

P È R E
de
August Strindberg

adaptation
Cyril Grosse
Gunilla Nord-Andrau

mise en scène
François Marthouret
Julie Brochen

16 mai — 1^{er} juin 2002

Contact Scolaires

Marie-Françoise PALLUY — tél : 04 72 77 40 40 / fax : 04 78 42 81 57

P È R E
de
August Strindberg

adaptation	Cyril Grosse
	Gunilla Nord-Andrau
mise en scène	François Marthouret
	Julie Brochen
scénographie	Jeanne Mathis
costumes	Sylvette Dequest
lumières et son	Ivan Mathis
maquillages, coiffures	Laurence Collé
assistante à la mise en scène	Catherine Schaub
dramaturgie	David Lescot

avec,

Laura	Anne Alvaro
Le pasteur	Jean-Jacques Blanc
La nourrice	Eléonore Hirt
Le capitaine	François Marthouret
Le docteur	Frédéric Poinceau
Nöjd	Victor Ponomarev
Bertha	Perrine Tourneux

avec la participation au jeu de **Louis Vankerckhoven**

DUREE DU SPECTACLE : 2 H

16 mai — 1^{er} juin 2002
Célestins, Théâtre de Lyon

mardi, mercredi, vendredi, samedi à 20h30 jeudi à 19h30 dimanche à 15h relâche le lundi

Sommaire

Note d'intention

L'Insolite Traversée continue...

Portrait de François Marthouret

Rencontre avec François Marthouret

August Strindberg

La pièce en quelques mots

L'œuvre Strindbergienne : un univers obsessionnel

Une dramaturgie de l'ambiguïté

Note d'intention

« Père est une œuvre irréductible. Dans les chatolements de la pierre, certains ne verront que la violence, une sorte de dissection du couple. D'autres se pencheront sur les spectres de la petite musique nocturne et fantastique des mots ».

Cyril Grosse

Strindberg, si j'en crois ses biographes, écrit Père en deux semaines comme un accès de rage pour essayer de calmer sa jalousie et ses doutes vis-à-vis de sa femme. C'est un point de départ anecdotique, en apparence tout du moins. Le thème de la vie dans l'art est aussi vieux que celui de l'art lui-même, mais rares sont les écrivains qui parviennent à métamorphoser les éléments sentimentaux confus de leur vie réelle en une pierre aux facettes éclatantes ou opaques. Père est une œuvre irréductible. C'est un texte dense qui ne laisse aucun répit au lecteur et par suite au spectateur. À chaque terrible scène, on se dit que Strindberg ne pourra pas aller plus loin, mais à chaque fois, et avec rage, il mène son récit jusqu'au bout. La lutte des cerveaux prend parfois des allures de comédie noire, et il faut que la comédie surgisse. Elle est aussi fantastique, nocturne et rêvée dans des pièces où sur les murs des ombres tressaillent. La violence est présente à chaque page du texte, et il n'y a pas de nécessité à la souligner pour qu'elle naisse et qu'elle existe. Père pose la question de la radicalité. Qu'est-ce que aller jusqu'au bout ? J'ai à l'esprit ces mots de Meyerhold qui, à la question, « quels sont vos espoirs pour le théâtre », répondait : « plus haut, plus léger, plus profond, plus libre ».

Cyril Grosse*

en collaboration avec Isabelle Vergély

*Cyril Grosse (1971 - 2001)

Né en 1971. Fondateur, metteur en scène et co-directeur de L'Insolite Traversée, il se forme à Chateaufallon au théâtre-école de Denis Guénoun et auprès de L'Attroupement avant de poursuivre des études de philosophie à Paris et Lyon. Il est l'auteur de Béverly, roman et Le Peintre, à paraître, de traductions et adaptations comme Un Roméo et Juliette d'après Shakespeare, Madelaine Musique, Ulysse de Joyce, La Forêt d'Ostrovski. Il réalise également trois films vidéo dont une fiction. Il décède accidentellement l'an dernier à l'âge de 30 ans.

L'Insolite Traversée

Théâtre ensemble itinérant depuis 1991, l'Insolite Traversée est une compagnie au collectif jeune et venant de tous horizons (formation avec Denis Guénoun et l'Attroupement, à l'école de la Comédie de Saint-Étienne, ou encore en Russie).

Cette compagnie travaille dans les lieux où la nécessité de chaque histoire la pousse : chapiteau, cinéma reconverti, hangar, salle des fêtes, et enfin, théâtres.

Jusqu'à La Forêt d'Alexandre Ostrovski (1999), son travail porte sur les écritures non théâtrales ou interroge la dramaturgie classique comme Madeleine Musique I et II d'après le poète Salah Stétié, Textes sans sépulture d'après des écrits de fous littéraires du XIXe et début XXe, ou Ulysse de Joyce. D'autres spectacles comme Tchekhov en acte cherchent de nouvelles possibilités de représentation, de formes différentes.

L'Insolite Traversée a créé ses spectacles à Saint-Etienne, Le Revest, Avignon, Marseille et les a tournés de Nice à Périgueux, d'Aubagne à Bourg-en-Bresse, Paris, Grenoble, Grasse, Martigues, Dijon, Aix-en-Provence, la Seyne, Port-de-Bouc, Lisbonne.

Le dernier spectacle de la compagnie C'est possible, ça va ou l'un de nous est en trop, a été créé à Oulan Oudé (Sibérie), avant d'être représenté à Moscou puis en France à Gap, au Revest et à Vitry-sur-Seine.

En projet: la reprise de C'est possible, ça va ou l'un de nous est en trop, le spectacle le plus personnel de Cyril. Enfin, Jeanne Mathis montera Pour une révolte infinie, spectacle sur le thème des personnes âgées, dont Cyril avait pu voir le film-documentaire, première étape de ce projet.

