

Chez Strindberg Julie, Kurt, Alice, Edgar et les autres...

Solange Lévesque

Numéro 68, 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29280ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lévesque, S. (1993). Chez Strindberg : Julie, Kurt, Alice, Edgar et les autres...
Jeu, (68), 163–168.

Persona

Solange Lévesque

Chez Strindberg

Julie, Kurt, Alice, Edgar et les autres...



Ils nous appartiennent (dessin humoristique de Widhopff, *Dictionnaire des illustrateurs, 1800-1914* de Marcus Osterwalder, Paris, Hubschmid & Bouret, 1983, p. 1125).

Fröken Julie (1888) (*Mademoiselle Julie*, Royal Dramatic Theater — Dramaten (Stockholm) 1986, mise en scène : Ingmar Bergman)
Play Strindberg (de Dürrenmatt, d'après *la Danse de mort*, T.N.M., 1988, mise en scène: Yves Desagnés)
Totentanz (1900) (*la Danse de mort*, Düsseldorf Schauspielhaus, 1992, mise en scène : Werner Schroeter)
Erste Warnung (*Premier avertissement*, Düsseldorf Schauspielhaus, 1992, mise en scène : Sabina Dhein)
Mademoiselle Julie (Théâtre du Rideau Vert, 1993, mise en scène : Denise Filiatrault)
Créanciers (1888) (Groupe de La Veillée, 1993, mise en scène : Téo Spychalski)

En 1986, aux jours glorieux de la Quinzaine internationale du théâtre de Québec, on avait pu apprécier une très forte *Fröken Julie*, présentée par le Royal Dramatic Theater — Dramaten de Stockholm, et mise en scène par celui qui constitue (à l'instar de Strindberg) l'un des meilleurs ambassadeurs de la Suède : le cinéaste Ingmar Bergman. Deux ans plus tard, le T.N.M. présentait *Play Strindberg* de Dürrenmatt, d'après *la Danse de mort*. En février 1992, je séjournais à Düsseldorf au moment où l'une des plus grandes compagnies allemandes de théâtre, celle du Düsseldorf Schauspielhaus, jouait *Totentanz* (*la Danse de mort*) ainsi que *Erste Warnung* (*Premier avertissement*)¹. Cet automne, *Mademoiselle Julie* ainsi que *Créanciers* ont été montés respectivement au Rideau Vert et à La Veillée.

Tous ces Strindberg, vus en l'espace de cinq ans, et montés selon des optiques pourtant si différentes, me donnent envie d'identifier certains dénominateurs communs présents chez les personnages. Ces derniers m'apparaissent d'une grande modernité; ils me semblent animés par deux obsessions : la première, je l'appellerais *l'obsession de l'intensité*; cette intensité, c'est dans leur rencontre avec les autres qu'ils l'éprouvent; l'élan érotique constitue le ressort le plus puissant de cette rencontre. La seconde, qui présente un lien

1. On se souvient que cette même compagnie avait déjà présenté *l'Arbre des tropiques*, puis *Medea* aux éditions 1988 et 1990 de la Quinzaine de Québec; deux spectacles remarquables qui avaient d'ailleurs tous deux reçu le prix du meilleur spectacle.

organique avec la première, serait *l'obsession de la possession*. Ils savent qu'ils ne pourront jamais posséder l'être aimé ni l'amour lui-même; nonobstant, ils ne résistent pas à la tentation de s'imaginer parfois qu'ils pourraient y arriver. Ces deux axes, intensité et possession, les rapprochent considérablement des obsessions de l'Homme contemporain. Ils se placent paradoxalement sous la domination de ce qu'ils croient être leur amour pour l'autre, et ce sentiment qui peut prendre diverses formes (jalousie, haine...) en vient à les posséder comme un démon. On comprend que ce deuxième axe peut facilement entretenir un rapport intime avec la folie et avec la mort (... et on comprend aussi que les préoccupations métaphysiques constituent, en quelque sorte, le «souterrain» de ces obsessions). Chez Strindberg, même lorsque nous nous trouvons en présence de deux personnes qui forment un couple, nous demeurons toujours au sein d'un triangle dont le troisième élément serait ce lieu d'intensité et de possession amalgamées. Ajoutons à cette situation déjà dynamique un élément supplémentaire : un ami ou une amie, un parent, un collègue, le mari, la femme, l'amant ou la maîtresse, et la géométrie se complique, les triangles se multiplient.


