Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 11 (1981)

Artikel: A la recherche d'un principe de composition dans cinq pièces "naturalistes" de Strindberg

Autor: Boyer, Régis

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858386

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

RÉGIS BOYER

A la recherche d'un principe de composition dans cinq pièces «naturalistes» de Strindberg

L'idée de départ qui présida aux recherches dont le présent essai voudrait rendre compte était banale: selon les techniques éprouvées, je voulais tenter de trouver un principe structural qui aurait présidé à l'élaboration des drames de Strindberg. M'y incitaient les résultats obtenus lorsque l'on se livre à l'étude de ces merveilles de précision mécanique que sont, par exemple, les grandes pièces d'Ibsen, sans parler du théâtre classique français, voire même de ce que l'on est convenu d'appeler le «théâtre bien fait» de Scribe et de ses émules.

Il m'avait paru que les pièces dites «naturalistes» de Strindberg se prêteraient mieux que les autres à une investigation de ce type. Non que je m'abuse sur la valeur de l'épithète «naturaliste» en l'occurrence, bien entendu. Il y a beau temps que nous faisons litière, à cet égard, du sens français bien daté, bien situé et circonscrit de cet adjectif: simplement, par défaut de caractérisation meilleure, il faut entendre par là des drames qui n'ont pas un propos directement historique (du genre *Erik XIV* ou *Gustav Vasa*) non plus que délibérément onirique ou «mystique» *(Ett Drömspel)*.

J'en avais sélectionné cinq – *Père, Mlle Julie, Créanciers, La Danse de Mort I* et *II* – précisément parce que l'on pourrait, à première vue, se sentir fondé à affirmer qu'elles ont pu faire droit aux principes ou manies «naturalistes» : respect des conventions dramatiques de l'époque, exigence de vérité, de réalité, de coïncidence avec une expérience vécue, étude de milieu selon certaines modes bien établies (comme l'importance réputée déterminante de l'hérédité biologique et culturelle, l'accent porté sur l'analyse psycho-pathologique, la présence comme obligée du fameux «triangle» censé sévir dans la classe moyenne, etc. ...). Par là, on pouvait prétendre que de telles œuvres se prêteraient plus volontiers à un démontage minutieux d'où émergerait peut-être une structure sous-jacente de composition, dans le goût de ce

qui fut brillamment réalisé naguère à propos, par exemple, du théâtre de Corneille et surtout de Racine.

Force m'est de poser ici, d'emblée, *un constat d'échec.* En dépit de l'envie, il ne m'a pas été possible de découvrir, en bonne technique dramatique, une quelconque structure logique, ou un schéma directeur irrécusable, ou encore un principe organisationnel clair et rationnel.

Décidément, Strindberg n'était pas à l'école de Scribe et par là, tout est dit. En conséquence, j'aurais dû déclarer forfait.

Et sans doute l'aurais-je fait si les recherches que j'avais entreprises, malgré leur incapacité patente à aboutir à des conclusions du genre que j'escomptais, ne m'avaient amené, tout naturellement et pour ainsi dire contre mon gré, à faire un certain nombre de *constatations* qui devaient relancer mon étude dans une direction parfaitement inattendue. C'est de cette expérience quasi fortuite que je voudrais rendre compte ici.

Ces constatations sont les suivantes:

1) Il est curieux que, si elles sont bien découpées en «actes» (pour trois d'entre elles), les pièces en question n'adoptent pas une division rigoureuse en «scènes» selon le mode traditionnel. Sont simplement mentionnées les entrées ou sorties de personnages. Sans doute est-ce là un point qui paraîtra secondaire, si même il n'est pas, tout platement, conforme aux habitudes du temps. Il y a lieu, toutefois, de songer à ce que dit Strindberg lui-même dans l'importante préface à *Mlle Julie,* à propos de son refus de couper sa pièce: nous y reviendrons.

2) Surtout, et il faut insister très fort sur ce point, toutes ces pièces commencent par une *première scène,* en général un très long dialogue, avec ou sans intervenants épisodiques, entre deux personnages dont l'un au moins est toujours un personnage principal, et qui me paraît d'une importance capitale. Non seulement, comme il se doit, l'argument essentiel de l'«intrigue» y est exposé et les protagonistes du drame, présentés, mais tous les *thèmes* profonds de l'œuvre y sont abordés, qu'il s'agisse de thèmes événementiels intéressant la nature même de l'action, de thèmes psychologiques propres à nous permettre d'élucider le psychisme du ou des héros, et surtout de thèmes que je dirai «poétiques» (appelons-les encore «images-forces» ou métaphores obsédantes ou mots-images ou leitmotive) qui, désormais, vont sous-tendre l'action quand, d'ailleurs, ils ne justifient pas explicitement le titre (/être/ père?, /les/créanciers, la danse de mort, etc. ...).

On se rend compte que plus rien de nouveau ne sera dit, n'interviendra par la suite et que ce premier entretien (entre le Capitaine et le Pasteur, dans *Père;* entre Jean et Christine, dans *Mlle Julie,* entre Adolphe et Gustave, dans *Créanciers;* entre le Capitaine et Alice, dans *Danse de Mort I,* ou entre Judith et Allan dans *Danse de Mort II*) contient, in nuce, en puissance, ou même, d'ordinaire, clairement, toute la pièce. Un très bon psychologue finement attentif pourrait s'en tenir là: sauf rares exceptions, tout est dit dans les premières minutes.

