

# S P H È R E S



- 2 -

( D I S ) C O N T I N U I T É

J O U R N É E S D ' É T U D E

1 1 - 1 2 A V R I L 2 0 1 3

I D E N T I T É S C U L T U R E L L E S T E X T E S E T T H É Â T R A L I T É E A 4 2 7 7

U N I V E R S I T É D ' A V I G N O N E T D E S P A Y S D E V A U C L U S E

## ***Père et Le Songe* d'August Strindberg – deux « faces » de la même pièce ?**

My Thorin

### **Résumé**

*Père et Le Songe* d'August Strindberg, deux drames de genres différents – le naturalisme et le symbolisme, voire l'existentialisme ou bien le surréalisme – ont cependant de multiples points communs. En passant par la problématique de la *continuité-discontinuité*, on notera que le dynamisme de ces deux pièces est mis en relief. Nous approcherons la question du problème existentiel en étudiant leurs genèses, leurs formes, ainsi que la spatialité et la temporalité dans ces pièces.

### **Introduction**

Ces deux drames du même auteur se distinguent l'un de l'autre par leur style et leur univers. *Père* se déroule au sein de la famille ; le déséquilibre du père est au centre de l'intrigue. *Le Songe*, par sa dimension spatiale, met en avant le désarroi des hommes. Alors que les drames s'inscrivent dans des sous-genres différents, plusieurs éléments de composition qui inspirent une réflexion sur la continuité et la discontinuité s'y retrouvent : la forme, la temporalité, la spatialité et la problématique existentielle. Nous partirons de la question suivante : comment s'exprime le diptyque *continuité-discontinuité* dans *Père et Le Songe* d'August Strindberg et comment s'y matérialise le problème existentiel ? En premier lieu, cet article propose une présentation de la genèse des drames et de leurs premières représentations en France. En deuxième lieu, les analyses comparées de la forme, des personnages, de la temporalité et de la spatialité montrent bien la dualité entre *continuité-discontinuité*. En troisième et dernier lieu, notre argumentation nous permettra de réfléchir à ce qui rapproche les drames entre eux, à savoir si *Père et Le Songe* – malgré leurs différences – sont le symptôme du même problème existentiel. À l'aide du principe de continuité et de ses interprétations, nous montrerons la liberté de lecture et la modernité dans l'œuvre dramatique de Strindberg.

## Genèses

Les deux drames choisis pour cette analyse, *Père* et *Le Songe*, sont souvent lus sous l'angle de deux sous-genres différents : *Père* comme naturaliste et *Le Songe* comme symboliste.<sup>1</sup> Pour commencer, observons très brièvement la création de ces deux pièces et leurs genèses en France.

*Père*, *Créanciers* et *Mademoiselle Julie* composent la triade naturaliste de Strindberg. Celui-ci crée une sorte de manifeste, la préface de *Mademoiselle Julie* prolonge la théorie de Zola vers un « grand naturalisme ». Dans *La Cruauté et le Théâtre de Strindberg*, Pascale Rogers explique que « le drame naturaliste tel que [le] préconise Strindberg, doit se concentrer sur les mobiles essentiels de l'action et ne devrait pas se disperser en des détails inutiles ou seulement décoratifs ».<sup>2</sup> Le principal reproche que fait Strindberg à Zola est l'importance excessive donnée aux milieux et aux détails. Strindberg se demande s'il est « vraiment nécessaire de nommer toutes les fleurs d'une orangerie pour expliquer comment une femme y a été séduite ».<sup>3</sup>

Écrit en février 1887, *Père* sera publié la même année. Strindberg rédige très vite sa propre traduction de ce drame qu'il envoie à Zola en août 1887. Zola retourne le manuscrit corrigé en décembre la même année en lui saluant : « votre pièce est une des rares œuvres dramatiques qui m'aient profondément remué ».<sup>4</sup> Ce drame est fort probablement confié à André Antoine pour son Théâtre Libre<sup>5</sup> rapidement après la traduction en 1887, car Strindberg avait une grande admiration pour Antoine et son projet théâtral naturaliste.<sup>6</sup> Malheureusement, Antoine le refuse. Ce n'est donc pas Antoine qui va mettre en scène *Père*, mais Lugné-Poe, au Théâtre de l'Œuvre, six ans plus tard ; un « suprême paradoxe » ainsi que l'écrit Francis Pruner, car « Lugné qui se proclamait symboliste joua les pièces les plus « naturalistes » de Strindberg ».<sup>7</sup> Lugné-Poe utilise pour sa représentation la traduction de Strindberg et la met en scène avec l'aide du critique danois et homme de théâtre Herman Bang.