« L'Insolite Traversée continue... »



Cyril Grosse a rêvé pendant deux ans le projet de Père. Sa compagnie l'Insolite Traversée, relayée par Dominique Bluzet avec le Théâtre du Gymnase, ont rendu possible sa production. La troupe réunie, nous nous préparions avec ferveur pour le travail des répétitions. Sa disparition accidentelle, celle d'un jeune homme de trente ans au rayonnement rare, intelligent, affectueux, passionné, nous a douloureusement stupéfiés.

Au cœur de notre peine, il y eut ce moment d'évidence de ne pas accepter la disparition du spectacle. L'encoche était profonde : l'implacable lumière du texte, l'inquiétante attraction partagée, la nécessité de mettre en forme ce rêve, de s'employer avec nos forces d'acteurs réunis et vigilants à servir « le fils de la servante » et faire en sorte que la servante, cette lampe du théâtre qui veille sur le plateau, ne s'éteigne pas.

Assistée de Catherine Schaub, Julie Brochen a généreusement accepté de nous accompagner en collaborant à la mise en scène.

Anne Alvaro et François Marthouret

Il est parti à Cuba, histoire de se couper de tout pour revenir en forme et affronter « les monstres » de Strindberg. Il a toujours été un grand amoureux des voyages... du dépaysement comme il se plaisait à le dire, alors une fois encore, une dernière fois, il est parti au loin.

Bien sûr, pas n'importe où. À Cuba, « la Russie au soleil, la Russie chaude » comme il s'était plu à l'appeler. C'était la suite logique de toutes ses aventures. Après quelques jours à La Havane, il loue une voiture et part voir « les couleurs de Trinidad » (Trinité), ceci en passant par le petit village de Santi Spiritu (Saint Esprit), où il devait déposer une mère et sa fille rencontrées quelques jours auparavant. Ils se sont arrêtés à Jaguey Grande (quelque chose qui ressemblerait à Grand Arrêt).

Doit-on voir des signes dans tout ceci ?

Il nous a paru important de poursuivre l'aventure de Cyril, d'abord pour l'équipe artistique qu'il avait constituée, ensuite pour la traduction qu'il a faite de l'œuvre avec Gunilla Nord-Andrau.

Bien sûr, il faut être honnête, l'aventure est différente et notre place à réinventer. Nous restons coproducteurs pour une part importante du spectacle, Jeanne Mathis assurera comme Cyril l'avait souhaité, la scénographie, dont la conception avait déjà été élaborée avec lui, Victor Ponomarev, son double acteur depuis 1995, y interprétera le rôle de Nöjd, Ivan Mathis, le complice de toujours, s'occupera des lumières et du son, pour le reste François Marthouret a toute notre confiance.

Cyril n'est plus. Mais pour lui et pour nous, et avec vous, l'Insolite Traversée continue. Que son esprit nous emmène vers des horizons meilleurs, qu'il génère d'autres rêves et d'autres réalisations !

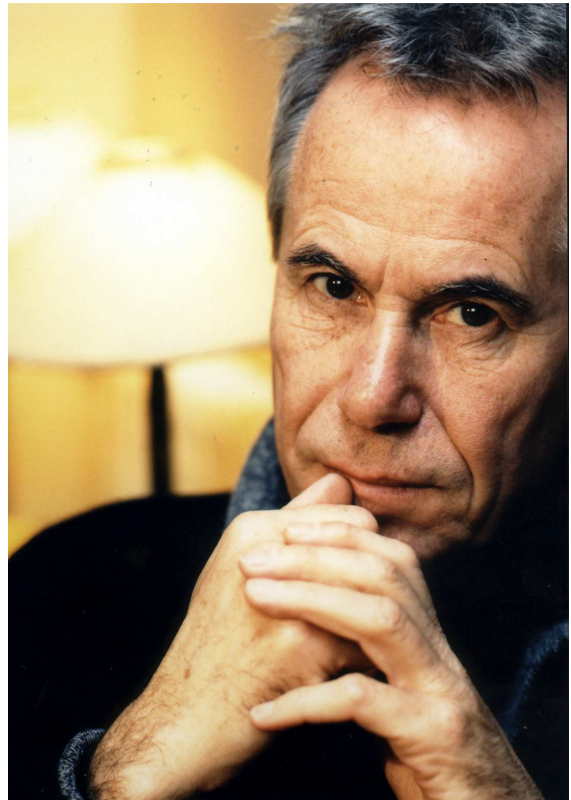
Katia Grosse-Ponomareva
pour l'Insolite Traversée

Portrait de François Marthouret

La vie secrète de François Marthouret

A force de le voir dans des téléfilms, on en oublierait presque qu'il est surtout acteur de théâtre et de cinéma. Un type discret, mais passionné et intrigant.

A la télé, il est partout. Jouant le papa de Léa-Casta dans *La Bicyclette bleue*, les quinquas titillés par le démon de midi, et, bien sûr, l'ex-mari de Julie Lescaut. Pourtant, qu'on se le dise, François Marthouret n'est pas seulement cet homme au charme discret et au sourire triste dont le talent rend regardable n'importe quel téléfilm. François Marthouret est un pur, un passionné devenu comédien comme on entre en religion. Formé au TNP de Jean Vilar, à l'école de théâtre de Charles Dullin, il fut dans les années 70 l'acteur fétiche de Peter Brook, électrisant les planches avec Brecht, Peter Handke, et un Hamlet rebelle, où il se dirigeait lui-même.



Sur scène, sa voix douce peut se faire poignard. Comme lors du festival d'Avignon 1992, quand il récitait : « *Je serai le papillon de nuit qui meurt de ne pas trouver d'ombre* », extrait du *Livre des fuites*, brûlot radical et désespéré de Le Clézio, dont Marthouret, sensible à la colère de l'écrivain, tira un monologue. Puriste, il envisage les planches comme une invitation à la vérité. Cinq ans plus tard, il adapte au théâtre *Le Livre de l'intranquillité*, pour refléter ses propres doutes dans le journal ironique et mélancolique de Fernando Pessoa. Au cinéma, les réalisateurs aiment à débusquer sa complexité. Il y a plus de vingt ans, Michel Deville en faisait son *Dossier 51*, cet homme espionné, à la vie décortiquée par un service de renseignements. Une vie, apparemment modèle, qui recelait un tabou. François Ozon, débutant, ne le choisit pas par hasard, en 1998, pour incarner le père trop normal, trop absent, de *Sitcom*. Un personnage dont la vacuité est, en fait, un puits de monstruosité. François Marthouret, ou le masque trompeur de la sérénité.

