

Comment étudier le dialogue de Strindberg?

Autor(en): **Gravier, Maurice**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **11 (1981)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858383>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

MAURICE GRAVIER

Comment étudier le dialogue de Strindberg?

«Le style, c'est l'homme» écrivait jadis Monsieur de Buffon. Nous serions tentés de le pasticher et de dire: «L'auteur dramatique, c'est le dialogue». La qualité spécifique du dialogue, n'est-ce pas la marque qui permet d'identifier un écrivain de théâtre, pour peu qu'il porte en lui une étincelle de génie? Les comédiens le savent bien. Jean Vilar disait un jour en substance: «Je n'aime pas jouer les pièces traduites, parce que, dans la traduction, je n'entends pas respirer le dialogue de l'auteur»¹. Il avait raison, les traducteurs désespèrent parfois de retrouver ce rythme et de le faire passer dans leur version appliquée mais forcément imparfaite, ils se rendent bien compte aussi qu'ils ont plus de facilité à traduire à la file plusieurs pièces d'un même auteur qu'à s'attaquer au drame d'un écrivain auquel ils ne se sont pas encore intéressés. Ce qui est ici en question, c'est moins la qualité esthétique de la langue que la logique interne du discours ou encore l'agencement et l'enchaînement des répliques. Nous sommes bien conscients de ce nous voulons dire quand nous parlons de la qualité du dialogue chez un dramaturge, néanmoins nous n'arrivons que péniblement à définir le

Pour essayer de respecter la typographie voulue par Strindberg, nous citons ici les pièces dans une édition collective qui a encore été publiée du vivant de l'auteur, il s'agit de la série *Samlade Dramatiska Arbeten* (S.D.A.) parue à Stockholm en 1903 et 1904, les pièces sont classées en deux séries «Historiska Dramer» et «Romantiska Dramer» d'où la double numérotation des tomes. (Nous avons seulement modernisé l'orthographe). – Pour la traduction de *Till Damaskus*, nous nous reportons à la traduction JOLIVET-GRAVIER, *Le chemin de Damas*, Paris 1950 [J.Gr].

¹ Jean Vilar avait remporté de grands succès au Théâtre National Populaire en montant *Richard III*, *le Prince de Hombourg* et *Eric XIV* (création en France). A la fin de son séjour au Palais de Chaillot, il se mit à jouer exclusivement des pièces françaises. Lors d'une discussion qu'il avait instituée avec un public d'étudiants vers 1953, à l'issue d'une représentation de *Dom Juan*, quelqu'un lui avait reproché de ne plus monter des œuvres étrangères, c'est alors qu'il fit cette déclaration que nous résumons ici de mémoire, ayant assisté à cette discussion.

dialogue et plus encore à l'étudier. Le problème est même si délicat que peu de chercheurs se sont risqués à l'aborder, tout spécialement quand il s'agit de Strindberg. Ici très volontiers on a parlé des rapports entre l'œuvre et la vie, des thèmes dominants et des personnages et puis de la langue, en particulier des métaphores mais régulièrement on saute par-dessus ce dangereux fossé, le dialogue.

Le propre de l'auteur dramatique, c'est qu'il s'adresse au public non pas avec sa propre voix mais par l'intermédiaire de plusieurs comédiens qui incarnent différents personnages. L'échange des répliques entre les personnages lui permet de déployer devant nous les épisodes d'une action et, par-delà la peinture des personnages, de nous aider à mieux comprendre notre propre comportement et notre psychologie et même de nous proposer sa vision personnelle du monde. Mais les divers personnages qui servent de truchements à l'auteur ne jouissent pas nécessairement devant lui de la même considération, ils ne sont donc pas toujours placés sur le pied d'égalité. Ils ne sont pas dotés du même statut. Pour bien interpréter le dialogue que poursuivent deux personnages sur une scène, il y a lieu d'abord de s'interroger sur le statut que leur a conféré leur créateur et aussi sur la qualité de la communication qui s'établit entre eux.

Un critique danois, Tage Hind, écrivait récemment: «Un des éléments du drame classique est le dialogue. Il agit à l'intérieur du drame et dans la vie elle-même pour signifier que l'existence de l'interlocuteur est formellement reconnue et que des relations peuvent s'établir entre les hommes. En tant que tel, le dialogue confirme que, quel que soit le sujet abordé par les interlocuteurs, il existe entre eux une communauté. La réciproque est exacte, pour pouvoir se servir de la forme du dialogue, il faut admettre au préalable que l'isolement est brisé.» Et ce critique fait remarquer que la forme du dialogue classique s'est longtemps maintenue en dépit des changements survenus sinon dans la condition de l'homme du moins dans l'idée que l'on se fait de la communauté humaine. L'existence de cette communauté, les notions de contact et d'identité sont de nos jours devenues de plus en plus problématiques².

De très bonne heure, Strindberg a, pour son compte, mis en question l'esthétique théâtrale des classiques et notamment la manière dont ils

² TAGE HIND, *Dialog, monolog, stumhed* dans: En bog om Kjeld Abell, édité par Sven Møller Kristensen, Copenhague 1961, pp. 118 et s.

conduisent le dialogue. Dans la *Préface à Mademoiselle Julie*, cette critique du dialogue classique suit de près le passage sévère consacré à l'Harpagon de Molière, donc à la conception du personnage chez les classiques français. L'enchaînement est significatif.

Enfin, en ce qui concerne le dialogue, j'ai un peu rompu avec la tradition, je n'ai pas voulu faire de mes personnages de simples catéchistes qui posent sottement des questions pour provoquer une réplique drôle. J'ai évité tout ce que le dialogue artificiel [konstruerad] des Français a de symétrique et de mathématique. J'ai voulu que les cerveaux travaillent irrégulièrement, comme ils le font dans la réalité, car dans une conversation jamais aucun sujet s'est traité à fond, le cerveau de chaque interlocuteur subit un peu au hasard les impulsions que peut lui donner l'autre. C'est pourquoi le dialogue part un peu en zigzag, il se gonfle dans les premières scènes d'éléments qui seront élaborés par la suite, repris, développés, enrichis, comme le thème dans la composition musicale³.

Strindberg s'en prend peut-être aux classiques français assez légèrement, sans trop examiner le détail. Il a surtout dans l'esprit les auteurs comiques et plus particulièrement Molière. Nul ne songe à nier qu'il règne une ordonnance un peu guindée dans certains dialogues de Molière – et ceci dans les meilleures comédies, nous songeons à *Tartuffe* (I iv), au fameux dialogue entre Orgon et Dorine, quatre fois Orgon pose la question: «Et Tartuffe?», Dorine répond en deux vers et demi ou trois vers et demi, chacune de ses réponses provoque chez Tartuffe la même réplique: «Le pauvre homme!» qui tombe chaque fois fort bien et qui fait beaucoup rire, il y a ici une frappante symétrie mais elle est efficace. Il n'empêche que les scènes les plus «construites», les plus artificielles, si l'on veut, se rencontrent surtout dans les comédies de Molière les plus proches de la farce, celles qui rappellent le plus précisément les origines latines ou italiennes de notre théâtre comique. Ici non seulement Molière reprend sans vergogne les grandes lignes d'une intrigue connue mais il accepte encore la présence de personnages traditionnels et reproduit certains clichés, certains gags qui, bien que déjà connus du public, provoquent quand même infailliblement le rire. En agissant de la sorte, Molière ne s'éloigne pas tellement des «auteurs» qui consignent les «scenari» de la «commedia dell'arte». Mais ces écrivains qui jouent avec des éléments préexistants mettent en jeu des «maschere» dont ils respectent les principales caractéristiques et se contentent d'insérer çà et là des «lazzi», jeux de scène et plaisanteries verbales héritées de leurs prédécesseurs proches ou lointains, sont-ils

³ S.D.A. I, 2, p.82.

encore des créateurs indépendants? On peut se demander dans leur cas quels rapports ils entretiennent avec les personnages qu'il animent devant nous. Ils les laissent se déchaîner et se contentent de mettre en valeur le comique des situations dans lesquelles ces fantoches sont impliqués⁴.

En revanche, quoi qu'en dise Strindberg, Molière est le créateur de figures autonomes, fortes et bien vivantes. De plus, les rapports que Molière entretient avec Dom Juan ou avec Alceste ne se laissent pas définir en quelques phrases. Ils sont éminemment complexes. Et le dialogue de Molière dans *Dom Juan* et dans *le Misanthrope* prend une tout autre allure. Ici Molière n'est plus un «classique» au sens où l'entend Strindberg, c'est un auteur assez inquiétant et ambigu pour être appelé «moderne».