*Le Songe*, ou plus littéralement *Un jeu de rêve*, est écrit en 1901, à la fin d'une intense

<sup>1</sup> Cette analyse se fonde en grand partie sur les textes originaux, en suédois, *Fadren* et *Ett drömspel*, à trouver sur le site : <<http://www.dramawebben.se/forfattare/august-strindberg>>. Dernière consultation le 11 février 2013.

<sup>2</sup> P. Roger, *La cruauté et le théâtre de Strindberg: du « meurtre psychique » aux maladies de l'âme*. Paris : L'Harmattan, 2004, p.169.

<sup>3</sup> E. Ahlstedt & P. Morizel, « Strindberg et Zola ». *Les cahiers naturalistes*, n°63, 1989, p.28.

<sup>4</sup> Lettre d'Émile Zola à August Strindberg le 14 décembre 1887, in E. Zola, *Correspondances VI*. Paris : Éditions du C.N.R.S., 1983, p.220.

<sup>5</sup> Pour la situation du *Théâtre Libre* et la censure, voir M. Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2006, p.177.

<sup>6</sup> Seules deux sources ultérieures indiquent cet envoi. Voir F. Pruner, « André Antoine et Strindberg » in G. Engwall (dir.), *Strindberg et la France : douze essais*. Stockholm : Almqvist & Wiksell International, 1994, p.114.

<sup>7</sup> *Ibid.* p.114.

période d'écriture.<sup>8</sup> L'auteur le traduit lui-même immédiatement, ce qui représente, selon la plupart des experts de Strindberg, un acte remarquable. En effet, en 1898, il avait renoncé à traduire lui-même ses œuvres. En 1902, Strindberg traduit donc personnellement *Le Songe* en lui donnant le titre *Rêverie*. Dans cette version française Strindberg effectue quelques modifications, notamment dans les didascalies. Dans *Samlade Verk 47 Ett drömspel*, Gunnar Ollén propose une explication :

Le 24 août 1905, quand une représentation à Paris était sur l'agenda, Strindberg revenait encore une fois au décor. [...] Il avait, comme évoqué tout à l'heure, fait une traduction française, « Rêverie », qui apparemment était destinée à servir d'appui et faciliter une représentation scénique française.<sup>9</sup>

Strindberg, dans sa détermination à se procurer une place sur la scène française, adapte alors son texte pour un public parisien. Carl Gustaf Bjurström souligne que « [s]a traduction du *Songe* est [...] d'un style généralement plus raide, plus solennel que son dialogue suédois, plus sinueux, allant du trivial à l'éloquent ou au poétique ».<sup>10</sup>

La genèse en France de ce drame est moins éclairée que celle de *Père*. Strindberg envoie peu après une copie de la traduction à Lugné-Poe, un envoi demeuré sans réponse.<sup>11</sup> C'est Antonin Artaud qui le fait jouer pour la première fois au Théâtre Alfred Jarry en 1928. Cette représentation est connue non pour la pièce en elle-même, mais pour les manifestations des surréalistes contre Artaud. Cette mise en scène est pourtant selon les contemporains décrite comme surréaliste. Carl Gustaf Bjurström le commente : « Or, Artaud venait d'être exclu du groupe surréaliste qui organisa une violente manifestation contre lui – où, apparemment, l'œuvre elle-même n'avait guère à voir ».<sup>12</sup> On sait que la traduction utilisée pour la représentation au Théâtre Alfred Jarry est la traduction originale de Strindberg, ce qui a pu ajouter une « étrangeté » absente dans le texte original.

<sup>8</sup> Pendant sa période de création, il nomme son drame soit « Le Drame du Corridor » (« *Korridor-dramat* ») soit « Le Château qui pousse » (« *Det vexande slottet* » – ancienne orthographe). Enfin, il se décide pour le titre « Un jeu de rêve » (« *Ett Drömspel* »). Voir G. Ollén, « Tillkomst och mottagande », in A. Strindberg, *Samlade verk 46 : Ett drömspel*, Stockholm : Norstedt, 1988, pp.125-127.

