au théâtre, est en toile, tremble au moindre choc et ne peut servir, par exemple, à exprimer la colère d'un père de famille qui, après un mauvais diner, sort en la faisant claquer « à faire trembler la maison » (au théâtre elle se balance.) Je m'en suis également tenu à un seul décor, tant pour laisser les personnages prendre racine dans un seul milieu, que pour rompre avec le luxe des décors. Mais quand on n'a qu'un décor on peut exiger qu'il soit vraisemblable. Rien de plus difficile que d'obtenir une chambre qui ait à peu près l'air d'une chambre, quel que soit par ailleurs le talent du décorateur à vous bâtir des volcans en éruption ou des chutes d'eau. On ne peut éviter que les murs soient en toile, mais ne pourrait-on cesser de peindre sur la toile des étagères et des ustensiles de cuisine ? Il y a déjà tellement de choses conventionnelles sur la scène, auxquelles il nous faut croire, qu'on pourrait nous épargner au moins les casseroles peintes.

J'ai planté le fond et la table de biais afin que les acteurs puissent jouer de face et de trois quarts lorsqu'ils sont assis en face de l'un de l'autre, de chaque côté de la table. Dans *Aïda* j'ai vu un fond de scène oblique qui menait le regard vers des perspectives inconnues, et qui semblait ne rien devoir au désir de rompre avec la fatigante ligne droite.

Une autre innovation, qui ne serait peut-être pas inutile, serait de supprimer la rampe. Cet éclairage d'en dessous a, paraît-il, pour mission de rendre le visage des acteurs plus large. Mais pourquoi tous les acteurs devraient-ils avoir un visage gras ? Est-ce que cet éclairage d'en dessous n'efface pas quelques traits très fins dans la partie inférieure du visage, en particulier les mâchoires ? ne falsifie-t-il pas la forme du nez, ne projette-t-il pas des ombres sur les yeux ? Même s'il n'en est rien, il est certain que les yeux des acteurs en souffrent, de sorte que le jeu si expressif des regards est perdu : la lumière de la rampe frappe la rétine en une partie qui reste généralement dans l'ombre (sauf chez les marins, qui voient dans l'eau le reflet du soleil), et c'est la raison pour laquelle il n'est rarement d'autre jeu de regards que le roulement d'yeux vers les côtés ou vers la galerie, qui révèle le blanc de la cornée. On pourrait aussi attribuer le fatigant clignotement des actrices aux mêmes raisons. Et lorsqu'on veut s'exprimer au théâtre par le regard, il ne reste que la mauvaise solution de regarder le public, d'entrer directement en contact avec lui en dehors du cadre de la scène, mauvaise habitude s'il en est. C'est ce qu'on appelle, à tort ou à raison, « dire bonjour aux amis ».

Une lumière latérale ne donnerait-elle pas à l'acteur cette nouvelle ressource : une mimique que renforcerait le jeu des regards, principale ressource du visage ?

Je n'ai guère l'illusion qu'il me serait possible d'obtenir de l'acteur qu'il joue pour le public et non avec lui, bien que cela soit souhaitable. Je ne rêve pas de voir un acteur de dos pendant toute une scène importante, mais je désire vivement ne pas voir les scènes décisives jouées près du trou du souffleur comme des duos destinés à être applaudis. Je voudrais les voir exécutés en un endroit déterminé, en rapport avec la situation même. Pas de révolution, donc, mais quelques petites modifications, car il ne serait sans doute pas moins gênant de voir la scène transformée en une

chambre dont le quatrième mur aurait été enlevé et où certains meubles tourneraient le dos au spectateur.

Si je parle du maquillage, je n'espère pas être entendu par les dames qui aiment mieux être belles que paraître vraisemblables dans leur rôle. Mais l'acteur pourrait se demander s'il a vraiment avantage à s'affubler, lorsqu'il se maquille, d'un caractère abstrait — comme d'un masque. Imaginons un monsieur qui avec un fusain aurait placé entre ses yeux le trait de la violente colère, et supposons que bien que continuellement en colère il lui faille sourire à une réplique ? Quelle atroce grimace ce sera ! Et ce faux front, lisse comme une bille, pourrait-il se plisser s'il le fallait ?

Pour une pièce psychologique moderne où les mouvements les plus ténus de l'âme doivent se refléchir sur le visage plutôt que dans les gestes et le remue-ménage, il vaudrait mieux sans doute utiliser et de préférence sur une petite scène, avec des acteurs non maquillés ou du moins avec un maquillage réduit au minimum, une forte lumière latérale.

Si nous pouvions en outre éviter l'orchestre visible avec ses lampes gênantes et ses visages tournés vers le public ; si le plancher du salon pouvait être élevé de façon que le regard du spectateur s'élève au-dessus des genoux de l'acteur ; si l'on pouvait supprimer les avant-scènes avec leurs dineurs et buveurs hilares, et si enfin nous pouvions obtenir une obscurité complète dans la salle au cours de la représentation, et tout d'abord une petite scène et une petite salle, peut-être verrait-on naître un nouvel art dramatique, et le théâtre serait-il de nouveau le fait des gens cultivés. En attendant, il faudra sans doute accumuler les pièces et préparer le répertoire de l'avenir.

J'ai fait une tentative. Si elle est manquée, nous aurons le temps de recommencer.

AUGUST STRINDBERG
(traduit du suédois par C. G. Bjurström)