3) Car l'«action», stricto sensu, sera ensuite remarquablement insignificante et n'apportera pas grandes innovations. Très peu d'événements extérieurs interviendront et ils seront, en règle générale, comme attendus. Il n'y a pas, dans ces œuvres, de coups de théâtre, révélations bouleversantes, revirements radicaux de situations, surprises, etc... et étonnamment peu d'éléments nouveaux ou d'irruptions de personnages qui, ou bien n'aient pas été présents dès le début, ou bien n'aient pas été initialement annoncés. Oui, tout est dit, et précisément, d'emblée. A quoi concourent, du reste, et il faut y prendre garde, le fait que le décor ne change pas, de même que le très petit nombre de personnages actifs (cinq dans *Père,* trois dans *Mlle Julie,* trois dans *Créanciers,* trois dans *Danse de Mort I,* cinq dans *Danse de Mort II*).

4) Cet aveu de Strinberg lui-même: «Dans toute pièce, il y a une scène, et c'est cette scène que je veux». En effet: il est aisé de vérifier que chacune de ces pièces nous propose une «grande scène» généralement vers le milieu du drame. On peut penser que cette grande scène, cette «scène à faire», constitue probablement l'image que le spectateur emportera par préférence, la représentation terminée.

Evidemment, toutes ces affirmations exigent d'abord vérification avant d'autoriser un essai d'interprétation.

La première scène est capitale

Prenons l'exemple de *Père.* Si l'on ne tient pas compte des interventions brèves, adventices, de Nöjd et de Svärd qui ne surgissent à point nommé que comme faire-valoir, la première scène, entre le Capitaine et le Pasteur, constitue à peu près le tiers de l'acte I. Qu'y apprenons-nous?

Que le Capitaine est un homme autoritaire, qu'il souffre d'une exaspération de la volonté, qu'en conséquence, il est violent, colérique et intransigeant sur le sens qu'il a de son honneur: appelons A ce thème.

Que le même Capitaine souffre d'une santé «déréglée» qui lui fait voir des «fous» partout; qu'il croit vivre dans une «maison de fous»: ce thème est visiblement un sous-thème, un corollaire de A.

En fait, A se traduit par une idée fixe qui est *le* thème profond de la pièce, au demeurant bien connu: nul ne peut être absolument certain d'être le père de ses enfants. Appelons B ce thème de la paternité douteuse, dont le Capitaine est persuadé qu'il est complaisamment entretenu par son entourage, ce qui introduit en force l'idée fixe de la misogynie («c'est la femme qui est toujours coupable») ou, si l'on préfère, de la dichotomie homme/femme – ce que l'on appelle la «lutte des sexes» («l'homme doit être maté») – laquelle, à son tour, entraîne le sous-thème de l'enfant, de l'homme-enfant qui, par quelque côté, reste toujours semblable à ce qu'il fut étant tout petit: les hommes sont d'éternels enfants, et voici donc l'image de la nourrice qui surgit. Thème C.

Reste un thème au total assez peu exploité: celui de l'athéisme, du cynisme religieux du Capitaine: thème D sur lequel je me réserve de revenir plus loin.

Pour l'instant, et dans cette perspective bien thématique où nous sommes, *Père* se présente schématiquement de la façon suivante, les thèmes, tels que caractérisés plus haut, étant notés chaque fois qu'ils apparaissent de manière explicite (le découpage en «scènes» est purement mécanique, il correspond à chaque entrée ou sortie d'un personnage, ce pourquoi j'ai regroupé en «séquences» les groupes de «scènes» où il ne se passe réellement qu'une chose):

I.	1-2-3	A-B-C-D («première scène»)
	4	B
	5-6	A
	7-8-9	C-D
	10	A
	11	A-B-C
	12-13-14	C
II.	1	C
	2-3-4	A
	5	B
	6	B-C
	7	A-C-B (la «scène à faire»)
III.	1 à 7	A-C
	8–9	B-C-A
	10-11-12	C
	13	B

En dehors du thème D, présent au premier acte seulement, trois idées-forces uniquement mènent l'action: un malade (mental?) (A) est victime de la lutte implacable des sexes (C) en doutant, ou en étant sciemment amené à douter de la légimité de sa paternité (B). Logiquement, il sombrera dans la folie furieuse à cause de cette idée fixe.

Je viens de dire: idées-forces. Sans quitter un instant le même ordre de choses, préférons dire: images obsédantes. Nous obtenons alors de bien curieuses équivalences: A est contenu tout entier dans l'image de la maison de fous, explicitement présente dès I,3; B suscite (je dis suscite pour le moment, mais nous verrons s'il n'y a pas lieu de récuser radicalement cette formulation) l'image de la bavette qu'attachait au cou du Capitaine, lorsqu'il était enfant, la nourrice Margret, image qui trouve un pendant exact, un prolongement, une retombée symétrique dans celle de la camisole de force; quant à C, qui se déduit de B, à partir de l'image de la femme asservissant l'homme-enfant, il se traduit par diverses illustrations: homme et femme sont comme feu et eau, la femme est l'Omphale réduisant l'homme-Hercule à l'impuissance par un processus qui tient de l'hypnose. L'image centrale (la camisole de force) est en B et se trouve annoncée de toutes les façons: par là s'éclaire, en 1,7 l'irruption de Margret la nourrice.

Ainsi, la première scène annonce bien tous les thèmes, toutes les images.