Guillemette Olivier
Télérama

Rencontre avec François Marthouret

François Marthouret : Le projet est né de la rencontre d'un jeune metteur en scène, Cyril Grosse, qui a traduit et adapté la pièce avec Gunilla Nord-Andrau. Sa compagnie, l'Insolite Traversée, et le Théâtre du Gymnase de Marseille devaient ainsi porter *Père* à la scène. Tout était prêt pour les répétitions, et Cyril est tragiquement mort dans un accident de voiture au cours d'un voyage en Amérique Centrale. Anne Alvaro, moi-même et la troupe qu'il avait constituée avons décidé de poursuivre l'aventure. Nous avons cherché un metteur en scène, rôle que j'ai décidé finalement d'assumer. Puis nous avons eu la chance d'être rejoint par Julie Brochen qui co-signa la mise en scène avec moi.

Comment la pièce vous convoque-t-elle ?

Ce qui nous touche dans l'approfondissement du travail avec ce grand poète, c'est la plongée dans sa propre vie. Une plongée dans laquelle l'espace entier d'une vie composée de peaux successives est utilisé. Des peaux, masculine et féminine, psychologique, psychanalytique, sociale et philosophique, qui constituent la mémoire et la culture de Strindberg. Que nous raconte cette existence dans le cas de *Père* ? La cohabitation assez longue depuis l'espèce humaine, entre l'homme et la femme, dans sa version la plus commune, qui est celle de se marier et d'avoir un enfant.

La dispute entre l'homme et la femme concernant l'éducation de l'enfant constitue l'objet de *Père* ?

Les échos de ces conflits résonnent aujourd'hui dans le reste du monde, et chez nous. A l'intérieur de cette guerre entre l'homme et la femme, il y a l'utopie amoureuse, le rêve d'unité.

Quel est l'éclairage choisi de la mise en scène ?

Surtout ne pas traiter la pièce ni comme un règlement de comptes, ni comme une scène de ménage même universelle. Et ne pas schématiser, ne pas anecdotiser la lutte entre le père et la mère pour essayer d'atteindre « le retour enfin, ce vers quoi on était parti », cette bataille qui tend à exorciser et à retrouver l'utopie perdue. Un aspect du travail théâtral consiste à l'intérieur de cette écriture directe, rude, peu sentimentale, à donner à chacun des personnages non seulement toutes ses chances mais encore toute sa dimension cachée, parler de l'intime à l'universel.

Vous interprétez le rôle-titre de la pièce. Comment départagez-vous le jeu de la mise en scène ?

Grâce à Julie Brochen qui dirige les répétitions. Rien ne doit être ni figé, ni déterminé par une théorie préalable lors des répétitions. Même si on est forcément nourri d'une somme de recherches et d'études, le travail se révèle fondamentalement artisanal et empirique en même temps qu'ambitieux : essayer de raconter ce qui ne se voit pas, le milieu moral, le passé confondu au présent, l'amour, etc. Par la collégialité même de notre travail il y a une solidarité constante, exigeante portée par les acteurs pour jouer cette partition, et par exemple dire au public avec Strindberg que la mort de l'amour, c'est la mort de l'humanité.

Propos recueillis par Véronique Hotte

August Strindberg

Je suis socialiste, nihiliste, républicain, tout ce qui est à l'opposé des réactionnaires. C'est une affaire de sensibilité, car je suis proche de Jean-Jacques lorsqu'il s'agit du retour à la Nature : j'aimerais contribuer à mettre tout sens dessus dessous, pour voir ce qui se trouve au fond; je crois que nous sommes si embrouillés, si asservis, que cela ne pourra guère s'arranger ; il faut tout brûler, faire sauter et puis recommencer.

August Strindberg
Lettre à Edvard Brandes
29 juillet 1880

Auteur dramatique, romancier, poète lyrique, essayiste et peintre suédois, Strindberg en impose par la diversité de ses dons et par la volume considérable de sa production. Dans sa création littéraire, ce qui compte le plus, c'est son théâtre qui lui assure une place capitale dans l'histoire du drame moderne.

Une vie et une carrière tourmentées

On lira avec un vif intérêt sa série autobiographique, *le Fils de la servante*, mais à aucun moment on ne devra se laisser prendre : ce texte ne peut être considéré comme un très solide document historique ; il ne faut pas oublier qu'il s'agit là aussi d'une œuvre de fiction. Dans ce roman de sa vie, Strindberg nous brosse une très sombre image de son enfance. Il est né en 1849 dans une famille bourgeoise aisée mais le père a fait de mauvaises affaires. Strindberg se présente à nous comme un illégitime, un prolétaire, un paria. En fait, il éprouve les plus grandes difficultés à s'accommoder de son milieu familial, de la classe sociale à laquelle il appartient, du monde religieux et politique dans lequel il se trouve inséré. Il s'interroge longtemps sur sa vocation : sera-t-il instituteur, médecin, journaliste, comédien ? En 1869, il entre au Conservatoire mais sa carrière dramatique, comme acteur, se terminera dans le trou du souffleur. Cependant, il a goûté du théâtre, il sait maintenant qu'il va écrire, écrire pour le théâtre. A ce moment, il ne connaît guère que le Théâtre-Royal dramatique, où le drame historique est fort en honneur. C'est sur cette scène qu'il fait jouer ses premières pièces (à cadre historique). *A Rome (I Rom, 1870)*, *le Banni (Den fredloese, 1871)* qui posent aussi certains de ses problèmes personnels.