La violence des sentiments pour l'être aimé atteint son paroxysme lorsque le personnage et l'objet de son «amour» se trouvent placés en présence d'un tiers; cette présence n'a d'ailleurs pas besoin d'être physique pour s'avérer efficace : le souvenir ou l'anticipation peuvent en assurer le relais. Le personnage demeure donc constamment soucieux du regard de l'autre et chaque couple mise sur un tiers pour satisfaire ses obsessions; mais ces obsessions, précisément, rendent le personnage incapable de rejoindre l'autre et de le «posséder» comme il le voudrait, au sens propre comme au sens figuré. Restent la colère



Luc Picard et Sylvie Drapeau dans *Mademoiselle Julie*, mise en scène par Denise Filiatrault au Rideau Vert en 1993.
Photo : Guy Dubois.

et le ressentiment (autre recherche d'intensité), les machinations, les mises en scène, la manipulation effrénée.

Cette tentative désespérée pour *faire exister* son vis-à-vis, et pour éprouver avec le maximum de puissance la relation affective avec lui, le personnage s'y livre en s'éprenant de l'autre, mais surtout en le soupçonnant ensuite d'infidélité, de trahison, en mettant à l'épreuve la qualité de son désir et de ses sentiments. Il le juxtapose constamment à un tiers réel ou imaginé. Comme si, vraiment, l'émotion dans toute sa force se révélait à travers le regard nécessaire de ce témoin.


Chez Strindberg,
même lorsque nous
nous trouvons en
présence de deux
personnes qui
forment un couple,
nous demeurons
toujours au sein
d'un triangle dont
le troisième élément
serait ce lieu
d'intensité
et de possession
amalgamées.

On se souvient de la version de Dürrenmatt de *la Danse de mort* qui a pour titre *Play Strindberg*, montée par Yves Desgagnés au T.N.M. en 1988; j'ai le souvenir d'un spectacle très réussi, abordé avec une ironie fidèle à l'esprit du dramaturge suisse-allemand — et très bien rendue par le metteur en scène et les comédiens —, ironie qui gomme peut-être un peu le caractère tragique du duel mené entre le Capitaine Edgar et sa femme Alice, mais qui éclaire certains traits de la pièce de Strindberg; par exemple le fait que ces derniers jouent jusqu'au bout le jeu cruel d'être inéluctablement captifs de leur propre personnage, et que le comique tout autant que le drame émerge précisément de ceci : qu'ils ne peuvent sortir de leur rôle et qu'ils en sont conscients. Pour cette production, la profondeur de l'espace scénique avait été réduite, ne laissant aux personnages qu'un corridor où ils défilaient de gauche à droite et de droite à gauche, sous une lourde rangée de costumes pendus aux cintres. L'identification du spectateur au personnage était naturellement freinée par ce dispositif qui feignait de rendre visible une certaine mécanique du théâtre, ainsi que par le jeu et les déplacements très stylisés, presque caricaturaux à certains moments.