Sans vouloir interpréter encore, notons tout de même deux points: le schéma qui précède montre qu'en fait, dans le mécanisme même de sa progression interne, la pièce est faite du retour constant des thèmes signalés, selon toutes les variantes possibles de l'entrelacement, pour culminer en apothéose sur le thème qui dicte le titre.

D'autre part, ces thèmes ne sont pas gratuitement juxtaposés: ils sont liés entre eux au point de s'engendrer mutuellement. Le caractère impossible du Capitaine (A) est provoqué par l'atmosphère de lutte et de haine féminine (C) qui culmine dans le soupçon complaisamment entretenu dont il est obsédé (B). Ou encore: la maison de fous est le lieu où Omphale finit par remettre à l'homme, éternel enfant, sa bavette-camisole de force.

Appliquons le même regard à *Mlle Julie*. La première scène, entre Jean et Christine, relativement brève, d'ailleurs, nous présente Julie comme «folle», notamment sous l'angle de l'obsession sexuelle: c'est le thème A qui ouvre en force l'idée de la lutte des sexes (Julie se plaît à

«dresser les hommes», voyez sa conduite envers son fiancé): thème B; en outre, voici Jean, orgueilleux, arriviste, prétentieux, ardent à vouloir gravir les degrés de l'échelle sociale, thème C qui pose en majeur le motif des oppositions sociales comme innées, entre aristocratie et bas peuple, ou thème D. Reste, encore une fois, un thème E, religieux, qui apparaît deux fois (Jean dit croire en Dieu, scène 4; Christine tient à se rendre à l'office religieux qu'elle évoque avec quelque détail, scène 5). Etant donné le découpage de la pièce en huit «scènes», nous obtenons le schéma:

1. A-B-A-C-D
2. A
3. A-C-A-C-A-C-B-D-C-D-A
4. C-D-C-A-D-B-E-D-A-C-D
5. E-D-C-D
6. A-B-D
7. C-A-C-D
8. B-D-B-A

Abstraction faite du thème E, présent uniquement en 4 et en 5, quatre idées-forces mènent la pièce: une folle fin de race (A) et un arriviste orgueilleux (C) se livrent un combat sans pitié (B) qui se terminera par l'élimination de la femme et la défaite lâche de l'homme (D).

Ou bien, si l'on part des images obsédantes, dans les termes où elles sont expressément notées: une «cannibale» (Julie, B) obsédée par ses rêves ou souvenirs d'enfance, et un hypnotiseur prétentieux (Jean, C) hanté par ses idées de grandeur (l'hôtel suisse) succombent, l'un à sa veulerie sociologiquement typée (les bottes du Comte, la sonnette), l'autre à sa hantise sexuelle (par transfert simple: le cou coupé et sanguinolent, de la serine, de saint Jean-Baptiste, d'elle-même). On remarquera que, dans cette dichotomie fondamentale, l'image centrale est très exactement assumée par la sonnette *et* par le cou coupé, à égalité. Les thèmes-images B et D s'équilibrent précisément.

Créanciers pousse la formule à l'extrême. La pièce ne comporte en vérité que quatre scènes, selon un rythme croissant en intensité et décroissant en longueur (dans la traduction française, respectivement 30 pp., 21 pp., 17 pp. et ½ p.). La première scène est donc d'une longueur extrême: presque la moitié du tout. Mais il est capital de signaler que, hormis, encore une fois, le thème religieux, les quatre

grands thèmes-images sont exposés dans les dix premières pages, c'est-à-dire dans le premier tiers de la première scène. Soit:

Une femme fatale, jalouse, séduisante et dangereuse (thème A) a agi comme un vampire (thème B) à l'égard d'un homme diminué, pitoyable, rendu épileptique et proche du retour à l'enfance (thème C) en vertu de la loi qui veut que nos erreurs, amours, fautes passées soient des créanciers qui, un jour, viennent réclamer leur dû (thème D). Reste, donc, le thème religieux: Adolphe a cru en Dieu, Tekla évoque la Providence (en alternance avec «la destinée»): Thème E.

Ainsi, thème E à part, quatre idées-forces mènent le drame tout entier placé sous le signe du vampire (B): la lutte des sexes vide l'un pour nourrir l'autre (A ⇆ C), mais, en vérité, c'est toujours le passé (les créanciers) qui resurgit un jour (D) et règle notre destinée. Schéma:

1. C-A-B-C-D-B-D-C-A-B-C-B-A
2. A-C-A-B-D-B-D-C-B
3. C-A-B-E-D
4. C

Ou encore: quatre images obsédantes (avec des variantes éloquentes) mènent le drame. Celle du magnétiseur-vampire (B) avec son «filet», ses «griffes», ses transfusions de sang, ses mœurs de cannibale, ses morsures; celle des créanciers (D) et les idées de dettes, de cadavre sur la conscience qu'elle implique; celle de la bave autour des lèvres (C), signe d'épilepsie ou de meurtre psychique perpétré; et celle de la statue (A) que je gloserai plus loin. On notera la réduction et la concentration progressives de ces images, ainsi que l'intensité croissante de C, qui note le résultat.

Je passerai plus rapidement, pour ne pas alourdir cette étude, sur la *Danse de Mort* dans ses deux versions.