Puis Strindberg s'attaque à sa première grande œuvre consacrée à l'histoire de la Suède ; le héros sera le réformateur Olaus Petri, et le drame s'intitule *Maître Olof*. Mais la matière historique n'est guère qu'un prétexte, l'auteur s'intéresse surtout au problème de la fidélité à la vocation. *Maître Olof* ne sera finalement joué qu'en 1881 dans un théâtre privé. Cet échec affecte gravement Strindberg qui a dû s'insérer dans la vie sociale. Il est actif comme journaliste et il occupe un poste modeste à la Bibliothèque royale qui lui confère une certaine respectabilité. Sa carrière est ensuite jalonnée par des périodes de réussite et de fébrile activité et par des crises morales et psychiques qui semblent par moments devoir le ruiner tout à fait. Il se marie trois fois et chaque fois sous le signe du théâtre. En 1877, il épouse Siri Von Essen, aristocrate suédoise de Finlande dont il provoque le divorce et qui rêve de monter sur les planches (divorce prononcé en 1890) ; en 1893, il épouse une Viennoise, Frida Uhl, elle aussi de haute naissance, qui s'institue son imprésario (divorce en 1897). En troisièmes noces, il s'unit à une de ses plus brillantes interprètes, Harriet Bosse : c'est celle qu'il aima sans doute le plus passionnément. Les principales crises psychiques sont liées au devenir de ces divers mariages. A l'approche de ces crises, Strindberg cesse d'écrire activement. Pendant qu'elles se déroulent, il est contraint de tourner et de retourner sans cesse dans la tête ses problèmes moraux et esthétiques. Les projets se bousculent dans son esprit et il recommence à créer très vite.

La période naturaliste

La première partie de sa carrière de dramaturge a été consacrée au drame historique. Ici s'ouvre la période dite « naturaliste ». Strindberg ne doit en réalité rien au naturalisme français, si ce n'est ce qu'il a lu dans les écrits théoriques et critiques de Zola et de Desprez. Une certaine institution l'a fasciné, le Théâtre-Libre qu'il s'efforcera d'acclimater en Scandinavie mais sans succès. La France lui a surtout ouvert de nouvelles perspectives sur la psychologie. Mais rien ne le rapproche de Zola, et Zola n'est pas disposé à le ranger parmi ses disciples. Le naturalisme de Strindberg est un « naturalisme des nerfs ». *Père, Mademoiselle Julie, Créanciers*, sont liés à la théorie du « combat des cerveaux » et du « meurtre psychique » qui est développée dans le recueil *Vivisections* et directement inspirée par les psychologues français. *Père* porte comme sous-titre « tragédie moderne », mais certains y voient déjà l'ébauche d'un drame expressionniste.

Mademoiselle Julie fit, en son temps, tellement scandale que les théâtres suédois ne lui ouvrirent leurs portes qu'avec vingt ans de retard. Dans *Créanciers*, Strindberg réduit le nombre des personnages et l'importance des moyens à déployer. Les dernières pièces qui se rattachent au cycle « naturaliste » sont de plus en plus denses et ascétiques. Le *Lien* est plus ample et annonce déjà fort nettement qu'une époque nouvelle se prépare.

Un théâtre mystique

Avec 1892 s'ouvre dans la vie de Strindberg une période sombre. Auteur que ne veulent plus accueillir ni les directeurs de théâtre ni les éditeurs – ses nouvelles, *Mariés (Giftas)* lui ont valu un procès d'impiété, *Mademoiselle Julie* a fait scandale – il est obligé de s'exiler. A Berlin, il aurait pu triompher au théâtre mais il ne croit plus à la qualité de ses créations dramatiques, il se veut savant chimiste ou encore il se remet à peindre.

L'époque parisienne est marquée pour Strindberg par les contacts qu'il établit avec certains chimistes de la Sorbonne mais aussi avec les hyperchimistes et le monde de l'occultisme parisien. Lui qui, au temps où il écrivait ses nouvelles « radicales », se proclamait bruyamment athée, le voici qui se rapproche de la religion, il est même en coquetterie avec le catholicisme. Après toutes les secousses qu'il a subies, il retrouve l'équilibre et la sérénité. Il veut reprendre sa place en Suède, où ceux qui avaient sympathisé naguère avec lui ne le reconnaissent plus. Il se considère lui-même comme un converti. Il recommence à écrire pour le théâtre mais il écarte toutes les formes de scientisme et de réalisme servile.

Ici surgissent les créations de son théâtre que l'on nomme « mystique ». Celui-ci repose sur toutes les expériences que Strindberg a pu accumuler pendant la période *d'Inferno*. Cette création dramatique rejette les catégories ; désormais temps et espace n'existent plus et même les structures de la causalité paraissent s'estomper. Les images se succèdent comme dans l'hallucination mentale *le Chemin de Damas (Till Damaskus, I-II 1898 ; III, 1903)*, ou selon le rythme très heurté du rêve endormi ou du cauchemar les personnages se dédoublent et se démultiplient, quitte à se ressouder ou à se réunifier ensuite. Cette audacieuse définition de la structure onirique introduite dans le drame, Strindberg la pose dans son *Mémoire*, en tête de la plus originale et la plus audacieuse de ses pièces, *le Songe (Ett Drömspel, 1902)*.

Parfois Strindberg semble se rapprocher de son ancienne veine réaliste mais brusquement une brèche peut s'ouvrir qui nous précipite dans l'abîme de l'au-delà : *la Danse de mort (Dödsdansen, 1900)*.