<sup>9</sup> *Ibid.* p.153. Notre traduction. « *Den 24 augusti 1905 när ett uppförande i Paris var på tal, återkom Strindberg ännu en gång till sin dekorlösning. [...] Han hade själv som tidigare nämnts gjort en översättning till franska, "Rêverie" som tydligen var avsedd att ligga till grund för och underlätta ett franskt scenframförande. »*

<sup>10</sup> C.G. Bjurström, « Notes : *Le Songe* » in A. Strindberg, *Théâtre complet 5*. Paris : L'Arche, 1982, p.584.

<sup>11</sup> *Ibid.* p.584.

<sup>12</sup> *Ibid.* p.583.

## Formes

*Père*, un drame en trois actes, est une des créations les plus naturalistes de Strindberg tant par sa forme que son sujet. La galerie de personnages y est restreinte : Le Capitaine (le père), Le Pasteur (frère de Laura), Nöjd (domestique), Swärd (domestique), le Docteur Östermark (le médecin), Laura (la mère), Bertha (la fille), Margaret (la nourrice) et la Belle-Mère. Avant de commencer l'analyse du drame, il est intéressant de commenter la traduction. Dans la traduction, le sous-titre est « tragédie en trois actes ». Le terme suédois utilisé « *sorgespel* » se compose de « *sorg* », qui signifie « chagrin » ou « tristesse », et de « *spel* », qui signifie « jeu ». Cela donnerait « un jeu de chagrin » ou « un jeu triste ». Il est pertinent ici de souligner l'absence du mot « tragédie », ce qui libère la pièce des règles attachées à ce mot. La traduction sur laquelle nous avons travaillé contient quelques modifications par rapport à la version originale (par exemple la division en scènes est supprimée, ce qui donne un texte en trois actes continus au lieu d'actes divisés en 9, 5 et 8 scènes).

L'intrigue du *Père* dessine une sorte de guerre entre époux : c'est une pièce sur la lutte entre les sexes où se posent les questions centrales du rôle du père et de la folie. Bertha, la fille du Capitaine et de Laura, va faire sa confirmation, la famille doit se mettre d'accord sur la suite de son éducation. Le père veut qu'elle quitte le domicile familial afin de suivre une formation d'institutrice, tandis que Laura désire garder Bertha à la maison. Pour s'opposer à l'autorité paternelle, Laura entre dans un jeu où elle met en doute la santé mentale de son mari en se servant des doutes du Capitaine : est-il le père biologique de Bertha ? En tant que femme, qui d'autre qu'elle-même peut le savoir ? Le doute s'installe chez lui. Laura utilise le comportement illogique et exagéré de son mari pour pousser le médecin à le mettre sous tutelle. Par manipulation, tous se rangent du côté de la femme. Devant une telle situation, le Capitaine veut mettre fin à ses jours, provoquant ainsi la décision finale du médecin : convaincue par les arguments du groupe, la Nourrice passe au Capitaine la camisole de force, et il meurt finalement d'une attaque cardiaque. Une discussion s'en suit ; Margaret, le Pasteur et le Docteur Östermark y exprime une certaine hésitation devant la folie prétendue du Capitaine. Laura récupère sa fille avec les mots : « Ma fille, ma propre fille » et le mot concluant du Pasteur, « Amen ! », souligne cette fin ouverte et interprétable en suggérant que la mère a bien eu ce qu'elle voulait, coûte que coûte.

*Le Songe* est un drame en trois actes avec un prologue. Si l'absence de segmentation en actes ou en scènes est frappante, le décor transforme les lieux régulièrement, ce qui indique une pensée scénique. Les personnages, malgré leur nombre important, ne sont pas non plus mentionnés

dans l'incipit et ont la plupart du temps une double fonction. Dans la traduction utilisée, trois choix éloignent la traduction de l'original : le prologue, « Avertissement », <sup>13</sup> est supprimé ; certains noms génériques sont remplacés par des noms propres ; et le texte est découpé en actes, eux-mêmes divisés en scènes.