Strindberg, quant à lui, se classe résolument parmi les «modernes», parmi ceux qui entendent individualiser à l'extrême leurs personnages et veulent pousser aussi loin que possible l'analyse psychologique. D'où cette volonté de créer un dialogue désarticulé, coupé de pauses, marqué par les contradictions et les repentirs, qui ressemble à un brouillon dont certaines phrases sont barrées, puis reprises ou corrigées, à une rédaction qui n'avancerait que par saccades. Les explications que fournit Strindberg dans sa préface-programme sont presque suffisantes pour définir le style dramatique de *Mademoiselle Julie*, elles ne sauraient nous satisfaire quand nous pensons à *Maître Olof* ou autres œuvres postérieures à la crise d'*Inferno*. Ce que Strindberg ne pense pas à nous dire, c'est qu'un auteur dramatique de son envergure varie au cours de sa carrière. La nature et le rythme du dialogue varient en même temps qu'évolue la conception du personnage. Strindberg, ce moderne montreur de marionnettes, a la coquetterie de ne pas nous dissimuler les fils qui le relie à ses personnages. En effet, pour rendre compte de ce «savant décousu» dans le dialogue de Strindberg dont nous parle Alfred Jolivet⁵ ou de ce perpétuel «Aneinandervorbeisprechen» que dénonce Bernhard Diebold, il ne suffit pas de se pencher sur le seul spécimen du théâtre strindbergien que représente *Mademoiselle*

⁴ Voir en particulier les «scenari» étudiés par SUZANNE THIEBAULT, *La Commedia dell'arte vue à travers la zibaldone de Pérouse*, Paris 1955.

⁵ ALFRED JOLIVET dans la préface à la traduction d'A. Jolivet et Maurice Gravier, Paris 1955: «Il y a du décousu savamment calculé dans la façon dont les répliques se suivent.»

Tableau I. Thémes et mots-clés

La femme de Sire Bengt II, v et vi		
<p>La couleur médiévale Ambiance ballade</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> Feen / ham grön skog blå himmel riddare </div>		<p>Réalisme de Sire Bengt a) son appétit</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> spisa mäkta god kalv jag är mätt </div>
<p>Le bonheur et l'amour</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> älskare käreста lycklig livet är härligt </div>		<p>b) son application à la tâche</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> åkern arbета bära jorden på mina axlar livets tunga börda </div>
Första varningen [Premier avertissement] sc-1		
<p>Les conjoints et le mariage</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> Herre Fru hustru kvinna äktenskap </div>	<p>les antonymes</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> man / hustru vacker / ful </div>	<p>appréciation de la situation</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> löjlig / löjlighet komisk tragisk </div>
<p>Le 3^e sommet du triangle</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> kapten bukett blommor </div>	<p>mémoire et jalousie</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> svartsjuk steg stegräknare stig gråna femton år </div>	<p>l'amour-haine</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> hata förakta förakt älska förälskad kärlek </div>
	<p>possession</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> min din din/génitifs saxons </div>	
Fadren [Père]		
Les rapports de famille II, v		
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> far fadern försörjare man </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> barn </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> moder mor kvinna </div>
	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> förmyndare förmyndarkammare </div>	
	<p>Les antonymes: le drame du doute</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> visshet / ovisshet misstanken / säkerhet vanvet / sjukdom / orubbad förnuft hypnotisera / vaknande </div>	
	<p>Vocabulaire polémique</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> strid kapitulera fred </div>	

Julie, il faut passer en revue tout le reste de l'œuvre et dresser tout un tableau typologique des pièces strindbergiennes. Ceci fait, on constatera, je pense, qu'il n'existe pas *un* dialogue strindbergien typique mais *des* dialogues strindbergiens. Donc il nous faut formuler une première exigence : toute étude du dialogue strindbergien doit être diachronique. Une seconde exigence pourrait se présenter ensuite : il faudrait de plus se préoccuper des constantes et des variables dans ce dialogue.

Il reste à savoir comment étudier la structure du dialogue. Peut-être même à préciser ce que l'on entend exactement par « dialogue ». Nous l'avons dit, quand l'auteur écrit une scène d'un drame, il a dans l'esprit des préoccupations multiples : il doit faire progresser l'action, définir une situation, camper ses personnages et dessiner certains de leurs traits psychologiques, peut-être même développer quelques-unes de ses idées sur la morale, la politique ou la philosophie de l'existence. Comment va-t-il procéder pour aboutir à ces fins multiples ? Comment va-t-il agencer ses répliques, répartir ses effets, contrefaire sa langue pour individualiser ses personnages et mettre en lumière certains traits psychologiques de ses protagonistes ? Comment va-t-il illustrer ses théories personnelles ? Travail extraordinairement complexe qui suppose le déploiement d'une subtile organisation mentale. Création spontanée ou résultat de longues méditations, il s'agit en tout cas d'une stratégie raffinée. Cette stratégie, c'est précisément l'art du dialogue que nous devons tenter d'analyser.

Comment procéder ? Strindberg nous montre le chemin en comparant le travail de l'auteur dramatique et la composition musicale. Qu'il s'agisse de musique ou de drame parlé, l'analyste devra d'abord rechercher et définir les thèmes, signaler leur entrée, leur provisoire disparition, leurs reprises, leur manière de s'entrecroiser, de se renforcer ou de se combattre. Un certain découpage s'impose. Ce travail du stylisticien ressemble à la « lecture » du metteur en scène ou du chef d'orchestre. Et chacun sait combien cette « lecture » a pu être considérée comme subjective et arbitraire de nos jours. Pour éviter de tomber dans cet écueil, rappelons-nous deux vérités essentielles : le premier des metteurs en scène, c'est l'auteur lui-même. L'auteur est un voyant. Au moment où il prépare sa scène, les personnages parlent et se déplacent devant lui. La seconde vérité, c'est que le théâtre est la combinaison du verbe et du mouvement. Le mouvement, l'auteur l'inscrit dans ses indications scéniques. Les émotions du personnage, ses revirements,

ses décisions brusquement prises ou ses hésitations se traduisent assez souvent visuellement par des changements de lieu ou d'attitude. L'auteur les a vus et notés, ces changements, il les consigne dans ses indications scéniques. Ici il facilite notre travail: nous devons essayer de comprendre la raison d'être de ces mouvements, leur rapport avec le dialogue. Les indications scéniques font même partie du dialogue. Elles nous aident bien souvent à découvrir les césures principales du texte. De même que, dans la composition musicale, les silences comptent à côté des notes jouées ou chantées, de même au théâtre les pauses formellement indiquées par l'auteur ne peuvent en aucun cas être négligées. En outre, toutes les indications typographiques de l'édition originale sont à prendre en considération. En particulier les changements d'alinéa à l'intérieur des répliques. En effet, les mutations de thème dans la conversation ne se produisent pas nécessairement entre les répliques, la césure peut se placer à l'intérieur d'une réplique, un des locuteurs modifiant – volontairement ou sous l'effet d'une brusque inspiration – le cours que la conversation était en train de prendre. C'est ce que l'auteur dramatique – Strindberg en particulier – cherche à noter en passant à la ligne à l'intérieur d'une réplique.

L'analyse du dialogue ne portera pas nécessairement, au moins dans un premier stade, sur l'ensemble d'une pièce. Il importe de choisir d'abord les scènes marquantes de l'œuvre, surtout celles qui ne comportent que deux personnages: les liens qui unissent deux personnages sont déjà bien assez difficiles à démêler, il vaut mieux éviter de prendre tout de suite les scènes à trois, quatre personnes ou davantage, celles-ci étant marquées par des interférences encore bien plus malaisées à analyser. Il faut d'ailleurs rappeler que Strindberg a établi une hiérarchie entre ses personnages (contrairement à la pratique d'Ibsen qui traite avec autant de respect la nourrice ou la femme de chambre dont il scrute le passé et qu'il associe plus ou moins étroitement à l'intrigue). Chez Strindberg, ce n'est pas seulement au moment des drames mystiques que l'auteur distingue entre «personer», «bipersoner» et «skuggor». Déjà dans la *Préface à Mademoiselle Julie* il signale qu'il a apporté moins de soins à camper le personnage de Kristin la cuisinière qu'à modeler les figures des protagonistes Julie et Jean⁶. Le choix va