Le « Théâtre-Intime »

A la fin de sa vie, Strindberg réussit à réaliser son rêve : disposer d'un théâtre où l'on pourrait se consacrer uniquement à ses créations. Ce fut le Théâtre-Intime (1907-1910). Il s'agissait d'une petite salle et, à l'intention de ses fidèles et, pour bien utiliser ce lieu, il créa les *Pièces intimes*. *La Sonate des spectres (Spöksonaten, 1907)* devait avoir un grand retentissement : ici Strindberg anticipe sur le théâtre surréaliste. Le cortège se referme sur *la Grand-route (Stora landvägen, 1910)* qui évoque en quelques « stations » l'itinéraire suivi par le poète au cours de sa vie tumultueuse ; plusieurs images sont émouvantes et quasi religieuses, d'autres nous rappellent que Strindberg était aussi un redoutable auteur satirique. De son vivant, au milieu des siens, Strindberg fut toujours un signe de contradiction. Aujourd'hui encore certains le supportent mal, s'arrêtant sur sa misogynie, insistant sur quelques aspects trop brutaux ou trop cruels de son théâtre. Strindberg n'a pas écrit que *Mademoiselle Julie* ou *la Danse de mort*. Ce fut aussi un immense poète, audacieux et délicat, un mystique qui nous a laissé d'émouvantes images jalonnant les étapes de sa progression spirituelle. En matière de théâtre il fut un extraordinaire novateur une oeuvre comme *le Chemin de Damas* marque un tournant décisif dans l'histoire du drame moderne.

M. Gravier

La pièce en quelques mots

Dans cette tragédie en trois actes, le drame est provoqué par une divergence de vue entre deux personnages : un capitaine de cavalerie en retraite s'oppose à sa femme, Laura, à propos de l'éducation de leur fille Berthe. Le père, homme intelligent mais de caractère faible, souhaiterait voir sa fille quitter la maison et continuer ses études en internat, la poussant à fuir un foyer matriarcal étouffant. La mère, quant à elle, voudrait la garder auprès d'elle pour garantir son éducation.



Avec une diabolique habileté, Laura découvre le meilleur moyen d'amener son mari à sa perte : elle sait quel attachement il a pour la petite Berthe et tente de lui faire croire, d'une manière détournée, qu'elle n'est pas sa fille. Une fois que le doute est en lui, le capitaine ne parvient plus à s'en libérer, jusqu'à sombrer dans la folie.

La véritable héroïne de la pièce, Laura, légitime ses actes en se persuadant que « l'amour entre les sexes est une lutte », de sorte qu'elle travaille à la ruine de son mari avec une logique pleine de perfidie. Cette pièce ne prétend pas incarner l'opposition qui existe entre le Bien et le Mal ; fort simplement, elle s'attache à montrer quel peut être le conflit entre deux natures foncièrement égoïstes, la plus mauvaise parvenant au triomphe après une lutte sauvage.

« Ils sont là ! Eux ! Qui donc? »

« Eux », ce sont tous les ennemis, palpables ou impalpables, ce sont tous ceux qui cernent le bâtard Strindberg, à la fois prolétarien et aristocrate, délirant et raisonnable, sincère et simulateur, et ce sont « eux » qui, tout en détruisant sa vie, en la rendant quasi insupportable, l'obligent à se réfugier dans un domaine où il pourra se venger en leur donnant les formes et les figures propices, le domaine où affirmation et ambiguïté se réconcilient : le théâtre.

A. Adamov

L'œuvre strindbergienne : un univers obsessionnel

Une œuvre vaste et variée

On peut difficilement porter un jugement d'ensemble sur une œuvre aussi vaste, aussi variée, et, à certains égards, aussi hétéroclite que celle de Strindberg : l'auteur suédois n'a pas écrit moins de cinquante-huit pièces de théâtre, sept ou huit grands romans, quelque douze recueils de nouvelles et, de plus, des études historiques, des essais scientifiques ou parascientifiques, des considérations fort aventureuses sur la linguistique historique, pour ne pas parler de ses articles de journaux et de revues, qui se comptent par dizaines. Malgré ces manifestations multiples et parfois quelque peu désordonnées du génie strindbergien, en dépit même de la coupure que forme la crise *d'Inferno*, l'œuvre de Strindberg tout entière porte indiscutablement la marque de l'unité. Comme tous les écrivains vraiment grands, Strindberg se distingue de la masse parce qu'il possède l'art de dessiner des variations infinies sur quelques thèmes centraux, élémentaires, toujours les mêmes et toujours renouvelés, auxquels il ne cesse de s'intéresser et de nous intéresser.

Tout le théâtre de Strindberg est une longue dispute. Qui se livre cette dispute ? Un homme, le héros, et « les autres » ; et dans cette dispute, que fait cet homme, que font les autres ? Ils se cachent, ils s'accrochent un masque pour qu'on ne les voie pas tels qu'ils sont ; ou d'autres encore le leur accrochent pour, à leur tour, se dérober. « L'autre » est celui qui vous oblige à n'être pas vous-même, à vous démettre ; or, Strindberg est avant tout un homme de théâtre c'est donc par des moyens théâtraux qu'il dévoile le calcul sordide, la substitution hasardeuse, le détournement moral, l'usurpation.

L'univers de Strindberg n'est pas celui de la solitude, il est au contraire celui d'un échange perpétuel où le plus fort oblige le plus faible à paraître tel qu'il voudrait le voir. L'univers de Strindberg, c'est l'univers de l'usurpateur, et la victime de l'usurpation devient à son tour l'usurpateur ; le regard que celui-ci lance sur elle, et qui la change, elle le lance sur une autre victime et ainsi de suite.

Strindberg le persécuté

L'enfer est l'emprise permanente de tous sur tous, parce que personne, pas même le héros, n'a atteint le point de différenciation qui met à l'abri. C'est l'osmose, contre laquelle on ne peut se défendre. Strindberg, avant tout, est un persécuté. Et qui dit persécuté dit persécuteurs, dit ennemis du dehors. Et tous ces ennemis ont partie liée et agissent, ne cessent d'agir. La scène sera donc non pas le lieu où s'est ourdie la conspiration, mais celui où elle éclatera au grand jour. Dans toutes les pièces, « Ils » sont là, ennemis plus ou moins proches et à des distances plus ou moins grandes, plus ou moins déclarés, plus ou moins intéressés à perdre la victime.