Cependant, l'« Avertissement », supprimé lors de la traduction révèle avec pertinence la pensée de l'auteur, il nous fait part de ses choix :

Dans ce « Jeu de rêve », qui se rattache au jeu de rêve précédent, *Le Chemin de Damas*, l'auteur a cherché à imiter la forme incohérente mais apparemment logique du rêve. Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable. Temps et espace n'existent plus. À partir d'une base réelle insignifiante, l'auteur donne libre cours à son imagination qui multiplie les lieux et les actions en un mélange de souvenirs, d'expériences vécues, de libre fantaisie, d'absurdités et d'improvisations. Les personnages se dédoublent et se multiplient, s'évanouissent et se condensent, se dissolvent et se reconstituent. Mais une conscience suprême les domine tous : celle du rêveur. Pour lui il n'existe pas de secrets, pas d'inconséquences, pas de scrupules, pas de lois. Il ne juge pas, il n'acquiesce pas, il ne fait que relater un rêve. Comme le rêve est plus souvent douloureux que joyeux, une note de mélancolie et de compassion envers tout ce qui vit traverse le récit chancelant. Quoique libérateur, le sommeil se révèle souvent pénible, mais au moment où la souffrance est la plus intense, le réveil soudain réconcilie celui qui souffre avec la réalité qui, bien que douloureuse, apparaît alors comme une délivrance en comparaison avec le cauchemar.<sup>14</sup>

Dans ce texte, l'auteur nous avertit que dans le drame le temps et l'espace n'existent plus. La liberté d'imagination est mise en avant, des incohérences spatiales et temporelles apparaissent, les personnages se dédoublent et se multiplient, etc. Il est donc évident que les marques de discontinuité sont nombreuses.

L'intrigue onirique de cette pièce se déroule selon un fil rouge : la Fille/Agnès se promène parmi les hommes afin de comprendre pourquoi ils se plaignent, pourquoi ils sont malheureux. Agnès, la fille du dieu Indra, endosse le rôle des mortels (elle prend le châle des malheurs et le rôle de la Concierge, elle vit en couple avec l'Avocat) ; elle est l'observatrice des événements ; elle pose des questions, mais reste perplexe. La phrase qui sert de *leitmotiv* est : « Ah ! Que les hommes sont à plaindre ». <sup>15</sup> Son chemin forme une sorte de cercle – elle part du château et y revient à la fin – en étant passée par des lieux divers : le château, chez une famille, devant l'opéra, dans un bureau

<sup>13</sup> Texte original : « Författaren har i detta drömspel med anslutning till sitt förra Drömspel "Till Damaskus" sökt härma drömmens osammanhängande men skenbart logiska form. Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster: En blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer. Personerna klyvas, fördubblas, dubbleras, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas. Men ett medvetande står över alla, det är drömmarens; för det finns inga hemligheter, ingen inkonsekvens, inga skrupler, ingen lag. Han dömer icke, frisäger icke, endast relaterar, och såsom drömmen mest är smärtsam, mindre ofta gläddig, går en ton av vemod, och medlidande med allt levande genom den vinglande berättelsen. Sömnens, befriaren, uppträder ofta pinsam, men när plågan är som stramast, infinner sig uppvaknandet och försonar den lidande med verkligheten, som huru kvalfull den än kan vara, dock i detta ögonblick är en njutning, jämförd med den plågsamma drömmen ». A. Strindberg, *Samlade verk 46 : Ett drömspel*. Norstedt : Stockholm, 1988, p.7

<sup>14</sup> C.G. Bjuström, « Notes : *Le Songe* » in A. Strindberg, *Théâtre complet 5*. Paris : L'Arche, 1982, p.578.

<sup>15</sup> A. Strindberg, *Théâtre complet 5*. Paris : L'Arche, 1985, p.312.

d'avocat, dans une église, dans la grotte, sur un rivage, etc. Sur son chemin, elle croise des personnages, des classes et des métiers différents. Elle les écoute. En arrière-plan, dans le décor, le château, couronné « d'une fleur en bouton » avec « un lit de fumier au pied »<sup>16</sup>, pousse.

## Continuité spatiale et temporelle

Nous avons déjà vu que *Père* fait partie de la triade naturaliste de Strindberg. À l'aide des *marques du naturalisme* proposées par Yves Chevrel dans *Le Naturalisme*,<sup>17</sup> la continuité spatiale et temporelle est rapidement détectée. Six de ces marques méritent un commentaire : le dépassement des tabous, la fin ouverte, l'obsession de l'échec, les problématiques naturalistes, le réseau des causalités et la présence des personnages-types.