⁶ Dans la liste des personnages du *Chemin de Damas I* on trouve l'énumération des personnages principaux suivie de l'indication «Bipersoner och skuggor» («person-

donc se porter de préférence sur une scène entre Julie et Jean, ou entre Axel et Berta dans *Camarades* ou encore entre le Monsieur et la Dame dans *Premier avertissement*. Mais nous ne devons pas nous intéresser seulement à la guerre des sexes, nous devons aussi faire une place aux débats intérieurs qui agitent la conscience de Strindberg et analyser les tensions qui s'établissent entre Olof et Gert l'imprimeur, entre l'Inconnu et le Mendiant, entre l'Inconnu et la Dame. Ici nous sommes certains d'entrer dans le cœur du drame, de toucher à l'essentiel. Notre analyse du dialogue ne peut en effet à aucun moment se détacher du sens, ni s'abstraire un instant non seulement de la situation mais encore de l'enjeu de la lutte, de la nature des interlocuteurs, des liens qui les unissent à leur créateur Strindberg. Car cette analyse du dialogue ne peut se poursuivre de l'extérieur, comme la lecture d'un roman quand il s'agit d'un grammairien qui recherche des exemples typiques pour une étude concernant la syntaxe. Celui-là peut oublier le sens général de ce qu'il lit. Si nous procédions à ce type d'analyse purement mécanique, nous ne pourrions tout au plus aborder que des textes élémentaires comme les vaudevilles ou les séquences de la commedia dell'arte que transcrivent parfois les auteurs de «scenari». Nous pourrions alors tenter de noter les bottes d'une sorte d'escrime parfaitement codifiée. Avec de grands auteurs aussi originaux que Strindberg, le problème est autrement complexe.

Pour mes premières expériences j'ai choisi une scène de *Maître Olof* entre Olof et Gert, une séquence dans la grande scène entre Jean et Julie (tout de suite après la pantomime de Christine) formant contraste avec un affrontement entre le Capitaine et Laura (II, v), les deux scènes entre l'Inconnu et le Mendiant dans le *Chemin de Damas I* mais aussi la scène d'exposition de cette même pièce entre l'Inconnu et la Dame. J'ai tenu d'autre part à mettre sous la loupe deux scènes qui présentent des situations analogues, l'une prise au début de la carrière de Strindberg, l'autre au plus beau moment de sa période mystique, l'une appartient à la *Femme de Sire Bengt* (II, vi), l'autre dans la troi-

nages secondaires et ombres»). Dans sa *Préface à Mademoiselle Julie*, Strindberg écrit à propos de Kristin, la cuisinière: «D'ailleurs c'est un personnage secondaire [bipersonn] et c'est volontairement que je n'ai fait qu'esquisser son portrait. J'ai agi de même dans *Père* pour la pasteur et le médecin, étant donné que je voulais surtout présenter des individus de type courant, ce que les médecins et les curés de campagne sont le plus souvent.» S.D.A. I, 2, 22.

sième partie du *Chemin de Damas*, c'est la fameuse confrontation de la Dame et de l'Inconnu dans la salle à manger aux boiseries. Ici comme là deux jeunes mariés passent par un moment d'extase en voyant se réaliser leurs plus chers projets, puis ils déchantent en se heurtant à la prose de la vie quotidienne. La juxtaposition de ces deux analyses permettrait de confronter deux styles d'écriture mais aussi de mesurer un extraordinaire enrichissement de l'art strindbergien. Celui-ci se manifeste dans l'épanouissement des mêmes thèmes et dans l'affinement dans les techniques du dialogue. Ajoutons que j'ai examiné une scène à mi-parcours, une scène «moyenne» et très stylisée dont le thème est la jalousie et la querelle permanente du couple, c'est la scène I de *Premier avertissement*. Je sais que, pour que ce premier voyage exploratoire prenne un véritable sens, il faudrait encore jeter un coup d'œil sur quelques épisodes significatifs du *Songe* et ne pas laisser de côté le théâtre intime, donc choisir des scènes typiques dans la *Sonate de spectres* et dans *Orage* par exemple.

Une fois le choix opéré, il va falloir procéder à une sorte d'explication de texte d'un type assez particulier, à un exercice de «close-reading» dont le but sera de mettre en lumière la structure du dialogue. Nous serons surtout soucieux de découvrir les césures ou les points de rupture, de découper la scène en grandes séquences et en éléments plus réduits réunissant les répliques qui tournent autour d'un même thème et d'autre part de découvrir les soudures logiques entre les thèmes, quand il en existe, et de déceler les lacunes dans le dialogue, les pauses significatives et tout ce que peut contenir le silence gardé par les personnages. Ces ruptures sont-elles artificielles, voulues par l'auteur («un décousu savant») pour donner l'impression de la conversation réelle? Ou bien s'agit-il d'une «conversation de sourds» d'un type plus organique (*Aneinandervorbeisprechen*) dont il faudra bien scruter le mystère?

Voici comment j'aperçois les principales étapes de notre exploration:

1. Le travail d'analyse commencera par la lecture de toute la pièce permettant de bien situer l'un par rapport à l'autre les deux personnages figurant dans notre scène. On se demandera lequel des deux tient les commandes, au moins au début de la conversation, lequel des deux pose les questions et lequel est obligé de répondre, même s'il n'en a pas envie, lequel, dans la lutte psychique qui s'engage, a pu prendre l'initia-

tive et lequel se tient sur ses gardes, encore que celui qui parle le plus ou le plus souvent ne soit pas nécessairement le plus fort, comme Strindberg l'a nettement établi en écrivant *La plus forte*.

2. L'un des dons essentiels qui marquent les vrais dramaturges leur permet de faire parler à chaque personnage un langage particulier. Grâce à ce don de l'auteur, le personnage se distingue et s'individualise, autant par le caractère spécifique de son langage que par son comportement. Il va donc falloir se poser la question : dans la scène que nous étudions, Strindberg s'est-il soucié de bien dessiner la silhouette des interlocuteurs tout spécialement en leur prêtant un mode d'expression particulier ? Il sera par exemple aisé de noter que le valet Jean veut faire montre de sa culture en parlant français et en employant des mots raffinés d'origine étrangère. De même le Mendiant, cet émule d'Ulrik Brendel, se pique d'érudition, il cite des adages latins, il tient à prouver

Tableau II. Enchaînement ou rupture entre les thèmes

Fröken Julie [Mademoiselle Julie]

Début de la 1^{re} grande scène entre Jean et Julie

Numéro du thème extension du thème	Rupture Enchaînement Pivotement	Énoncé du thème	Caractère du thème
Fin de la scène précédente			
A folket står och grinar åt henne bakom dörrarna		Sens du ridicule chez Jean plus que chez Julie	éthique sociale fixisme et peur du qu'en dira-t-on
B	min plats förständig flicka / bra hustru	chacun a sa place dans la société	éthique sociale fixisme
Scène étudiée			
1 (2 répliques)	kavaljer / dam övergivna	ascension sociale ou fidélité à la classe ?	1 ^{re} escarmouche éthique sociale
2 (4 répliques)	(turnerar) livré / svarta rock Ni / han	Julie descend vers Jean, elle veut l'élever	Julie prend le comman- dement à la faveur de la saturnale (<i>action</i>)
retour à 1 (6 répliques)	fästman kallar / kallar	comportement sexuel et différence de classe	éthique
retour à 2 (5 répliques)	VISUEL Jean en tenue de ville usage du français	Julie veut encore élever Jean vers elle ; Jean se défend	Julie toujours à l'attaque, Jean se défend

Tableau II. (suite)

<i>Numéro du thème extension du thème</i>	<i>Rupture Enchaînement Pivotement</i>	<i>Énoncé du thème</i>	<i>Caractère du thème</i>
3 (3 répliques)	smickrar smickrar honom?	Julie retrouve son amour-propre de classe; Jean s'en tire poliment	2 ^e escarmouche Julie reste aristocrate dans la saturnale
4 (11 répliques)	Var har ni lärt? En annan gång är en skålm	intérêt de Julie pour le passé de Jean. Jean refuse de répondre à cause de la présence de Kristin	thème qui va revenir (amorçe)
retour à A (3 répliques)	snarkar ...talar i sömnen	éthique sexuelle et différence de classes	Jean insolent et fidèle à sa classe
retour à 2 (3 répliques ½)	Indic. scénique Paus varunder de betrakta varandra	Problèmes d'étiquette un soir de saturnale tillåta / befaller / lyder	Julie à l'attaque, Jean ferme sur ses positions de valet.
2 ^{bis} apparenté à 2 (5 répliques) 2 coupures au milieu d'une réplique	coupure au milieu de la réplique: Kan ni ge mig	vin ou bière? Le thème du vin volé reviendra	même thème mais VISUEL + serverar
retour à 1	befaller befaller?	Julie s'amuse, voudrait que Jean lui fasse la cour. Jean obéit. Mais: marque qu'il joue un rôle: härskarinna / bravo	3 ^e escarmouche VISUEL aspects sensibles dans le dialogue. Voir les indications scéniques.
retour à A (6 répliques)	VISUEL indic. scénique Jean comédien ou somnambule; réveillé par la réplique cynique de Julie	le qu'en dira-t-on et sens de la respectabilité chez Jean.	éthique sociale; coup d'arrêt donné par Jean (action)
5 (9 répliques sur lesquelles 2 de Kristin endormie)	Kristin är ju här sovande!	Julie veut réveiller Kristin. Respectabilité des domestiques (respektera)	éthique sociale Jean reprend le commandement (action) Fröken <i>turnerar</i> se dégage 4 ^e escarmouche
retour à A (8 répliques)	coupure au milieu de la réplique	respectabilité: aller ensemble cueillir le lilas. Jean refuse	éthique sociale Jean marque à nouveau un point. 5 ^e escarmouche.
6 se rattache aussi à A (12 répliques ½)	folket aristokrat	Jean se solidarise avec l'aristocratie. – Julie a le sentiment de décrocher / stiger ner / faller ner	prépare les rêves de Julie et de Jean qui vont dessiner le thème de la pièce

Texte pour Tableau II.