La poésie, dans le théâtre de Strindberg, naît de la répétition, ou plutôt de la demi-répétition, du parallélisme qui n'en est pas tout à fait un, de la variation légère des motifs premiers. Jeu de fragiles surprises dans un édifice de monotonie. Toujours les mêmes thèmes, toujours le remords de l'enfance, toujours les doutes sur la paternité, toujours la femme prise à un autre. Et à l'intérieur de presque toutes les pièces, le parallélisme entre la situation principale et la situation d'un personnage de second plan qui la rappelle ou l'annonce.

Le cas Strindberg

Au centre de chaque œuvre nous retrouvons inmanquablement le moi de Strindberg, victime de grandes ou de minuscules tribulations, à tout moment persécuté, en éternel procès avec lui-même, avec la femme, avec les puissances, proie magnifique pour les psychiatres qui se piquent de littérature. Les « pathographies » de Strindberg ne manquent pas ; cependant, on ne peut pas dire qu'elles apportent à l'historien des lettres une aide appréciable. En effet, on aimerait que les Psychiatres nous expliquent comment la tension nerveuse de Strindberg a pu se traduire dans le jeu des images, dans le chatoiement du vocabulaire, dans le rythme des répliques dramatiques, dans le mouvement du style. Mais, sur ce point, ils demeurent muets et ils étudient le « cas » Strindberg exactement comme ils feraient pour tel ou tel pensionnaire d'un de leurs asiles.

De plus, ils prennent au pied de la lettre les récits que nous a laissés Strindberg sous sa plume, les mots de « délire », « hallucination », « suggestion », « tension psychique » reviennent bien souvent ; il ne faut pas oublier que Strindberg a lu de très près les traités de psychologie et les ouvrages de psychiatrie qui lui sont tombés sous la main. Mais doit-on attribuer à ces mots, dans le texte de Strindberg, exactement la même valeur que leur donnent les médecins ? Faut-il faire confiance au diagnostic que formule un poète dont la science a été acquise bien hâtivement et qui était sans cesse obsédé par la crainte d'être enfermé dans un asile ? On constate en tout cas que la plupart des maladies mentales qu'on a pu lui attribuer (car les médecins n'ont pas pu se mettre d'accord sur le « cas » Strindberg) mènent normalement à la désagrégation de la personnalité. Or la personnalité de Strindberg, quelque insolite et inquiétante qu'elle puisse quelquefois paraître, ne semble jamais menacée de désagrégation ; elle nous surprend même par sa cohérence et la constance de ses thèmes dominants.

Un maître du dialogue

On s'est parfois demandé ce qu'il fallait placer au centre de l'œuvre : les romans ou bien les drames, ou encore les récits autobiographiques, et s'il fallait préférer la structure solide, la vigueur, la concentration des drames naturalistes aux assemblages plus lâches et aux spéculations plus hardies des drames oniriques qui apparaissent après la crise d'*Inferno*, ou des pièces intimes que joue le Théâtre intime, à la fin de la carrière de l'auteur. En fait, on doit bien admettre que, par don naturel, Strindberg a été, avant tout, un maître du dialogue. Même dans son *Journal occulte*, qui n'était pas destiné au public et qui reste impubliable, on découvre des dialogues. Ainsi s'explique que le drame constitue le noyau central de l'œuvre et que, dans les romans, les lecteurs sont tout particulièrement fascinés par la vigueur et le relief des dialogues. C'est d'ailleurs surtout le théâtre de Strindberg qui a rayonné sur l'Allemagne, puis sur toute l'Europe, et qui a fait naître l'expressionnisme dramatique de 1920, prolongement, écho affaibli du *Chemin de Damas* et du *Songe*.

Strindberg, père du théâtre moderne ?

Strindberg, avec ses drames naturalistes ou paranaturalistes (nous songeons à *La Danse de mort*, qui fit en France une si forte impression) a fait surgir tout un théâtre cruel, tandis que ses « drames de rêve » qui paraissent anticiper sur les théories de Freud ont hanté poètes et dramaturges un peu partout dans le monde, en Allemagne au temps de Werfel, en France avec Lenormand, J. V. Pellerin et Gantillon ; en Italie, Pirandello se situe, lui aussi, dans le prolongement de Strindberg ; enfin il ne faut pas oublier les Etats-Unis où O'Neill se proclamait ouvertement le disciple du grand Suédois. Alors que, avec son « théâtre d'idées », Ibsen représente, dans l'art dramatique, l'équilibre, le mécanisme, la psychologie classique qui explique chaque personnage par ses antécédents et qui motive chaque acte de façon à nous satisfaire autant qu'il est possible, Strindberg inaugure un théâtre grinçant et désarticulé qui nous fait découvrir, par de brusques éclairs, des profondeurs abyssales.

Strindberg aurait sans doute voulu faire un théâtre édifiant : d'un côté les bons, de l'autre les méchants. Ou, mieux encore d'un côté l'innocent – Strindberg – de l'autre les coupables et les diffamateurs. Mais Strindberg a travaillé, et le travail de sa pensée, même haché, même discontinu, joint aux exigences, secrètes mais inébranlables, de l'art, a effacé l'image d'Epinal, a créé ce théâtre vivant, embrouillé, contradictoire, où les coups pleuvent de partout, où des foyers d'infection se forment jusque dans les couches que l'on pouvait croire préservées. Un théâtre, enfin, où l'amour et la haine, à force de s'opposer, deviennent presque interchangeables.

Strindberg a échoué dans son entreprise d'auto-disculpation, il n'a pas pu, à travers son théâtre, se dérober comme il le désirait secrètement. En revanche, son but conscient a été atteint: il a connu la plus grande affirmation de lui-même en innovant le théâtre de son temps. Une lettre qu'il écrit, en 1888, à l'un de ses éditeurs, prouve qu'il a conscience de sa valeur, qu'il voit clairement les failles de l'ancien théâtre et le moyen de construire un édifice solide :

« Père réalise le drame moderne, et est en cette qualité quelque chose de très curieux. Très curieux, parce que la lutte a lieu entre les âmes, c'est le combat des cerveaux, non la lutte à coups de poignard ou l'empoisonnement au jus de framboise, comme dans Les Brigands. Les Français d'aujourd'hui cherchent encore la formule, mais moi je l'ai trouvée ».