Tout d'abord, le dépassement des tabous : l'autorité du père est affaiblie ; la folie évoquée et le rôle de la femme mis à la position du traître. La folie est cependant à la fois une continuité et une discontinuité, comme nous allons le voir dans la troisième partie de cet article. Ensuite nous pouvons observer la deuxième marque, la fin est ouverte : le Capitaine est mort, mais quel est l'avenir pour toutes les femmes du foyer ? La scène finale laisse entrevoir de nouvelles complications, dans la relation entre frère et sœur ainsi qu'entre la nourrice et Laura où la haine s'installe. De plus, l'avenir de la fille est loin d'être fixé. En troisième position, l'obsession de l'échec est omniprésente, pour le Capitaine comme pour Laura, et fonctionne comme moteur de leur affrontement. En quatrième point, nous constatons que toutes les problématiques que propose Chevrel sont évoquées : la science, l'éducation, la place de la femme, le rôle de l'argent et les lois de l'hérédité sont y présentes. La cinquième marque du naturalisme permet de constater que le réseau de causalités est évident : la discussion qui a lieu dans la première scène à propos du droit du père sert de fil rouge au drame. Finalement, les personnages souvent évoqués dans une pièce naturaliste sont présents : l'homme, la femme, l'enfant, le médecin et le prêtre.

En étudiant le début de chaque acte, nous pouvons clairement constater ces deux types de continuité :

**Premier Acte** : Un salon dans la maison du capitaine. Au fond, à droite, une porte. Près de la porte, un porte-manteau auquel sont accrochés des uniformes...<sup>18</sup> [...]

**Acte II** : Même décor qu'au premier acte. La lampe est allumée. Il fait nuit. Laura et le docteur

<sup>16</sup> A. Strindberg, *Théâtre complet 2*. Paris : L'Arche, 1985, p.308.

<sup>17</sup> Y. Chevrel, *Le Naturalisme : étude d'un mouvement littéraire international*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993, pp.94-126.

<sup>18</sup> A. Strindberg, *Théâtre Complet 2*. Paris : L'Arche, 1982. p.231.

Östermark.<sup>19</sup> [...]

**Acte III** : Même décor, mais sur la table, une autre lampe. Une chaise est posée devant la porte dérobée pour l'empêcher de s'ouvrir. Laura et Margret.<sup>20</sup>

Les scènes sont ensuite partagées selon les mouvements des personnages : un personnage entre, la scène change.

La continuité scénique est évidente, une tranche de vie, sans début ni fin, se joue dans une pièce unique durant quelques heures d'un jour d'hiver. Tout est indiqué dans les didascalies avant chaque acte ou dans le déroulement des dialogues. Comme autre signe de continuité et de naturalisme, nous pouvons noter la forte présence de la pensée darwinienne : celle de l'héritage génétique. Observons cette conversation entre Le Capitaine et le Docteur Östermark :

LE CAPITAINE : Est-il exact qu'en accouplant un zèbre et une jument on obtienne un poulain rayé ?

LE DOCTEUR ÖSTERMARK, *surpris* : Oui, absolument exact.

LE CAPITAINE : Est-il exact que si l'on accouple ensuite la jument avec un étalon, les poulains suivants aient des rayures ?

LE DOCTEUR ÖSTERMARK : Oui, c'est exact aussi.

LE CAPITAINE : Donc un étalon peut, dans certaines conditions, être le père d'un poulain rayé, et inversement ?

LE DOCTEUR ÖSTERMARK : Oui, il semblerait...

LE CAPITAINE : Cela signifie donc que la ressemblance entre un enfant et son père ne prouve rien.

LE DOCTEUR ÖSTERMARK : Oh ! ...

LE CAPITAINE : Cela signifie donc que la paternité ne peut être prouvée.

LE DOCTEUR ÖSTERMARK : Oh ! ...<sup>21</sup>

Le Capitaine, un scientifique convaincu, reste dans la logique darwinienne de la sélection naturelle pour expliquer ses doutes sur la paternité. Il est persuadé que l'hérédité – les rayures du zèbre – est une continuité stable mais qui comporte suffisamment d'éléments pour laisser la place aux doutes.

## Discontinuité spatiale et temporelle

Dans *Le Songe*, la discontinuité se retrouve au niveau des personnages et au niveau scénique. Ce type de discontinuité se retrouve pour les personnages dans leur fonction et leur identité. Strindberg lui-même s'explique dans le prologue « Avertissement » : « Les personnages se dédoublent et se multiplient, s'évanouissent et se condensent, se dissolvent et se reconstituent ». <sup>22</sup> Un flou est entretenu, ils peuvent être une seule personne et en représenter une autre en même

<sup>19</sup> *Ibid.* p.252.