D'abord *Danse de Mort I.* Sera-t-on surpris de constater que, si l'on fait abstraction du thème religieux, D, ici, d'ailleurs, beaucoup plus étoffé dans le sens de la pitié divine, nous avons trois thèmes majeurs, comme toujours exposés dans les premières pages: celui de la misère humaine (A): maladie, solitude, mépris d'autrui, ennuis d'argent (ce dernier aspect avec une force particulière) celui de la lutte des sexes et de l'enfer qui en résulte (C); celui de la danse (de mort), expression privilégiée du vampirisme actif et triomphant (B). J'ajoute que le

thème D: pitié, indulgence plus ou moins fondées en religion, permet de voir dans *Danse de Mort I* un pendant exact à *Mlle Julie.*

Schématiquement, cela donne:

I.	1-2	A-B-A	II. 1-2	A-C
	3	C-A-B	3	D-A
	4	A	4	C-D
	5	A-D-B-A		
	6	C	III. 1	D-C-A
	7	C-A-D-C-B-C	2	C (en force)
	8	B-A		
	9	C	IV. 1	D-C-D-C
	10-11	A-C-A	2-3	A
	12	A	4-5	C-D
	13-14-15	D-C-A		

Ces thèmes se résolvent, par apparentements ou filiations, en quatre types d'images: celle de la brouette d'engrais à quoi se réduit une destinée humaine (A); celle de la danse (avec variantes: danse en soi, mais aussi danse «à la hongroise», danse des sabres, danse de la vengeance) (B); celle du vampire (qui, à vrai dire, domine l'inspiration des deux versions de la *Danse de Mort.* Et il convient de noter que, dans une lettre à Schering, Strindberg proposait d'intituler l'ensemble *Danse de Mort I* et *II:* «Le Vampire»): C. Variantes: l'ogre, le lynx, la morsure au cou; celle, enfin, de l'enfer (D) avec ses habituelles connotations.

Trois thèmes également, toujours si l'on met quelque peu entre parenthèses le thème religieux qui n'apparaît qu'in fine, sous-tendent la *Danse de Mort II:* celui de la volonté (de Judith, d'Alice) qui triomphe des faibles: A; celui de la cruauté, de la dureté humaine se repaissant férocement de notre faiblesse: B; en conséquence, et explicitement, celui de la lutte des forts contre les faibles, résumé dans l'idée même de vampirisme: C. Pour D, thème religieux, il renforce son équivalent dans la *Danse de Mort I,* en mêlant, sous l'égide de la pitié nécessaire, nos lamentables errances entre amour et détestation. Schéma:

I.	1	A-B-C	III. 1-2-3	C
	2-3	B-C	4-5	C
	4-5	C	6	C
II.	1-2	A	7-8	C-D
	3	B-A	9-10-11	C-D
	4-5-6	C		

qui appelle une remarque très intéressante: l'entrelacement, le retour constant des thèmes par incessantes variations sont ici bien moins systématiques. On pourrait parler d'une action plus visible, d'une relative raréfaction de l'alternance. Sans doute est-ce dû aux critiques que Schering avait faites de la *Danse de Mort I:* pièce trop cruelle, trop violente; on peut en voir aussi l'effet dans une volonté apparemment délibérée d'équilibrer tant soit peu le couple sordide Capitaine-Alice par le couple sympathique des jeunes Judith-Allan. Mais il me paraît bien plus probable que c'est la progression, croissante dans la mentalité de Strindberg, de l'idée de pitié indispensable, qui rend compte du fait.

D'autant que cette très relative indigence des variations thématiques est compensée par l'extrême richesse des images. Pour A: la femme-feu, la femme-tour; pour B: la brouette d'ordures (et non plus d'engrais, comme dans la *Danse de Mort I*); pour C: le vampire (expressément noté), le poulpe, l'insecte prédateur, Judith et Holopherne, le tout résumé par l'antagonisme loups/agneaux (repris in fine: loups/moutons).

Voici donc quels sont les faits que nous livrent les textes. Il est temps de risquer *un essai d'interprétation.*

Tous les traits qui viennent d'être soulignés, s'ils sont fondés, autorisent, me semble-t-il, des conclusions assez peu banales que je mènerai en deux étapes, en partant du principe que Strindberg, dans son égocentrisme exaspéré et incontestable, vérifie fort bien une affirmation de Ionesco: «Le théâtre est la projection sur scène de l'espace du dedans», entendons par cette dernière expression l'univers intérieur de l'auteur. Je considère que Strindberg dramaturge n'a jamais rien fait d'autre qu'appliquer à l'avance cette formule de Ionesco, et je voudrais maintenant chercher de quelle façon il procède. Faut-il rappeler en outre, la citation étant de rigueur en l'occurrence, que dans l'importante préface qu'il écrivit pour *Mlle Julie,* Strindberg précise bien qu'il entend éviter «ce qu'il y a de symétrique, de mathématique dans le dialogue français construit»? C'est dire que le soin de la composition, dans l'acceptation traditionnelle de la chose, n'est pas, en effet, ce qui le retient le plus.

a) *Strindberg le monomane.*

Tout ce qui précède permet d'affirmer sans crainte: au départ, chez Strindberg, il y a l'idée fixe qui se résout *toujours* en une *image:* on ne

saurait prétendre être le père de ses enfants et cette certitude a de quoi vous rendre fou (image: la camisole de force); on ne peut abolir les barrières sociales (image: la sonnette du Comte va incessamment retentir); il est vain de vouloir se débarasser de son passé (les morts nous suivent, image: le cadavre est sous le plancher); vivre à deux, c'est faire du vampirisme (images: comme de danser avec un mort, et voyez donc Omphale et Hercule, Judith et Holopherne); etc.