Le théâtre de Strindberg, c'est peut-être déjà le théâtre d'aujourd'hui et de demain, image inquiétante d'un monde qui croit frôler à chaque instant la catastrophe et qui cherche péniblement à retrouver l'équilibre perdu.

Une dramaturgie de l'ambiguïté

Dans une lettre du 23 décembre 1887 au directeur du Nouveau Théâtre de Stockholm, l'auteur de *Père* donnait des conseils sur la manière de jouer sa pièce et la définissait en ces termes : « *ni tragédie, ni comédie, mais quelque chose entre les deux* ». L'idée d'« entre-deux » contenue dans cette déclaration permet de caractériser une dramaturgie ou l'ambiguïté ne porte pas seulement sur le genre mais se manifeste à tous les niveaux. Les apparences d'une forme traditionnelle dans *Père* ne doivent pas tromper : la scène est conjugale en même temps que théâtrale, et les moyens mis en œuvre concourent à la représenter dans ses contradictions mêmes.

Les fausses apparences de la forme théâtrale

Annoncée, après son titre, comme une « *tragédie en trois actes* », la pièce de Strindberg semble présenter, du moins dans sa « *structure interne* » les caractères traditionnels du genre, allant même jusqu'à respecter la règle classique des trois unités. Dans une lettre adressée à Emile Zola, l'auteur de *Père* lui soumettait « *un drame composé en vue de la formule expérimentale ; visant à faire valoir l'action intérieure aux dépens des trucs théâtraux, à réduire le décor au minimum, et à conserver l'unité de temps autant que faire se peut* ».

La division traditionnelle en trois actes, même si elle laisse voir la progression dramatique, recouvre l'unité profonde d'une tragédie intime. La convergence de tous les moyens qui la rendent avec force oblige à reconsidérer les éléments constitutifs de la pièce. Ainsi, le véritable statut des personnages dits « secondaires » apparaît au grand jour : de témoins d'un conflit conjugal qu'ils étaient, prodiguant conseils ou avertissements, ils deviennent les complices actifs d'un complot visant à neutraliser le Capitaine, sinon à le détruire.

Si l'on applique au système traditionnel des personnages, fondé sur la séparation entre personnages principaux et personnages secondaires, le schéma de l'analyse actantielle, on découvre que la fonction d'adjuvant ne peut y être définie de façon claire. La notion d'aide, appliquée à la situation vécue par le Capitaine, se trouve en effet frappée d'ambiguïté. Lorsque le Docteur dit à Nödj, soldat qui est au service du Capitaine, « *Tu vas nous aider à surveiller le malade* », c'est en réalité qu'il lui passe la camisole de force, mais Margret s'y oppose. Le personnage de la Nourrice est celui qui illustre le mieux, par le rôle ambigu qu'elle joue auprès du Capitaine, la confusion entre personnage principal et personnage secondaire.

Notre approche initiale du temps et de l'espace doit être revue elle aussi. Le temps réel de l'action qui se déroule sous nos yeux est « travaillé » par des forces venues du passé. Celui-ci investit le présent de façon dangereuse, ce que constate le Docteur devant Laura : « *Oui, oui, c'est bien une histoire qui a de profondes racines [...]. Ce qui est fait ne peut être défait, hélas, et le traitement doit donc s'appliquer à ce qui désormais existe* ». Comme le temps, l'espace est celui de cette vieille histoire qu'est la scène conjugale : l'unité de lieu trouve là son explication et sa nécessité. Le décor unique du salon est le lieu où s'exprime la problématique du couple. Un critique souligne la dimension particulière que prennent ici ces deux catégories existentielles

que sont l'espace et le temps : « *Si la scène a besoin d'un espace confiné, elle ne connaît pas de limites temporelles ; elle dévore le temps : à travers elle, le passé avale le présent et dispose de l'avenir. Les partenaires n'ont aucune chance d'échapper à leur affrontement : la conjugalité est un espace emmuré* ».

Le temps et l'espace ne constituent pas seulement le cadre de l'action, les personnages dits « secondaires » ne peuvent rester de simples témoins ou commentateurs de cette action, la structure du conflit n'est pas celle qui apparaît d'abord : tout ce qui semblait relever au départ d'une composition traditionnelle doit par conséquent être revu par rapport à la lutte dans laquelle s'affrontent le Capitaine et Laura, comme dans un règlement de comptes. La division de la pièce en trois actes n'est qu'apparence recouvrant l'unicité et la progression dramatique de la scène conjugale.

L'ambiguïté des rapports dans le couple

On est frappé, en examinant le théâtre de Strindberg et en particulier *Père*, par la complexité des rapports entre les personnages qui sont au centre du drame.

Laura elle-même signale l'ambivalence de ces sentiments lorsqu'elle dit à son mari, à l'acte II : « *l'amour entre les sexes, c'est la guerre* ». Le couple est, pour Strindberg, le lieu où « *deux êtres [...] si bons et qui veulent le bien de tous* », vivent sans possibilité de concilier ces sentiments contradictoires. L'ambiguïté fondamentale que l'on constate dans les rapports au sein du couple chez Strindberg résulte des conditions dans lesquelles s'est instaurée la relation. Cette ambiguïté explique d'autre part le fait qu'ils continuent de se déclarer leur amour, alors même que la « *lutte à mort* », comme l'a dit Laura, est engagée.