<sup>20</sup> *Ibid.* p.267.

<sup>21</sup> *Ibid.* pp.256-257. L'orthographe originale d'Östermark est Östermark.

<sup>22</sup> A. Strindberg, *Samlade verk 46 : Ett drömspel*. Stockholm : Norstedt, 1988, p.12. « *Personerna klyfvas, fördubblas, dubbleras, dunsta af, förtätas, flyta ut, samlas* », trad. Bjurström, p.578.



temps. L'auteur les nomme avec un nom collectif ou générique : « La Fille » (dans la traduction malheureusement changée par « Agnès »), « La Concierge », les « Gens de Théâtre » et « Tous les bien-pensants ». Notons cependant trois exceptions : « Lina », « Viktoria » et « Christine ».

Parmi les personnages, certains conservent leur nom tout au long de ce drame tout en changeant de personnalité ou de rôle. La Fille est l'exemple le plus évident. Si elle ne change pas d'apparence et de nom, elle joue un autre rôle et son regard se modifie au gré des personnages qu'elle rencontre. Cette transformation se retrouve aussi pour l'Avocat et l'Officier. L'Avocat devient le mari de la Fille, son guide et finalement son suivant. L'Officier est peut-être le plus intéressant. Au début du drame, il est le gardien des chevaux retenu dans le château. Ensuite, il se transforme en Alfred, le fils de Mère et de Père. La plupart du temps, il est l'amant toujours en attente de Viktoria, sa future épouse, qui ne sort jamais de l'opéra. Ensuite, il est l'étudiant qui veut devenir docteur en droit. L'Officier reste l'Officier, mais entre les scènes, il oublie certains détails, comme si la continuité de son identité n'était que partielle.

La discontinuité spatiale, omniprésente, est la forme fondamentale de ce drame. Les scènes changent de manière associative, le rideau reste ouvert. Sans magie, le fond est remplacé, un mur est déplacé et la lumière est modifiée. Tout est bien indiqué dans le texte, à l'exception d'éléments comme « scène 2 » ou « acte 2 ». La traduction, par contre, met en évidence les scènes mais ne signale pas les actes. La liste suivante dresse le découpage des scènes, non-indiquées dans l'original, ainsi que les didascalies de la traduction liées aux changements de lieu :

Prologue : « Le décor représente une masse de nuages semblable à des rocs dolomitiques surmontés de châteaux forts »

1:1 « Des roses trémières gigantesques, blanches, roses, pourpres, jaune souffres, violettes mauves, forment un bosquet haut et touffu »

1:2 « Le décor s'écarte lentement, laissant apparaître une chambre nue, avec une table et quelques chaises »

1:3 « On entend des voix derrière le paravent, qui s'écarte aussitôt »

1:4 « Le toile de fond fait place à un nouveau décor »

1:5 « Changement à vue. La scène se transforme à un bureau d'avocat »

1:6 « Le décor représente maintenant l'intérieur de l'église »

1:7 « La scène s'assombrit. Agnès se lève et s'approche de l'avocat. Un nouvel éclairage a transformé le fond du décor et l'orgue en la grotte de Fingal »

RIDEAU

2:1 « Une chambre très modeste derrière le bureau de l'avocat. À droite, un grand lit à rideaux près de la fenêtre. À gauche, un poêle avec une batterie de casseroles »

2:2 « Changement de décor : le lit avec ses rideaux se transforme en tente »

2:3 « La scène s'obscurcit un instant. Tous les personnages en scène sortent ou changent de place. »

RIDEAU

3:1 « Un rivage méditerranéen. »

3:2 « La grotte de Fingal »

3:3 « --- »

FIN : « Elle entre dans le château »

Au début des scènes sont signalés les changements spatiaux qui sont effectués devant le public. Les

scènes, dans ce drame, sont donc le plus souvent marquées par une transformation du décor qui représente un déplacement spatial. Les exceptions sont des évolutions scéniques (l'arbre qui fleurit ou perd ses feuilles) et des jeux de lumière qui marquent seulement une variation temporelle. La disposition des « scènes » montre bien ces modifications comme il éclaircit le chemin suivi par la Fille.

### ***Père et Le Songe* – le même problème existentiel ?**

Dans cette troisième et dernière partie, observons les exceptions qui font que ces deux pièces se rapprochent. Si *Père* est un drame de la continuité et *Le Songe* un de la discontinuité, c'est l'opposition qui donne à ces drames leur dynamique.