Strindberg? Un homme hanté: par soi-même, par ses idées-images-fixes, si ce n'est pas redire la même chose.

Par soi-même d'abord. Il est tout de même étrange que toutes ses pièces nous livrent un personnage plus ou moins fou, ou malade, comme lui-même craignait de l'être! Et l'on pourrait justifier la permanence de ce thème religieux que nous avons soulignée d'abondance en parlant d'obsession profonde, à ce sujet, chez l'auteur.

En tout état de cause, nous avons bien à faire à un théâtre de monomane: le *personnage* de l'auteur est perpétuellement présent non seulement en certaines de ses créatures qui sont volontiers des projections, situées et classées, de lui-même, mais encore dans le fait que l'on sent cet auteur constamment présent dans ses pièces et directement responsable de leur progression, véritable deus ex machina dont on est en droit de dire qu'il dénie toute autonomie à ses héros tels qu'il les conçoit.

Mais c'est surtout la façon dont il conçoit la thématique de ses pièces qui mérite l'attention. Tels qu'ils ont été recensés, on voit que ces thèmes, ou bien viennent de la nature même des personnages – ainsi de celui de l'orgueil qui manque rarement au rendez-vous, en particulier chez les personnages masculins – ou bien tiennent à ce qu'il faut appeler la nature des choses, selon Strindberg, bien entendu: par exemple, il ne paraît pas pouvoir envisager la vie du couple autrement que comme une lutte à mort et l'existence humaine sous un autre jour que celui d'un temps de pitoyable désolation. Subjectivité écrasante et triomphale d'un écrivain qui explique aussi que la situation de départ de ses pièces soit toujours un état de crise, puisque, selon toute apparence, tel était le climat normal dans lequel évoluait le mental de l'auteur écrivant. Revenons à la préface de *Mlle Julie* et prêtons grande attention à la formulation finale de cet extrait: «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». Certes. La déclaration est à prendre au pied de la lettre et tout ce que je tente de faire ici revient à proposer une élucidation possible, technique, de ce travail de «magnétiseur».

Car c'est de là, à n'en pas douter, que vient l'impression, à l'étude du théâtre de Strindberg, d'être en présence d'un *monde lié,* obéissant à une logique interne inexorable, voire même tautologique parfois. J'en trouve l'expression dans ce que j'appelle *la chaîne des thèmes,* tels qu'ils ont été dénombrés plus haut: ils sont intimement liés les uns aux autres, au point de s'appeler comme impérieusement l'un l'autre. Revoyons *Mlle Julie:* l'obsession sexuelle ou encore l'attraction vers le bas des fins de race (A) entraîne la volonté de posséder, subjuguer (B), notamment ce valet beau garçon un peu trop ambitieux qui, simultanément, fascine et repousse (C). Mais il y a une barrière sociale à franchir (D) ou, plus exactement, un ordre des choses à violenter, un obstacle religieux-fatidique, un ordre voulu par Dieu ou par le Destin (E). En conséquence, une telle entreprise, minée qu'elle est dès le départ, ne peut qu'être vouée à l'échec. Ainsi, un thème engendre *logiquement* l'autre ou, mieux encore, est contenu dans le précédent, à l'intérieur même de la chaîne. Cela nous vaut ces pièces étonnamment compactes où il est naturel, en somme, que tout ait été dit dès la scène initiale puisque chaque idée majeure est déjà incluse en puissance dans celle qui la précède dans la chaîne. Le drame est donc, en quelque sorte, une remontée à la source.

Ou bien disons autrement: la «scène à faire» à laquelle tenait tant Strindberg est peut-être un aboutissement logique, à première vue. En fait, elle existe déjà, tout entière, dans la scène initiale. Revoyons *Père* en détaillant les thèmes dans l'ordre précis où ils se présentent d'abord dans la scène initiale:

a) le Capitaine est un homme autoritaire
b) défini comme fou («déréglé»)
c) violent (il «insulte», il «frappe»)
d) parce qu'il doute de l'authenticité de sa paternité (le très bref échange de répliques avec Nöjd)
e) étant donné sa misogynie.
f) Il aimerait revenir à l'enfance innocente (la nourrice avec sa bavette).

g) c'est un faible, il sera éliminé («l'homme doit être maté»)

Comparons maintenant, point par point, avec la grande scène de la fin de l'acte II, pour vérifier que les mêmes éléments, rigoureusement dans le même ordre, y reviennent:

a) voici d'abord le thème de la volonté intransigeante
b) combiné à celui de la démence
c) et de la violence (image militaire de la «capitulation»)
d) puis celui de la paternité douteuse (le Capitaine amène Laura à dire qu'il se pourrait bien qu'il ne fût pas le père)
e) et donc celui de la misogynie («lutte à mort pour le pouvoir»).
f) ce sont alors les lamentations pathétiques du désir de revenir à l'enfance («ne vois-tu pas que je suis désarmé comme un petit enfant»?)
g) qui justifie en quelque sorte l'élimination de ce faible («Tu as accompli ta tâche. Va-t-en!»)

On conviendra qu'il y a quelque chose de confondant en cette espèce d'écriture «à répétitions». Partant de là, il serait tentant de considérer ces pièces comme autant de moments figés où tout est dit d'emblée et où rien ne se passe. Opinion intenable, bien entendu, qui exige que l'analyse soit relancée dans une autre direction. Et là, il me semble, nous allons déboucher sur de passionnantes perspectives.