- A JEAN *in ensam.* Ja, men hon är galen! Ett sådant sätt att dansa! Och *folket står och grinar åt henne bakom dörrarna.* Vad säger du om det, Kristin?
- KRISTIN Ack, det är ju hennes tider nu, och då är hon ju alltid så där egendomlig. Men vill han komma och dansa med mig nu?
- JEAN Du är väl *inte* ond på mig att jag mankerade...
- B KRISTIN *Inte!* – *Inte* för så lite, det vet han nog; och jag vet *min plats* också...
- JEAN *lägger handen om hennes liv.* Du är en *förständig flicka*, Kristin, och du skulle bli en *bra hustru*...
- 1 FRÖKEN *in; obehagligt överraskad; med tvungen skämtsamhet.* Ni är just en charmant kavaljer – som springer ifrån er *dam*.
- JEAN Tvärtom, fröken Julie, som ni ser har jag skyndat uppsöka min *övergivna!*
- FRÖKEN *turnerar.* Vet ni, att ni dansar som ingen! – Men varför går ni i *livré* på helgdagsafton! Tag av det där genast!
- 2 JEAN Då måste jag be fröken avlägsna sig ett ögonblick, för min *svarta rock* hänger här ...
Går åt höger med en gest.
- FRÖKEN *Generar han sig för mig? För att byta en rock! Gå in till sig då och kom tillbaka!* Annars kan han stanna, så vänder jag ryggen till.
- JEAN Med er tillåtelse, min fröken! *Går åt höger; man ser hans arm när han byter rock.*
- Retour à 1 FRÖKEN *till KRISTIN.* Hör, Kristin; är Jean din *fästman*, efter han är så förtrolig?
- KRISTIN Fästman? Ja, om man så vill! Vi *kallar* det så.
- FRÖKEN *Kallar?*
- KRISTIN Nå, fröken har ju själv haft fästman, och...
- FRÖKEN Ja, vi voro förlovade riktigt...
- KRISTIN Men det blev ju till ingenting ändå...
- JEAN *in i svart bonjour och svart melonhatt.*
- Retour à 2 FRÖKEN Très gentil; monsieur Jean! Très gentil!
- JEAN Vous voulez plaiser, madame!
- FRÖKEN Et vous voulez parler français! Var har ni lärt det?
- JEAN I Schweiz, medan jag var sommelier på ett av de största hotellen i Luzern!
- FRÖKEN Men ni ser ju ut som en gentleman i den där redingoten! Charmant! *Sätter sig vid bordet.*
- 3 JEAN Å, ni *smickrar!*
- FRÖKEN *stött.* *Smickrar honom?*
- JEAN Min naturliga blygsamhet förbjuder mig tro att ni säger veritabla artigheter åt en sådan som mig, och därför tillät jag mig antaga att ni överdrev, eller som det kallas *smickra!*
- 4 FRÖKEN *Var har ni lärt er att lägga orden så där? Ni måste ha besökt teatrarna mycket?*
- JEAN Även det! Jag har besökt många ställen, jag!
- FRÖKEN Men ni är ju född här på trakten?

JEAN Min far var statare hos advokatfiskalen här bredvid, och jag har nog sett *fröken* som barn, fastän *fröken* inte observerat mig!

FRÖKEN Nej, verkligen!

JEAN Jo, och jag minns en gång ... ja det kan jag inte tala om!

FRÖKEN Åjo! Gör det! Va? Så här undantagsvis!

JEAN Nej, jag kan verkligen inte nu! *En annan gång kanske.*

FRÖKEN *En annan gång är en skälm.* Är det så farligt nu?

JEAN Farligt är det inte, men det tar emot! – Se på den då! *Antyder KRISTIN, som har somnat i en stol vid spisen.*

FRÖKEN Det blir en trevlig fru, det där! Kanske hon *snarkar* också?

Retour
à A

JEAN Det gör hon inte, men hon *talkar i sömnen.*

FRÖKEN *cyniskt.* Hur vet ni att hon talar i sömnen?

JEAN *fräckt.* Jag har hört det!

Paus, varunder de betrakta varandra.

Retour
à 2

FRÖKEN Varför sätter ni er inte ner?

JEAN Det kan jag inte *tillåta* mig i er närvaro!

FRÖKEN Men om jag *befaller* det?

JEAN Då *lyder* jag!

FRÖKEN Sitt ner då! Men vänta! *Kan ni ge mig* något att dricka först?

JEAN Jag vet inte vad vi kan ha här i islåren. Jag tror det bara är öl.

2^{bis}

FRÖKEN Det är inte bara det! och jag har så enkel smak att jag föredrar det för vin.

JEAN *tar fram ur islåren en ölbutelj, som han drar upp; söker i skåpet ett glas och en tallrik samt serverar.* Var så artig!

FRÖKEN Tack! Vill ni inte dricka själv?

JEAN Jag är just ingen ölvän, men om fröken *befaller!*

Retour
à A

FRÖKEN *Befaller?* – Jag tycker att som artig kavaljer kan ni hålla er dam sällskap.

JEAN Det är mycket riktigt anmärkt! *Slår upp en butelj, tar ett glas.*

FRÖKEN Drick min skål nu!

JEAN *tvekande.*

FRÖKEN Jag tror att gamla karlen är blyg!

JEAN *på knä, skämtande paradiskt; höjande sitt glas.* Min härskarinnas skål!

FRÖKEN *Bravo!* – Nu skall ni kyssa min sko också, så är det riktigt träffat.

5

JEAN *tvekande, men därpå djärvt fattande hennes fot, som han kysser lätt.*

FRÖKEN Utmärkt! Ni skulle ha blivit aktör.

JEAN *stiger upp.* Detta går inte an längre! fröken; någon skulle kunna komma och se oss.

FRÖKEN Vad skulle det göra?

JEAN Att folket pratade, helt enkelt! Och om fröken visste hur deras tungor gick däroppe nyss, så...