Le *grand naturalisme* de Strindberg a comme objectif une recherche sur les mobiles essentiels de l'action, une enquête qui dépasse la richesse des détails. Rogers confirme qu'« il s'agit des violents conflits de l'existence ».<sup>23</sup> Ici nous avons un texte qui met en évidence à quel point, pour Strindberg, ces drames se rapprochent dans son esprit. En 1887, après avoir écrit *Père*, Strindberg écrit cette lettre à Axel Lundegård :

Je me fais l'impression d'un noctambule; c'est comme si l'imagination et la vie se mélangeaient. Je ne sais pas si Père est imagination ou si ma vie l'a été ; mais il semble que cela m'apparaîtra bientôt, à un moment précis, que je m'écroulerai alors soit dans la folie et les remords, soit dans le suicide. Par abus d'imagination ma vie est devenue la vie d'une ombre; j'ai l'impression de ne plus marcher sur terre, mais de flotter sans poids dans une atmosphère composée non d'air mais de ténèbres. Si la lumière entre dans ces ténèbres, je tomberai anéanti. Il est étrange également que dans un rêve nocturne qui revient souvent, je me sente voler, sans poids, je trouve cela tout naturel, et toutes les notions de bien et de mal, de vrai et de faux sont alors dissoutes chez moi, et tout ce qui arrive, si insolite soit-il, me semble comme il se doit.<sup>24</sup>

Nous remarquons, en comparant cette lettre avec l'« Avertissement » précédant *Le Songe* que le vocabulaire et la pensée dans les deux textes sont semblables. En parlant de la création du drame naturaliste *Père*, Strindberg évoque l'imagination, le flottement et le rêve. En outre, les oxymores *bien-mal* et *vrai-faux* sont soulignés comme des éléments naturels. Ces conflits chez l'auteur, mettent en relief l'incertitude devant l'existence : il n'y a pas qu'une seule vérité pour l'homme.

Le jeu entre la continuité et la discontinuité dans ces deux pièces révèle l'idée centrale chez Strindberg : l'homme est un être complexe, disharmonique, un seul être dans un monde où la vie mentale peut parfois sembler incohérente, mais dominée par une *conscience suprême*. *Père* nous

<sup>23</sup> P. Roger, *La cruauté et le théâtre de Strindberg : du « meurtre psychique » aux maladies de l'âme*. Paris : L'Harmattan, 2004, p.169.

<sup>24</sup> C.G. Bjurström, « Notes : *le Songe* » in A. Strindberg, *Théâtre complet 5*. Paris : L'Arche, 1982, p. 579.

donne l'exemple d'une continuité dans la forme et dans l'intrigue, mais la discontinuité se retrouve au niveau de la folie, de l'inexplicable et de l'illogique, ou mieux, de l'incohérence dans l'esprit du Capitaine. La stratégie de Laura montre également des signes de discontinuité, elle se construit par hasard, en réaction au comportement de son mari. *Le Songe* révèle une discontinuité au niveau de la forme et des personnages. Cependant le thème de la continuité domine dans plusieurs éléments : le chemin suivi par la Fille, la présence permanente de ce même personnage, la porte que découvre l'Officier dans chaque nouvelle scène et les changements saisonniers de l'arbre. La forme n'est donc pas seulement onirique : au milieu de la discontinuité totale, une continuité temporelle est suggérée.

La question de l'identité dans les deux pièces se retrouve : qui suis-je, pourquoi suis-je sur terre dans toute cette souffrance ? Tous les personnages du *Songe* se plaignent et cherchent leur raison d'exister dans une telle douleur, reprise par le *leitmotiv* : « Ah ! Que les hommes sont à plaindre ». De même, le Capitaine de *Père* a perdu sa raison d'être :

Mais quelqu'un est survenu, armé d'un couteau, et a effectué une entaille au-dessous de la greffe; et maintenant je ne suis plus que la moitié d'un arbre. Tandis que l'autre arbre grandit, muni de mon bras et de la moitié de mon cerveau, moi, je me flétris, je dépéris. (Pause.) Et c'est pourquoi je veux mourir. Faites de moi ce que vous voulez. Je n'existe plus.<sup>25</sup>

En soulignant le problème existentiel, ces deux drames – naturaliste et symboliste – se montrent semblables, contrairement à ce que nous avons constaté pour la forme, la temporalité, la spatialité et les personnages. Les identités flottantes des personnages dans *Le Songe* se rapprochent de la folie et du sentiment de non-existence que l'on trouve chez le Capitaine dans *Père*. Dans *Le Songe*, la continuité du drame naturaliste trouve son image réfléchie dans des éléments non-onirique.