On l'a dit: tous ces thèmes se traduisent immédiatement par des images, des images-forces. Se traduisent... Est-ce bien là la formulation qui s'impose? Car – telle est la thèse que je propose ici – pourquoi ne pas procéder à l'inverse? Au lieu de voir Strindberg obsédé par un certain nombre d'idées fixes qui lui dictent ses pièces, ne vaudrait-il pas mieux le tenir pour habité, *possédé par des images* auxquelles, seules, et premièrement, il reviendrait de susciter le mouvement créateur?

b) *Une inspiration exactement poétique (poïétique)*

Postulons donc ceci: au départ, chez Strindberg, il y aurait *l'image envoûtante*. Nous en avons recensé un certain nombre à propos des cinq pièces que nous étudions ici. Ne disons pas qu'elles préexistent à la création dramatique, mais qu'elles surgissent d'elles-mêmes et comme irrésistiblement dès que l'attention de l'auteur se porte sur un sujet donné. Réflexe, exactement, de poète, qui ne sépare pas l'idée de l'image qu'elle prend aussitôt, simultanément, pour lui. Est-il besoin de

faire valoir à quel point l'écrivain suédois possède un tempérament de poète? Qu'il n'a point dédaigné, à l'occasion, d'écrire des poèmes, soit indépendamment, soit même, et la remarque mérite vivement l'intérêt, à la faveur de compositions dramatiques, comme dans *Le Songe.* Quelle que soit, du reste, la nature de l'œuvre envisagée, roman, nouvelle, drame ou essai, cet auteur est visiblement possédé par des images.

Il y aurait toute une étude à faire sur le talent qu'il déploie à résoudre en métaphores, symboles ou comparaisons éloquentes la plupart de ses développements. Et il ne peut être indifférent qu'il ait été également peintre et que ses tableaux soient, à l'ordinaire, centrés sur une image-choc, telle, pour ne prendre qu'un exemple, cette «Jument blanche» (Vita märrn) au double symbolisme puisque le tableau représente en fait une balise érigée sur un bloc de diorite.

En ce sens, il n'y a rien de surprenant dans le fait que son évolution postérieure le mène vers des réalisations théâtrales de plus en plus axées sur des symboles puissamment imagés (dans le théâtre dit mystique) ou oniriques, avec la plasticité, le flou et la valeur obsédante qu'y acquièrent des représentations visuelles, plastiques, le plus souvent livrées brutes. Rien n'interdit de déceler une progression régulière, du théâtre dit «naturaliste» à ces dernières œuvres, en fonction, précisément, de la libération, de l'intempérance croissantes de l'image qui finit par investir totalement, par exister «en liberté» dans le théâtre de rêve.

Revenons encore une fois à la «chaîne des thèmes» proposée plus haut pour *Père.* Je vois qu'elle est sous-tendue, pour ne pas dire dictée par des images qui s'appellent, s'engendrent mutuellement: la maison de fous «appelle» la nourrice-infirmière attachant la bavette-camisole de force, qui «appelle» la femme toute-puissante en ses multiples figurations imagées: eau plus forte que le feu, Omphale enchaînant Hercule et ce geste d'hypnose ou de magnétisation à quoi Strindberg tend à réduire les relations entre sexes.

Le phénomène est encore plus net dans la seconde version de la *Danse de Mort:* l'image de la femme-flamme, femme-tour inexpugnable et souveraine engendre celle de l'homme-brouette d'ordures ou brouette d'engrais, car tel est le résultat auquel parvient le vampire suceur de sang (ou poulpe, ou insecte prédateur, ou Judith séduisant Holopherne), duel inégal que traduit, à plusieurs reprises dans la pièce, l'image de l'antagonisme loup-agneau, loup-mouton.

A la limite, et nous atteignons là, certainement, le chef-d'œuvre du genre, voici l'image réellement explosive parce qu'elle suscite des harmoniques diverses, du cou coupé sanguinolent, dans *Mlle Julie,* de la serine, de saint Jean-Baptiste, de Julie elle-même, dont tout le reste dépend à tel point qu'elle constitue comme le centre organisateur du drame. Il n'est évidemment pas fortuit qu'elle revienne exactement aux trois temps forts de la pièce!

Ainsi, me semble-t-il, pourrait-on caractériser l'inspiration, le réflexe créateur de Strindberg: comme un complexe où images et thèses sont si étroitement, si indissolublement imbriqués, liés les uns aux autres que l'on ne voit plus qui a préexisté et que l'on est en droit de penser que c'est le pouvoir foncièrement *créateur* de l'image qui a motivé, imposé la pièce.

Par parenthèse: rappelons-nous aussi les justifications qu'invoque Strindberg à son souci de faire intervenir pantomime et ballet dans *Mlle Julie:* il ne veut «pas laisser le public sortir de l'illusion». Prenons garde encore, dans le même texte, à la référence explicite à «une composition musicale» avec la débauche de comparaisons imagées avancées à titre justificatif: ces «rouages» auxquels s'accroche la pensée, cette âme malheureuse qui «flotte» sur le tout, cette application à voir «les fils, la machinerie», à «explorer la boîte à double fond», à «toucher l'anneau magique», «les cartes truquées».

Cela rend compte, encore une fois, du petit nombre des personnages: ils sont nés des efflorescences de l'omnipotente image de départ et ne sont, en somme, chargés que de l'éclairer; de même pour les affrontements interminables qui les opposent: il s'agit d'épuiser toutes les harmoniques, toutes les colorations de la vision première, et la même explication vaudrait pour les longs monologues.