- 5
(suite) FRÖKEN Vad sade de för slag då! Tala om för mig! – Sitt ner nu!
JEAN *sätter sig.* Jag vill inte såra er, men de begagnade uttryck – som kastade misstankar av den art, att ... ja det kan ni fatta själv! Ni är ju intet barn, och när man ser en dam ensam drickande med en man – låt vara en domestik – om natten – – så...
FRÖKEN Så vad! Och för övrigt äro vi icke ensamma. *Kristin är ju här.*
JEAN *Sovande!*
- Retour
à A FRÖKEN Då skall jag väcka henne. *Reser sig.* Kristin! Sover du?
KRISTIN *i sömnen.* Bla- bla- bla- bla!
FRÖKEN Kristin! – Den kan sova!
KRISTIN *i sömnen.* Grevens stövlar är borstade – sätta på kaffet – straxt, straxt, straxt – hå hå – puh!
FRÖKEN *tar henne i näsan.* Vill du vakna opp!
JEAN *strängt.* Inte störa den som sover!
FRÖKEN *skarpt.* Va!
- 6 JEAN Den som har stått vid spisen hela dan kan vara trött när natten kommer. Och sömnen skall man *respektera...*
FRÖKEN *turnerar.* Det är vackert tänkt, och det hedrar honom – tack för det! *Räcker JEAN handen.*
Kom nu ut och plocka lite syrener åt mig!
Under det följande vaknar KRISTIN, går sömntrycken åt höger att lägga sig.
JEAN Med fröcken?
FRÖKEN Med mig!
JEAN Det går inte an! Absolut inte!
FRÖKEN Jag kan inte fatta era tankar. Skulle det vara möjligt att ni inbillade er något?
JEAN Nej, inte jag, men folket.
FRÖKEN Vad? Att jag vore verliedt i betjänten?
JEAN Jag är ingen inbilsk man, men man har sett exempel – och för *folket* är intet heligt!
FRÖKEN Han är *aristokrat*, tror jag!
JEAN Ja, det är jag.
FRÖKEN Jag *stiger ner...*
JEAN Stig inte ner, fröken, hör mitt råd! Det är ingen som tror att ni godvilligt stiger ner; folket kommer alltid säga att ni *faller ner!*
FRÖKEN Jag har högre tankar om folket än ni! Kom och pröva! – Kom! *Hon ruvar honom med ögonen.*
JEAN Vet ni att ni är underlig!
FRÖKEN Kanske! Men det är ni också! – Allting är underligt för övrigt! Livet, mänskorna, allt, är en sörja som drivs, drivs fram på vattnet, tills den sjunker, sjunker! Jag har en *dröm* som återkommer då och då; och som jag erinrar mig nu. Jag sitter uppklättad på en pelare och ser ingen möjlighet att komma ner; jag svindlar när jag ser ner, och ner måste jag, men jag har inte mod att kasta mig ner; jag kan inte hålla mig fast och jag längtar att få falla; men jag faller inte. Och ändå får jag ingen ro förr än jag kommer ner, ingen vila förrän jag kommer ner, ner på marken!

qu'il a fait ses humanités. De même dans la comédie *Camarades*, Strindberg nous présente une série de personnages bien typés, qui ne mâchent pas leurs mots et dont l'originalité se traduit par un vocabulaire pittoresque, qu'il s'agisse du Docteur Östermark, du lieutenant Carl ou du peintre androgyne Abel. Néanmoins le plus souvent nous ne trouverons pas chez Strindberg ce goût qui se manifeste chez certains vaudevillistes, chez Ibsen et chez beaucoup de naturalistes allemands, il n'attache pas à chaque personnage un peu ridicule une expression favorite qui le caractérise ou qui dénonce sa sclérose. En effet, Strindberg déteste les personnages sclérosés, ceux-là même qu'on appelle des « caractères ». Il n'aime pas la « comédie de caractère » et il le dit clairement dans la *Préface à Mademoiselle Julie*.

3. Au cours d'une seconde lecture on s'efforcera d'extraire les *mots-clés*, ces mots ou expressions essentielles qui vont nous éclairer sur les intentions de l'auteur et nous aider à définir ou à localiser les thèmes de la conversation. Ces mots sont tout d'abord ceux qui reviennent le plus fréquemment au cours de la scène. Ce sont aussi les *mots-pivots* qu'un interlocuteur lance comme un reproche ou une provocation et que l'autre reprend pour le commenter ou l'interpréter à sa manière, le rejeter ou le retourner à son adversaire, le mot qui fait l'effet d'un boomerang mais qui bien souvent aussi détourne le cours de la conversation.

Voyons par exemple ce passage de *Mademoiselle Julie*:

FRÖKEN Ni ser ut som en gentleman i den där redingoten! Charmant! (*sätter sig vid bordet*)

JEAN Ah, Ni *smickrar!*

FRÖKEN (*stött*) *Smickrar* honom.

JEAN Min naturliga blygsamhet förbjuder mig tro att Ni säger veritabla artigheter åt en sådan som mig, och därför tillät jag mig antaga, att Ni överdrev, eller som det kallas *smickra*⁷.

⁷ S.D. A. I, 2 96

MADemoiselle JULIE Vous avez l'air d'un gentleman avec cette redingote! Charmant! [en français dans le texte].

JEAN Vous me flattez!

JULIE Le flatte, lui!

JEAN Ma timidité naturelle m'interdit de penser que vous puissiez me faire d'authentiques compliments, c'est pourquoi je me suis permis de supposer que vous exagériez, c'est ce qu'on appelle *flatter*.

Comment Jean a-t-il pu supposer que Mademoiselle Julie pouvait songer à le *flatter* (*smickra*)? Les deux interlocuteurs se plaçaient provisoirement et un peu fictivement sur le même plan social à la faveur de cette saturnale qu'est la nuit de la Saint-Jean. Ils reprennent brusquement conscience du fossé social qui les sépare. Mademoiselle Julie instinctivement renonce au *Ni* (vous) qu'emploie aussi Jean, pour s'adresser au valet à la forme de semi-politesse (*han*) réservée aux personnes de rang plus modeste. Et Jean, très malheureux, se voit obligé de trouver une explication, de se justifier pour l'emploi de ce mot maladroit qui a, pour un moment, dissipé un mirage. *Smickra* a fait pivoter, voire même capoter la conversation. Voilà un exemple de ce que nous appellerions un *mot-pivot*. Les *mots-clés* reviennent à plusieurs reprises dans le texte eux-mêmes ou sous la forme de synonymes ou de mots appartenant à la même famille. Si l'on ajoute qu'ils sont souvent couplés avec leurs antonymes, on conçoit qu'il peut être utile de grouper sur une même feuille de papier les mots-clés réunis en famille ou en binômes, quand on considère la constellation ainsi obtenue, on voit généralement se dessiner le thème de la scène que l'on étudie. (Tableau I)

De même on constate que Strindberg joue avec le mot *vänta* (attendre) et avec le mot *lycka* (bonheur) et son antonyme *olycka* (malheur) dans la première scène de *Till Damaskus I*

DAMEN ... Men varför väntar Ni här i gathörnet?

DEN OKÄNDE Jag vet inte; skall någonstans stå meden jag väntar.

DAMEN Vad väntar Ni på?

DEN OKÄNDE Om jag kunde säga't – I fyrtio år har jag väntat på något, jag tror det kallas *lyckan*, eller om det bara är slutet på *olyckan*.⁸

Ici nous sommes tout au début de la pièce, nous partons d'une situation tout à fait indéterminée: l'Inconnu est debout, immobile sur le bord du trottoir. La Dame qui le connaît un peu, arrive comme par hasard et se demande ce qu'il fait là. L'Inconnu justifie comme il peut sa présence. Mais il pose par l'énonciation du mot *vänta* (attendre) un

⁸ ibid. I, 3 71 (Acte I, *I gathörnet*)

LA DAME... Mais pourquoi attendez-vous debout au coin de la rue?

L'INCONNU Je n'en sais rien, il faut bien être quelque part pour attendre?

LA DAME Qu'est-ce que vous attendez?

L'INCONNU Si seulement je le savais! Pendant quarante ans j'ai attendu quelque chose, le *bonheur*, comme on dit, ou bien simplement la fin du *malheur*. (J. Gr. 19 et s.)

thème qui sera important ici dans *Till Damaskus* (et de nouveau plus tard dans le *Songe*): attente de la Dame mais aussi plus prosaïquement attente d'un mandat postal libérateur qui signifierait pour lui sinon le *bonheur* (*lycka*), du moins la fin du *malheur* (*olycka*), d'une sorte de persécution dont l'Inconnu est la victime de la part des Puissances, sa perpétuelle impécuniosité n'étant qu'une manifestation, entre dix autres, de cet état de dérélition dans lequel il est condamné à vivre. Ce premier *mot-clé* et le couple antithétique *lycka – olycka* permet déjà de situer de façon plus précise l'Inconnu dans son univers.

Un peu plus loin Strindberg joue avec le mot *ingenting* (rien) et avec le couple *ingenting – någonting* (rien – quelque chose) à deux reprises pour aboutir à une identification plus précise – mais totalement arbitraire – de la Dame dont il ne sait à peu près rien, si ce n'est qu'il l'a rencontrée une fois dans une réunion mondaine.

DEN OKÄNDE Tala litet om Er.

DAMEN Det är *ingenting* at tala om (*Damen virkar*)

DEN OKÄNDE Märkligt är, men jag skulle också helst vilja tänka Er som opersonlig, namnlös, jag vet ju icke vad Ni heter mer än till hälften. Jag skulle själv vilja ge Er ett namn.⁹

L'Inconnu saute sur l'idée que la Dame n'a *rien* à dire sur elle-même pour lui forger de sa propre initiative une identité, pour lui donner un nom à sa propre convenance. Elle n'est *rien*, elle va devenir *quelque chose*. Ce jeu va se préciser un peu plus loin.

DEN OKÄNDE Är ni religiös?

DAMEN Jag är *ingenting*.