<sup>25</sup> A. Strindberg, *Théâtre complet 2*. Paris : L'Arche, 1982, p.273.

## Conclusion

Au début de cet article, nous avons engagé une réflexion sur la thématique *continuité-discontinuité*. La première partie a mis en évidence un décalage qui a eu lieu au moment de l'introduction de *Père* sur la scène parisienne. Antoine, le collaborateur le plus logique de Strindberg, refuse la pièce et c'est par le symboliste Lugné-Poe qu'elle est montée quelques années plus tard, tandis que *Le Songe* est mis en scène par Artaud, un surréaliste. Cela peut s'expliquer partiellement par la question de la traduction, proposée, entre autres, par Bjustrom. Les traductions faites par Strindberg, plus rigides, ont pu donner aux pièces une « étrangeté » qui n'existe pas vraiment dans les textes originaux. Or, une analyse plus profonde rend possible une lecture plus dynamique et montre un rapprochement important des deux pièces.

En se posant la question de l'articulation du diptyque *continuité-discontinuité* dans les deux drames, nous avons vu que les éléments les plus représentatifs du naturalisme et du symbolisme se manifestent sur le plan formel. *Père*, drame naturaliste, a un lien fort avec la continuité dans l'intrigue et dans la disposition spatiale et temporelle. Dans *Le Songe*, drame symboliste, nous retrouvons la discontinuité dans ces mêmes domaines. En revanche, une analyse thématique existentialiste révèle un rapprochement des deux drames : les identités instables des personnages et la question que pose l'utilité de la vie en souffrance. En comparant l'« Avertissement » du *Songe* et une lettre écrite par Strindberg à propos de *Père*, nous avons souligné la ressemblance du vocabulaire et le rapprochement des idées. Le jeu entre la continuité et la discontinuité révèle alors des *violents conflits de l'existence* notés dans l'œuvre de Strindberg et offre une ouverture sur les contraintes des sous-genres naturaliste et symboliste.

---

My Thorin

Université d'Angers

CERIEC, SCE

## Bibliographie

- AHLSTEDT, Eva & Pierre MORIZEL, « Strindberg et Zola ». *Les cahiers naturalistes*, n°63, 1989.
- AUTRAND, Michel, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2006.
- BJUSTRÖM, Carl Gunnar, « Notes : le Songe » in A. STRINDBERG, *Théâtre complet 5*. Paris : L'Arche, 1982.
- CHEVREL, Yves, *Le naturalisme : étude d'un mouvement littéraire international*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
- OLLÉN, Gunnar, « Tillkomst och mottagande », in A. STRINDBERG, *Samlade verk 46 : Ett drömspel*. Stockholm : Norstedt, 1988.
- PRUNER, Francis, « André Antoine et Strindberg » in G. ENGVALL (dir), *Strindberg et la France : douze essais*. Stockholm : Almqvist & Wiksell International, 1994.
- ROGER, Pascale, *La cruauté et le théâtre de Strindberg : du « meurtre psychique » aux maladies de l'âme*. Paris : L'Harmattan, 2004.
- STRINDBERG, August, *Samlade verk 46 : Ett drömspel*. Stockholm : Norstedt, 1988.
- STRINDBERG, August, *Samlade verk 27 : Fadren ; Fröken Julie ; Fordringsägare*. Stockholm : Norstedt, 1984.
- STRINDBERG, August, *Théâtre complet. 2 : Le voyage de Pierre l'Heureux ; La femme de sire Bengt ; Camarades ; Père ; Mademoiselle Julie ; Créanciers ; Les gens de Hemsö ; Paria ; La plus forte ; Simoun ; Les clefs du ciel*. Paris : L'Arche, 1982.
- STRINDBERG, August, *Théâtre complet 5 : La mariée couronnée ; Blanche-cygne ; Charles XII ; Engelbrekt ; Christine ; Le songe ; Gustave III ; Le hollandais ; Le rossignol de Wittenberg*. Paris : L'Arche, 1985.
- ZOLA, Émile, *Correspondances VI*. Paris : Éditions du C.N.R.S., 1983.