Allons encore plus loin et disons que l'image *précède* toute formulation explicite, que la seule application de l'auteur est de la faire s'incarner, s'actualiser, de la *réaliser,* au sens étymologique du verbe, concrètement, sous nos yeux, vêtue de chair et lourde de sang. Et voici le Père en camisole, le rasoir dans la main de Julie, l'épileptique Adolphe bavant, Knut qui mord le cou d'Alice, etc...

Je ne dis pas que, passé ce premier stade comme inconscient et irrésistible, Strindberg ne s'applique pas ensuite, avec un grand luxe d'incursions documentées dans les modes et les tendances du moment, à étoffer, justifier plus ou moins rationnellement, asseoir scientifique-

ment son impulsion première. En fait, toute sa technique dramatique ne consiste qu'en une application attentive et diversifiée à forcer cette réalisation, cette incarnation de l'image.

Il est possible de détailler un peu. Le principe vient d'être posé. Le moyen employé tient généralement à un personnage-moteur, qui est précisément l'incarnation vivante et potentielle de l'image, au demeurant strict interprète de l'obsession du moment de Strindberg le monomane. Cette incarnation ne s'achèvera que lorsque le personnage en question aura coïncidé, in vivo, avec l'image (Capitaine-fou furieux en camisole, Julie-cou coupé, Adolphe-épileptique baveux, Capitaine-tas d'ordures inerte). A ce moment-là, il disparaît, plus ou moins violemment, il n'a plus de raison d'être. *L'image l'a évacué.* Le ressort de cette implacable dynamique, c'est la volonté: du plus fort, du plus méchant, dira-t-on à première vue. De Strindberg, en fait, ou, plus exactement, de l'image qui le meut, qu'il promeut, qui *exige* le développement qui suivra. Encore une fois, la brouette d'engrais ou d'ordures de la *Danse de Mort I* et *II* mérite l'attention à cet égard. Elle figure dans la toute première scène de la version I et dans la toute dernière de la version II. Qu'est-ce à dire, sinon qu'elle a préexisté à toute la pièce, dans chacune de ses versions? Simplement, elle est réversible: elle s'applique toujours à la condition humaine, mais elle peut, selon le cas, suggérer le dégoût, la répulsion pour cette condition (version I, d'où sa place au début) ou la pitié, la commisération pour notre état, réactions qui appellent vérifications antérieures (d'où son intervention à la fin de la version II)?

Et si l'on voulait pousser davantage encore ce genre d'analyse, sortant un instant du cadre (les cinq pièces «naturalistes») que je me suis fixé, il faudrait penser au *Pélican.* Là, Strindberg est visiblement parti d'une image reçue qui n'est pas la sienne (la femme, la mère-pélican qui nourrit ses enfants de son propre sang) et que même il récuse, par un réflexe de ricanement sardonique, pour lui substituer la sienne propre, dont il est obsédé (la femme, la mère-vampire qui, au contraire, se nourrit du sang des siens). Le mécanisme est beaucoup plus subtil: il serait possible, si ce n'était allonger démesurément cette petite étude, de montrer comment l'image du pélican, posée initialement et étoffée à loisir, devient, *se transforme* par une sorte de fondu-enchaîné, pour faire droit au jargon cinématographique, l'image du vampire: par là s'éclaire la composition en deux temps, symétriquement autour du mo-

ment où le passage s'opère, d'abord insensiblement, puis à l'évidence. Et il y aurait des semblables études à faire de la *Sonate des Spectres* où les personnages se dissolvent progressivement pour coïncider avec cette «Ile des Morts» dont la présence glacée s'impose tout à la fin après avoir nourri le déroulement de toute la pièce. Toute une révision du théâtre de Strindberg dans son ensemble pourrait être opérée à partir de là.

En résumé: Strindberg est littéralement investi par une image qui lui enjoint de camper un personnage porteur ou symbole de cette représentation. Cela peut se faire d'emblée ou par approximations et approches plus ou moins lentes, ou encore par soudaine résolution, le résultat est toujours le même: à un moment donné – le nœud de la crise – quand le personnage ainsi investi prend conscience de sa véritable situation, quand, donc, il coïncide avec l'image que portait son créateur, quand cette image est (est devenue) lui, il en meurt: tel est le pouvoir meurtrier de l'image, selon un processus psychanalytique connu, qu'il faudrait appeler activité icono-motrice, et auquel les Surréalistes ont été particulièrement sensibles. C'est pourquoi j'ai parlé d'«images-forces» et non d'idées-forces. Exemplaire, à cet égard, est la statue dans *Créanciers*. Pensons à l'une des toutes dernières répliques de cette pièce: «Quiconque a vu en face son destin doit mourir» (qui renvoie, comme nous le suggéra Stellan Ahlström, à cette réflexion de Strindberg à G. Loiseau: «Quiconque a vu son double doit mourir»: nous évoluons dans le même ordre d'idées, dans la différence même de la formulation, car ce «double» n'est que l'image pour laquelle Strindberg a créé son personnage). La statue, c'est le Destin d'Adolphe, qui, comme elle, l'a vidé de sa substance.