DEN OKÄNDE Desto bättre, då skall Ni bli *någonting*. O, jag önskade, jag vore Er gamle blinde far...¹⁰

⁹ ibid. 75.

L'INCONNU... Parlez-moi un peu de vous (*La Dame fait du crochet*)

LA DAME Oh! de moi il n'y a *rien* à dire!

L'INCONNU C'est étrange, moi aussi j'aime vous voir, dans ma pensée sans personnalité, sans nom, je ne sais qu'à moitié comment vous vous appelez, j'aimerais vous donner moi-même un nom...

¹⁰ ibid. 77.

L'INCONNU Etes-vous pieuse? [Avez-vous de la religion?]

LA DAME Je ne suis *rien*.

L'INCONNU Tant mieux! Vous pouvez devenir *quelque chose*. Oh! Je voudrais être votre vieux père aveugle. (J. Gr.p.26)

La question de l'Inconnu surgit abruptement dans le dialogue – en écho à une question analogue que la Dame lui avait posée un peu plus tôt – provoque une réponse assez banale de la Dame : « Je ne suis rien » ...entendez par là « je suis agnostique ». L'Inconnu joue ici avec les mots et le mot *rien* éveille en lui une vocation de démiurge, il va donner à la Dame une identité qui lui convienne à lui. Il veut faire d'elle *quelque chose* : une Antigone pour le nouvel Œdipe. Il établit immédiatement une relation entre elle et lui. Le pivotement entre *någonting* et *ingenting* nous ramène au thème précédent : l'Inconnu donne une identité à la Dame qui voulait se draper dans la grisaille d'une sorte d'anonymat.

A ce moment de notre travail nous devons essayer de localiser les ruptures dans le dialogue, c'est-à-dire les moments où l'on passe d'un thème à l'autre. Il faut tenir compte de ces clignotants que sont les *mots-pivots*, il faut aussi prendre garde aux indications scéniques fournies par l'auteur. Les idées sont dynamiques elles mettent les personnages en mouvement. Les pauses aussi sont à considérer : le personnage est jeté dans l'embarras parce qu'on lui dit ou par les propres paroles qu'imprudemment il a prononcées, spontanément il change de sujet.

Les indications scéniques appartiennent à deux catégories distinctes. Les unes sont extérieures au dialogue et aux personnages : par exemple, dans le *Chemin de Damas*, on entend les accents d'une marche funèbre (peut-être s'agit-il d'ailleurs d'une hallucination, qu'importe !) Ou bien on est en présence d'un mouvement que font les protagonistes, ils s'avancent l'un vers l'autre, s'éloignent ou encore l'un d'entre eux esquisse un geste significatif : le Monsieur de *Premier avertissement* malmené le bouquet qui est posé sur la table, mais c'est le bouquet que le soupirant de la Dame a donné : chacun de ces gestes a son importance et souvent se trouve placé à un moment décisif de la scène, il faut voir s'il ne s'agit pas là d'une césure majeure.

4. Il nous faut ensuite tenter de définir les thèmes successivement abordés par les personnages au cours de la scène. Nous devons nous rappeler ce que Strindberg nous dit dans la *Préface à Mademoiselle Julie* : aucun thème n'est épuisé en une fois ni traité à fond puis laissé de côté. Pour voir clair, nous ferions bien de noter chacun de ces thèmes, après l'avoir clairement défini, l'affecter d'un numéro, de façon à pouvoir noter plus aisément les apparitions et les disparitions, mais encore les reprises et les éventuels croisements ou affrontements.

D'autre part tous ces thèmes ne sont pas de même nature, les uns

relèvent de l'information vraie ou fausse, car «l'intoxication» n'a pas été inventée par les modernes spécialistes de la guerre psychologique, les informations sont particulièrement importantes dans les scènes d'exposition, mais on en rencontre encore quand on s'avance dans le drame, elles font – du dehors – progresser le drame. Ces informations peuvent être de nature particulière et concerner seulement la situation des personnages, elles peuvent être au contraire d'ordre très général et porter vers le public le message philosophique de l'auteur. On pourrait essayer de trouver des signes symboliques pour marquer ces thèmes d'information (par exemple i_p , i_g) pour marquer la place que l'information tient dans une scène donnée. Il faudrait ensuite discerner les répliques qui jouent un rôle moteur dans l'action, un personnage influençant un autre de façon décisive, le persuadant, le poussant à telle décision, et puis les répliques affectives ou de type lyriques qui au contraire sont comme des moments d'arrêt ou même d'extase au sein d'une progression et pour chaque réplique de ces divers types créer des symboles correspondants. Il faudrait enfin tenir compte du poids des répliques, savoir opposer les brefs échanges de répliques analogues aux stichomythies des classiques et les développements plus amples, véritables «cadences» des drames modernes. On pourrait alors mieux apercevoir la structure d'ensemble d'une scène en se plaçant dans la perspective du dialogue.

5. Supposons que nous ayons réussi à découper correctement en séquences traitant de thèmes bien définis la scène qui nous intéresse, il importe de savoir comment l'auteur passe d'un thème à l'autre. Dans certains cas nous pouvons nous trouver en présence d'un enchaînement logique. Telle affirmation entraîne naturellement une question qui ne nous étonne pas et qui pourtant nous place sur un terrain nouveau. Ou bien le dialogue s'écarte brusquement de la voie normale. Deux affirmations qui s'affrontent nous surprennent par leur rapprochement même. Une question qui surgit après telle explication fournie par tel ou tel interlocuteur semble non pas seulement inattendue mais baroque, provocante ou simplement très éloignée de la ligne prévue. Avec Strindberg nous n'entrons pas dans le royaume de l'absurde, il n'anticipe que rarement sur Jarry ou Ionesco. Malgré tout, par rapport à ses prédécesseurs, il est étrangement audacieux. Et c'est pourquoi l'étude des ruptures devrait être le moment capital dans l'analyse du dialogue strindbergien.

La rupture peut être liée à un changement de position morale que subit un des personnages, ce changement étant lui-même illustré par un jeu de scène. Prenons par exemple dans *Père*, la scène v de l'acte II (la scène de la lampe). Le Capitaine fait son entrée, apparemment calme, et il parle sur un ton sévère mais objectif. Il s'assied près du rabattant de son bureau, tel un juge d'instruction prenant place derrière sa table. Il formule des accusations, il procède à un interrogatoire. Il développe ses idées. Laura, par des incisives courtes et ironiques, l'irrite, le désarçonne et finalement le fait sortir de ses gonds. Il se lève – mouvement de passion –, le capitaine a désormais perdu une partie de ses moyens. Pourra-t-il encore se dominer? Plus tard il s'assied, Laura le calme et le caresse. Apparemment attendrie, l'épouse exacerbée se mue en une sorte de mère. Le groupe de Laura et du Capitaine ressemble désormais à une Pieta. A chacun de ces mouvements que je lis dans les indications scéniques correspond une mutation profonde, une importante césure dans la structure de la scène, un changement de thème en même temps qu'un changement de tonalité dans la musique du dialogue.

La rupture peut se produire dans la conscience d'un des interlocuteurs, sans même que l'autre ait eu à intervenir. Brusquement nous ne le suivons plus: il a pu faire sauter quelques chaînons intermédiaires de son raisonnement, soit qu'il n'ait pas intérêt à les expliciter, soit qu'il pense trop vite pour son partenaire et pour nous. Ou bien, le temps d'une pause, il semble momentanément s'absenter, s'abstraire de la situation actuelle qui ne l'intéresse que médiocrement pour revenir à une préoccupation centrale qu'il n'avait pas jusqu'alors manifestée. Strindberg nous avertit de ce brusque saut, soit en faisant figurer dans son texte des points de suspension ou encore des tirets, soit en consacrant, à l'intérieur de la réplique, un paragraphe particulier au nouveau développement. Dans la première scène du *Chemin de Damas I*, Strindberg use abondamment de ces indications typographiques. Cette segmentation d'une même réplique fait faire au dialogue de brusques sauts qui, pour la structure générale de la scène, comptent souvent plus que le passage d'une réplique de l'Inconnu à une réplique de la Dame.

DAMEN Fiender överallt, ensam överallt. Varför gick Ni bort från hustru och barn?

DEN OKÄNDE Om jag visste det! – Om jag överhuvud visste varför jag står här, vart jag skall gå, vad jag skall göra – Tror Ni, att det finns fördömda redan här i livet?

DAMEN Nej, det tror jag inte.

DEN OKÄNDE Se mig.

DAMEN Har Ni då aldrig haft någon glädje i livet?