Dans le cas de Strindberg, la référence autobiographique aux conditions de sa propre naissance ainsi qu'à sa vie conjugale tourmentée au cours de ses trois mariages et en particulier avec sa dernière épouse, Siri von Essen, s'impose lorsqu'on entend ces paroles du Capitaine : « *ni mon père ni ma mère n'avaient voulu de moi, et c'est pourquoi je naquis sans volonté. C'est pourquoi je crus m'accomplir quand nous nous fûmes unis* ». Ce qui pervertit l'amour, dans ces conditions, c'est le caractère irrationnel de la relation, dû à l'image fantasmatique de la femme que l'homme se construit et qui l'entraîne dans une régression infantile, comme le Capitaine en prend conscience : « *et je t'admirais comme une créature supérieure ; et je t'écoutais comme un enfant privé de raison* ». Il dit ensuite l'échec de ses efforts pour reconquérir et prouver sa virilité.

L'ambivalence des sentiments entre amour et haine s'explique par la dualité des personnages dans le couple : chacun est le lieu même d'une contradiction fondamentale. Il est donc indispensable de les examiner attentivement l'un après l'autre, afin d'essayer de discerner leur part de responsabilité dans cet affrontement inexpiable. « *Toute la maison a pris feu et flamme, et, entre nous, là-dedans on ne mène pas précisément un noble combat* », annonce le Capitaine au début.

Laura n'échappe pas à l'ambiguïté qui envahit la pièce de Strindberg. « *Comment serais-je responsable de ce qu'un homme devient fou ?* », se défend-elle face au Pasteur, qui, dans la même scène, exprime la vérité dans son ambiguïté même : « *Montre-moi ta main ! — Pas une traîtresse tache de sang, pas la moindre trace d'un perfide poison ! Un petit meurtre innocent contre quoi la loi ne pourra rien ; un meurtre inconscient. Inconscient ? C'est une belle trouvaille !* ». Vers la fin de la pièce, elle reconnaîtra elle-même devant son mari vaincu que la vérité est contradictoire : « *Je n'ai jamais réfléchi à ce qui se passait ; tout a glissé comme sur des rails que toi-même tu avais posés. Devant Dieu et ma conscience, je me sens innocente, même si je ne le suis pas* ».

S'avouant vaincu à l'avance lorsqu'il dit à Laura, la suppliant par ses questions pressantes :

« Ne vois-tu pas que je suis désarmé comme un enfant; n'entends-tu pas que je gémiss comme devant une mère [...] ? », le Capitaine annonce, sans le savoir consciemment, l'entreprise qui le soumettra au troisième acte, et dont l'exécution reviendra à la Nourrice dans son rôle réassumé de mère : « *Captif, tondu, piégé, et sans pouvoir mourir !* », s'exclame-t-il lorsque le piège, qu'il a contribué lui-même à faire agir, a fonctionné. Les liens qui l'emprisonnent ne sont pas seulement ceux de la camisole de force, mais c'est sa conscience, sa volonté, qui est endormie, ligotée, par le mensonge de la sollicitude maternelle. À la fin, il réclame la présence de Margret en ces termes : « *Penche-toi sur moi, que je sente tes seins ! — Oh, qu'il est doux de s'endormir sur la poitrine d'une femme, d'une mère ou d'une maîtresse, mais celle de la mère est la plus douce !* ». L'image double de la femme, à la fois mère et amante, n'a pas complètement disparu dans l'esprit du Capitaine, ce qui maintient l'ambiguïté jusqu'au bout. Juste avant de prononcer ces paroles, il a demandé à Margret de lui apporter son uniforme et de le revêtir de ce symbole viril, mais ce n'est plus qu'un « *oripeau* ».

Un réalisme subjectif

L'ancrage de la pièce dans la réalité de la vie quotidienne est indiscutable, et cela dès l'indication scénique qui ouvre le premier acte avec la description des meubles du salon et des vêtements que portent les deux personnages, le Capitaine et le Pasteur. On peut ajouter à cette peinture des réalités concrètes de la vie d'une famille, la recherche d'une certaine vérité sociale des personnages.

Malgré le caractère réaliste de la pièce, Strindberg ne va pas jusqu'au bout de la prescription de Zola qui demandait, dans *Le Naturalisme du théâtre*, de présenter au spectateur toute une époque, avec son air particulier, ses mœurs, sa civilisation. La distance séparant les deux écrivains apparaît dans la réponse de Zola à l'auteur de *Père*, où, malgré les qualités qu'il reconnaît à ce « drame », il écrit : « *Pour être franc, des raccourcis d'analyse m'y gênent un peu. Vous savez peut-être que je ne suis pas pour l'abstraction. J'aime que les personnages aient un état civil complet, qu'on les coudoie, qu'ils trempent dans notre air. Et votre capitaine qui n'a même pas de nom, vos autres personnages qui sont presque des êtres de raison, ne me donnent pas de la vie la sensation complète que j'en demande* ».

Si réalisme il y a chez Strindberg, il s'agit alors d'un réalisme subjectif. Et nous pouvons éclairer une pièce comme *Père* à l'aide des pages plus tardives qu'il consacrait de façon significative à Zola : « *Nous ne vivons guère dans la réalité mais dans nos représentations de la réalité [...]. Nous habitons peut-être une très belle demeure, mais nous savons qu'il existe une chambre secrète qui cache quelque chose de très laid. Nul n'y pense et nul ne songe à montrer cette porte fermée, bien qu'en apparence elle existe pour tout le monde* ».

Ce faisant, il redéfinit pour lui-même cet art du « cacher-montrer » qu'est le théâtre. Il exploite à tous les niveaux du jeu théâtral les possibilités d'une esthétique de l'ambiguïté. Strindberg a été le précurseur d'« *un théâtre de l'âme, un théâtre du rêve, un théâtre moins strictement dominé par la raison raisonnante et par la psychologie classique et rationnelle, mais mieux armé pour enregistrer et rendre sensibles nos plus intimes contradictions et la lente évolution de l'âme, que celle-ci s'achemine vers la conversion ou vers la perversion finale* ».

Jacques Le Marinel

L'Ecole des lettres II n°11