Ainsi, c'est bien, toujours, à une explicitation, une révélation, proprement: une élucidation que nous avons affaire. J'aurais pu me contenter de porter mon attention sur les mots-leitmotive qui émaillent toutes ces pièces (par exemple, les «griffes» qui reviennent si souvent dans *Créanciers*): ce sont toujours des porteurs d'images, jamais des termes abstraits ou simplement affectifs. Comme si le génie de Strindberg ne pouvait se mouvoir qu'à l'intérieur de ce champ magnétique, visuel ou auditif de préférence, qu'irradie l'image toute-puissante, ardente à se réaliser.

c) Ces considérations me permettent enfin de relancer, brièvement,

le débat dans une nouvelle direction qui offre même une *possibilité de transcender la question.*

J'ai signalé chaque fois, lors des cinq analyses proposées en commençant, la présence de ce que j'ai appelé le thème religieux: apparemment, il ne se prête pas à une inscription directe dans cette chaîne des thèmes, c'est-à-dire, nous le savons maintenant, chaîne des images, que j'ai suggérée.

Ne pourrait-on insinuer qu'en somme, ni Strindberg, ni, par conséquent, ses personnages ne sont des êtres libres: ils sont asservis les uns aux autres et, pour ce qui est de ceux qui, apparemment, mènent la danse, ils sont esclaves de leur tyrannique volonté, c'est-à-dire, en dernière analyse et si les idées qui viennent d'être développées sont recevables, à une image qu'ils portent en eux, dont ils sont l'incarnation bien vivante. Si l'on me permet de parler par schématisation expressive, quoique, sans doute, trop rapide, Laura *est* la camisole de force, Jean *est* le rasoir, Tekla *est* la statue (ici, par très grande approximation), Alice *est* le vampire (version I) ou le loup (version II). A l'inverse, le Capitaine est Hercule (ou le fou), Julie est la serine, etc...

Donc, va pour la lutte des cerveaux, le meurtre psychique, les fantômes du moi, etc... toutes caractérisations cohérentes dont Strindberg nourrit, étoffe son impulsion première et assurément involontaire: elles ne sont pas l'essentiel, je n'y verrais volontiers qu'épiphénomènes ou, pour parler comme nos linguistes modernes, structures de surface. L'essentiel, je crois, tient à cet asservissement par une image où se trouvent tant l'auteur que ses personnages, et donc à l'absence de liberté qui les marque.

Or, il est un trait commun, d'ailleurs immédiat, à toutes ces images obsédantes et souveraines: toutes, elles sont en liaison étroite avec la mort, l'alinéation, le vide, le froid, qu'il s'agisse de tête coupée, d'exclusion du monde des gens normaux, de vampirisme, de statue ou de brouette d'ordures. Que l'on me permette de voir là la traduction strindbergienne de ce qui m'a toujours paru être LE thème fondamental de la mentalité scandinave ancienne: la fatalité, *le destin,* du reste toujours exprimé, dans les *Eddas,* dans les sagas, chez les scaldes, par des images dynamiques: hamingja, fylgja, valkyries. Etonnante continuité, en vérité! Qui voit son destin en face doit mourir, fait dire Strindberg à l'un de ses personnages. Mainte saga nous montre un de ses héros apercevant sa fylgja: c'est signe qu'il ne survivra plus long-

temps; à l'inverse, voici le phénomène de la feigð (adjectif feigr, pour désigner celui qui en est atteint): l'ensemble des traits physiques, bien visibles donc, imagés par conséquent, que revêt aux yeux des sages doués de seconde vue (ófreskir menn) quiconque est voué à mort imminente. Et a-t-on, exactement dans la ligne de cette interprétation, assez pris garde à la Vieille qui passe un instant sur la scène, dans la *Danse de Mort I,* à la scène 13 de l'acte I: est-ce la Mort? est-ce le Destin? Question oiseuse parce que distinction spécieuse, puisque c'est la même chose...

Par là s'expliquerait l'importance, croissante avec le temps, que prend dans l'œuvre de Strindberg, le thème de la nécessaire, indispensable pitié, qui culminera un jour dans le «det är synd om människorna» du *Songe,* mais qui est déjà bien présent ici, notamment dans la *Danse de Mort II.* Réaction en soi surprenante chez un écrivain si volontiers violent, amer, cruel, mais qui va de soi dans la perspective où nous sommes. Que faire, en effet, dans l'atmosphère strictement déterminée où nous évoluons, contre cette marche inexorable vers la fatidique mort?

Voilà pourquoi je ne distingue pas Strindberg de ses créatures, qui ne sont que fantômes de *son* moi. Je le sens mû par ses images-phantasmes obsessionnelles, qui ne sont, en définitive, que la projection de ses désirs et du destin de ses pulsions. Claudel voulait appeler le drame «un rêve dirigé». Soit, à condition, en ce qui concerne Strindberg, de ne pas faire de cette «direction» un exercice délibéré du libre-arbitre souverain, mais une simple information, souvent forcenée, de cette hantise qui le presse.

J'ai évoqué tout à l'heure les talents de peintre du grand Suédois. Un autre tableau de lui s'impose ici à ma mémoire: ce «Petit champignon vénéneux devant le monde» où, sur un fond, peint au couteau, de ciel bleuâtre et tourmenté, s'enlève, dans le coin inférieur droit, un petit champignon rouge dont, par contraste, la masse insignifiante prend des proportions hors de propos. Voyons ici, sans doute, l'expression de la solitude, de l'angoisse. Mais comment ne pas se sentir bien plus frappé encore par la force obsédante, la présence démesurée, l'intense pouvoir de suggestion de cette image? Et qu'ai-je voulu dire d'autre?