DEN OKÄNDE Nej, och när någon gång jag skenbart haft någon, så var det en fälla för att locka mig fortsätta eländet; när någon gång den gyllene frukten föll i min hand, var den förgiftad inuti.¹¹

La dernière partie de la première réplique prononcée par l'Inconnu «Tror Ni...» se détache de l'ensemble de cette réplique et provoque tout le développement qui suit. C'est là que se situe le tournant du dialogue et non entre deux répliques. Et aucun lien logique immédiatement perceptible ne relie cette question au texte qui la précède immédiatement.

Mais, dans la plupart des cas, la césure se produit après un échange de répliques, souvent même autour de ces *mots-pivots* qui jouent un rôle important dans la fragmentation du dialogue. Par exemple dans la scène initiale de *Premier avertissement*:

HERRN Däruti att jag är förälskad i min hustru efter *femton år* äktenskap...

DAMEN *Femton år!* Går du med stegräknare på dig?

HERRN (*sätter sig bredvid Frun*) På min törnströdda stig? Nej! Men du, som dansar fram på rosor, borde snart räkna stegen... för mig är du tyvärr alltjämt lika ung, under det mina hår börjar gråna; men efter som vi är lika gamla, kan du se huru din ålder börjar nalkas...

DAMEN *Det är den* du väntar på!

HERRN *Det är den!* Hur ofta har jag icke önskat...¹²

¹¹ ibid. 72.

LA DAME Des ennemis partout, partout la solitude! Pourquoi avez-vous abandonné votre femme et vos enfants?

L'INCONNU Si je le savais! Et si je savais pourquoi je suis au monde, pourquoi je me trouve ici et ce que je dois faire. – Croyez-vous qu'il y ait des damnés déjà dans cette vie?

LA DAME Non, je ne crois pas.

L'INCONNU Alors regardez-moi.

LA DAME N'avez-vous jamais éprouvé de joie dans votre vie?

L'INCONNU Non, par instant j'ai pu le croire, mais ce semblant de joie n'était qu'un piège, pour que je continue ma misérable existence. Dès que le fruit doré tombait dans ma main, je m'apercevais qu'il était pourri sous son écorce. (J.Gr.20.)

¹² ibid. 8.

MONSIEUR C'est que je suis resté amoureux de ma femme au bout de *quinze ans* de mariage.

MADAME *Quinze ans!* Tu marches avec un podomètre dans la poche.

MONSIEUR (*s'assied à côté de Madame*) Sur mon chemin bordé de ronces et d'épines?

Ici tout un développement se trouve inclus entre ces deux pivote-ments (*femton år* et *Det är den*). Chacun d'eux a dérouté la conversation et chaque fois la Dame a obligé le Monsieur à engager la discussion sur un terrain nouveau.

Lorsque le spectateur assiste à une de ces querelles entre partenaires conjugaux, il se laisse entraîner par la vivacité du dialogue, il n'a pas le temps de se poser des questions sur la logique qui sous-tend l'enchaînement de répliques. Il en va tout autrement quand la conversation est trouée de silences ou même lorsque les deux interlocuteurs hésitent à proférer le moindre son. Dans ce « théâtre du silence » il y a place pour l'interrogation et l'incertitude chez le spectateur. L'un des interlocuteurs a lancé une réplique et posé une question. Après la pause inquiétante vient la réponse qui très souvent tombe à côté de la question posée. Parfois aussi nous avons l'impression que le personnage de Strindberg a pensé plus vite et non pas autrement que nous.

Reprenons la suite du texte que nous venons d'examiner :

... när någon gång den gyllene frukten föll i min hand, var den förgiftad eller ruttin inuti.

DAMEN Vad har Ni för religion, förlåt frågan?

DEN OKÄNDE Denna: när det blir för drygt, går jag min väg.

DAMEN Vart?

DEN OKÄNDE I förintelsen. Detta, att jag har döden i min hand, ger mig en otrolig maktkänsla.¹³

Pourquoi la Dame pose-t-elle cette question: « quelle est votre religion? » Elle-même est agnostique mais elle a reçu une éducation chrétienne. D'après les déclarations que vient de faire l'Inconnu, nul ne

Non, mais toi qui t'avances d'un pas dansant au milieu des roses, tu ne tarderas pas à compter les pas, il faudra bien; mais, puisque nous sommes du même âge, regarde-moi et constate que pour toi aussi l'âge vient.

MADAME *C'est ça* que tu attends!

MONSIEUR *C'est ça!* Que de fois n'ai-je pas souhaité...

¹³ *ibid.* 72.

L'INCONNU... Je m'apercevais qu'il était empoisonné, pourri sous son écorce.

LA DAME Quelle est votre religion? si je ne suis pas indiscrete.

L'INCONNU La voici, quand je me sentirai trop malheureux, je partirai.

LA DAME Pour aller où?

L'INCONNU Pour rentrer dans le néant. L'idée que je suis maître de ma mort me donne un sentiment d'incroyable puissance. (J. Gr. 20 et s.)

peut s'y tromper, celui qui parle de la sorte n'est pas un chrétien. Mais ce n'est pas non plus un indifférent ni même un athée tranquille. On relève dans les propos de l'Inconnu une amertume, peut-être une certaine tendance au mysticisme, un penchant swedenborgien et son attitude n'est pas dépourvue d'agressivité. C'est pourquoi la question de la Dame ne tombe pas tout à fait en marge de ce que l'on pouvait attendre. Néanmoins le lien logique n'est pas immédiatement évident. La réponse de l'Inconnu est non moins déconcertante. Est-ce vraiment déclarer son appartenance à une religion que de se dire prêt à quitter volontairement l'existence à tout moment? Sa seule religion pour le moment, n'est-ce pas la religion du désespoir? Ne veut-il pas seulement mettre en lumière son état de déreliction? N'est-il pas déjà un chrétien qui s'ignore ou qui n'arrive pas à définir son péché et à le condamner? L'Inconnu répond donc d'une certaine manière à la question de la Dame. Mais bien indirectement. De nouveau ici le lien logique est bien difficile à découvrir immédiatement.

6. On essaiera finalement de grouper toutes les observations réunies sur une scène: rapports entre les personnages, degré d'individualisation des personnages par le truchement du langage, tableau des *mots-clés* et des *mots-pivots*, définition des thèmes successivement traités dans la scène, nature des ruptures relevées, tentative en vue de les justifier ou de combler les lacunes apparentes du dialogue.

Des documents pourraient être établis qui rendraient plus parlantes les constatations faites. Ces documents nous permettraient de comparer l'art du dialogue dans les différentes pièces. Le premier tableau pourrait présenter les mots-clés sémantiquement associés. Le second, présenté sur quatre colonnes, nous fournirait un aperçu sur le découpage de la scène en séquences. La première colonne indiquerait l'ampleur des séquences et permettrait de suivre l'enchevêtrement des thèmes, chacun de ceux-ci étant affecté d'un numéro. La seconde colonne indiquerait sommairement comment le thème considéré est rattaché au précédent, qu'il y ait glissement ou contraste, continuité ou rupture apparente. La quatrième, grâce à un système de symboles, énoncerait la nature et le contenu de la séquence, pour ce qui est du thème (informatif, pour ce qui est de la situation, ou informatif-philosophique, ou bien affectif ou encore agonal). Il faudrait bien aussi noter quelque part l'aspect du dialogue considéré sous l'angle du rythme: stichomythie et rythme rapide, place relative des «tunnels», enchaînement rapide et

logique ou multiplication des pauses et logique interne difficile à déceler.

Ces fiches jointes aux observations que l'on a pu faire en les établissant ne prennent leur pleine valeur que si on les utilise pour des comparaisons. On rapprochera, par exemple, telle scène à telle autre scène de la même pièce qui réunit les mêmes personnages. On opposera les unes aux autres des scènes du même type à diverses époques de la carrière accomplie par Strindberg. On pourra même confronter deux techniques qui ont été utilisées successivement au même stade de la création: prenons *Père* et *Mademoiselle Julie*, deux pièces que l'on considère comme naturalistes. Si l'on examine parallèlement la grande scène entre le Capitaine et Laura (II, v) avec le début du dialogue entre Julie et Jean dans la première partie de *Mademoiselle Julie*, on remarque que, dans *Père*, Strindberg agit avec plus de lenteur et de solennité, il paraît même parfois plus dissertant, tandis que, dans *Mademoiselle Julie*, il campe deux duellistes qui changent sans cesse de position, engagent le combat et rompent brusquement, essaient de nouvelles bottes sans jamais s'atteindre. Combat éblouissant et admirablement mené par Strindberg, avec ses feintes et ses escarmouches sans cesse renouvelées, avec ses thèmes esquissés, effacés ensuite puis adroitement repris. Ici le cerveau travaille vite et la cadence est étonnamment moderne au sens où Strindberg l'entendait dans sa *Préface*. En revanche, dans *Père*, le dialogue, d'une tout autre cadence, nous étonne et nous émeut précisément parce que les combattants semblent ne pas parler la même langue ni user des mêmes armes. Ils ne se rejoignent jamais vraiment. Le Capitaine poursuit en vain ses raisonnements et ses spéculations, il s'enferme dans un cercle d'où il ne cherche pas à sortir, il laisse s'infiltrer le poison que Laura a si bien su instiller en lui. Laura l'abandonne à son activité mentale fébrile, elle ne tente pas de le suivre, encore moins de le contredire vraiment, elle l'observe pour mieux pouvoir l'accabler, elle réussit à déceler ses points faibles, elle intervient tout juste pour aviver sa douleur. Puis elle feint l'attendrissement, elle joue la Mère – ici il y a un brusque décrochement, c'est le moment de la ruse grandiose – finalement, redevenue impitoyable, elle dévoile son plan de combat et tient désormais le Capitaine à sa merci. Désarçonné, hors de lui, le Capitaine lui jette à la figure la lampe allumée, elle sait fort bien esquiver le coup. Le rythme du dialogue est fortement marqué: le Capitaine parle avec une fébrile éloquence, il

construit ses pensées et ses tirades, il persuaderait peut-être s'il avait devant lui un interlocuteur qui puisse entendre raison, mais il donne l'impression de s'agiter dans le vide. Plus il parle et plus son angoisse tourne à la monomanie. Laura réplique sèchement et place bien ses bandrilles. Nous assistons à une lutte inégale et un peu chaotique mais fort impressionnante, c'est le combat du rétiaire et du mirmillon. Et le rétiaire gagne la partie.

De même on pourrait juxtaposer la scène de la *Femme de Sire Bengt* (II, VI) à la scène de l'Inconnu et de la Dame dans la salle à manger aux boiseries dans le *Chemin de Damas III*, deux scènes analogues par leur structure et leur situation ainsi que par la qualité de leurs personnages et l'on pourra constater que si Strindberg avait réussi à écrire dès le début des années 80 un beau dialogue lyrique et franc, mais un peu schématique et arbitrairement contrasté, la double scène du *Chemin de Damas III* est autrement riche et poétique, nourrie de grands mythes païens et de généreuses idées chrétiennes. On atteint là un des sommets du théâtre strindbergien.

Les ruptures que l'on décèle dans le dialogue ne sont pas de même nature dans *Mademoiselle Julie* et dans *Père*, dans la *Femme de Sire Bengt* et dans le *Chemin de Damas*. Puisqu'on a parlé de «savant décousu» et de «Aneinandervorbeisprechen», je dirai volontiers que le «savant décousu» règne dans *Mademoiselle Julie*. Le dialogue y est tout aussi «construit» que dans une comédie classique de chez nous. (voir Tableau II) Seulement Strindberg s'est ici ingénié à disloquer les thèmes, à les esquisser et à les reprendre. Il s'agit là d'un travail minutieux et conscient, admirablement mené. Il en va tout autrement dans *Père* où le Capitaine et Laura ne semblent pas appartenir à la même sphère, à la même race, ils ne parlent pas la même langue ou bien ils n'obéissent pas à la même raison. Le Capitaine s'engluie dans son inutile raisonnement de persécuté. Laura ne l'écoute qu'à peine, elle le regarde s'agiter et reste sur la berge. Ici il y a véritablement un perpétuel «Aneinandervorbeisprechen».

Dans la première scène du *Chemin de Damas I*, l'Inconnu et la Dame ne jouissent pas apparemment du même statut. Il semble même que seul l'Inconnu soit vraiment autonome et intéressant par lui-même. Chaque fois que la Dame pose à l'Inconnu des questions sur sa position dans l'existence, celui-ci s'analyse et se confesse avec complaisance. Une seule fois – est-ce par politesse? – l'Inconnu interroge la Dame qui

lui répond: «Oh! De moi il n'y a rien à dire!» Comme elle ne se hâte pas de préciser son identité, c'est l'Inconnu qui lui en donne une. Elle n'est *rien*, il fait d'elle *quelque chose*. Elle n'existe que par rapport à lui, elle est cependant plus qu'un faire-valoir, que la confidente d'une princesse dans une de nos tragédies classiques. Mais elle n'a peut-être pas beaucoup plus de consistance que les invités vêtus de brun du fantomatique cortège funèbre. Elle est plus proche de l'image psychique que du personnage en chair et en os. On comprend vite pourquoi le dialogue dans cette scène ne peut suivre le même cours que la conversation enjouée puis tendue entre Julie et Jean dans la cuisine du château. Julie et Jean ont chacun une existence propre. Ici au contraire, la Dame n'existe que par rapport à l'Inconnu, dans le psychisme de l'Inconnu. Elle a été placée sur son chemin pour le sauver ou pour le perdre, il en est persuadé. Elle apparemment aussi. Elle brille par la modestie, elle se contente sagement de lui poser des questions simples et précises comme au catéchisme. Et l'Inconnu se sent tout heureux de lui répondre. Le dialogue est en quelque sorte unilatéral, tout entier tourné vers l'Inconnu.

Bien sûr, rien ne nous oblige à nous maintenir à l'intérieur du théâtre strindbergien. Nous pouvons aussi nous intéresser aux romans de l'auteur, il serait bon d'examiner parallèlement les dialogues de la *Chambre rouge* et ceux de *Maître Olof*. Mais les lois qui régissent le dialogue du roman sont sans doute différentes de celles qui s'imposent à l'auteur dramatique. Nous nous trouverions aussi placés devant des difficultés nouvelles, si nous élargissions encore l'horizon en comparant le travail de Strindberg aux réalisations des grands contemporains, on songerait en particulier à Ibsen, bien sûr, mais aussi à Maeterlinck et puis, pour les premières pièces, peut-être à Dumas fils. Mais existe-t-il des études solides sur le dialogue dramatique de ces grands écrivains? En tout cas, je propose un premier essai qui serait amusant et peut-être probant: que l'on soumette au même examen les deux scènes où paraît le Mendiant dans *le Chemin de Damas I* et les deux apparitions d'Ulrik Brendel dans *Rosmersholm*, on serait certainement frappé par les ressemblances que présentent les langages des deux personnages, leur manière de dialoguer avec le protagoniste, les réactions qu'ils suscitent chez celui-ci (tous deux provocateurs, tous deux employés comme des réactifs qui permettent à l'Inconnu ou à Rosmer de prendre conscience de ce qu'ils sont et des dangers qu'ils courent).

Les quelques réflexions que nous vous proposons ici ne sont, bien entendu, qu'une ébauche. Et une invitation adressée aux jeunes chercheurs pour qu'ils tentent de combler une grave lacune dans la recherche strindbergienne. On pourra objecter si l'on veut, que le chemin que j'essaie de frayer est un peu trop français, trop cartésien et que je divise un peu trop la difficulté. A l'inverse on pensera sans doute aussi que le danger de subjectivité reste grand. Est-on jamais sûr de découper comme il faut les séquences, de définir correctement les thèmes abordés? En tout cas, mes investigations m'ont permis d'admirer une fois de plus l'art du grand Strindberg, la variété de ses créations, son ardeur à se renouveler sans cesse. Jamais il ne se perd dans la routine, jamais il ne se satisfait des résultats acquis, sans cesse il innove. On ne révélera jamais le secret de son art, car il n'est jamais prisonnier d'une technique ou d'une formule, pas même de celles qu'il invente. Et je reviens au beau jugement que Jean Cocteau avait prononcé sur lui:

C'est par sa faiblesse qu'une œuvre s'accroche ou s'imite, et moins elle en comporte, plus elle augmente cet air de caillou tombé d'un astre qu'elle a...

Strindberg nous émerveille, parce qu'il ne saurait se monnayer de main en main. Il tombe de la lune. Il est entouré de vide; hérissé de pointes, hérissé de lumière dure. A son contact on ne peut prendre. On peut apprendre tout juste. Aucun secret ne s'y voit.¹⁴

Soyons modestes. Nous ne découvrirons jamais le secret de Strindberg. Mais de lui nous avons encore beaucoup à apprendre.

¹⁴ Extrait d'un article de JEAN COCTEAU sur le film *Le diable au corps* paru dans l'hebdomadaire *Carrefour* le 9 juillet 1947.