Totentanz, la traduction allemande de *la Danse de mort* était au programme de la saison régulière du Düsseldorfer Schauspielhaus et présentée dans la *Großes Haus*, la plus grande salle de cet imposant théâtre, qui contient plus de mille places. La mise en scène de Werner Schroeter faisait évoluer les acteurs dans un espace très vaste, et jouait en tous points sur un registre surréaliste. Pour commencer, le décor : un plateau exceptionnellement profond (c'est l'une des caractéristiques de cette grande salle du Düsseldorfer, que de pouvoir fournir au besoin une scène de plus d'une trentaine de mètres de profondeur), incliné vers la salle d'environ vingt degrés, et recouvert d'une toile peinte représentant un bord de mer : à l'avant, près des premières rangées, une plage de sable et, en allant vers le fond de la scène (vers le large), la mer peinte, ses vagues de plus en plus grosses et écumantes. Les acteurs évoluent donc sur un véritable tableau; ils vont aussi, lors des changements de scène, circuler autour, y grimper et en descendre en sautant. Dans cette scénographie aux tons d'or pâle et de bleus clairs, l'atmosphère créée par les éclairages rappelait la douceur de certains tableaux de Magritte; un contraste remarquablement efficace apparaissait lorsque s'y déroulaient les dialogues acerbes entre Alice et Edgar, ou entre les parents et leurs grands enfants. Cette dissonance était d'ailleurs aussi sensible dans le jeu et dans le travail des voix. Au tout début de la pièce, quelques costumes sont étalés, soigneusement pliés à la japonaise, ils semblent flotter sur les vagues, au fond de la scène; les acteurs les revêtiront et les enlèveront à mesure de leurs entrées et sorties. Le mobilier est réduit au minimum : un piano tout au fond, une chaise

longue, et, à l'avant, des photos posées sur la «plage» qui sont les photos de famille du couple. À mesure que la pièce progresse, et que le processus de destruction mutuelle dans lequel Alice, son mari, leur cousin, et leurs enfants sont engagés se poursuit, vêtements et objets volent en l'air pour retomber au hasard sur cette «mer» et s'y répandre pêle-mêle jusqu'à la fin : des cartes à jouer, qu'Edgar et Alice se lancent à la figure en même temps que leurs répliques vitrioliques, des journaux déployés, des papiers et, plus tard, une flopée de petits lampions rouges, qui, lancés en l'air par Alice au moment d'une fête, dévaleront la scène en pente dans tous les sens jusqu'à s'échouer sur la «plage» ou tomber du plateau. Petit à petit, c'est le tableau d'un naufrage qui se compose : vêtements en pagaille, photos, objets et meubles épars flottent à la dérive ou jonchent la plage de cette île où est censée vivre la famille du Capitaine. Le jeu dirigé par Schroeter allait tout à fait dans le sens de la scénographie : un alliage d'ironie maligne, de souffrance et de moments de délire portés par des voix empruntées aux rêves.

Erste Warnung (Premier Avertissement), une pièce en un acte mise en scène par Sabina Dhein, était présentée dans un espace aménagé sur la mezzanine, sorte de petit café-théâtre expérimental qui porte le nom de Foyer, et qui peut recevoir une bonne cinquantaine de spectateurs. Dans cette œuvre en un acte, un quatuor de séduction forcenée met en scène un homme et trois femmes : une jeune étudiante, une femme d'âge moyen et une baronne âgée (jouée à cette occasion par un homme); toutes trois tentent de séduire le même homme, chacune selon ses stratagèmes, par ennui, pour le plaisir ou par désir de vengeance. L'objet de toutes ces convoitises se trouve naturellement débordé, ne sait plus où il en est, sinon qu'il croit en avoir assez des femmes mais ne peut s'en passer, et là se situe la drôlerie et le dilemme. La metteure en scène avait intercalé dans ce bref spectacle (une heure environ) le personnage de Strindberg lui-même, qui, debout devant un lutrin posté un peu en retrait de la petite scène nue, donnait la lecture de quelques-unes de ses lettres qui éclairaient ce que nous avons coutume d'appeler sa misogynie, et qui recouvre une quête beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Encore une fois, contraste très actif entre le comique presque burlesque des situations et le sérieux douloureux des lettres. Cette courte pièce est construite à la manière d'une comédie, mais son noyau est dur; et si elle fait sourire, elle donne aussi la chair de poule. L'idée d'avoir ajouté un personnage, l'auteur lui-même, donnait au spectacle une dimension supplémentaire, et aux spectateurs une vision très nette des deux axes mentionnés plus haut.

Dans *Fröken Julie (Mademoiselle Julie)*, présentée à la Quinzaine internationale du théâtre de Québec en 1986 et mise en scène par Bergman, on retrouvait aussi une direction du jeu très précise



qui donnait l'impression que les acteurs se tenaient en équilibre sur le tranchant d'une lame, incandescents dans une scénographie tout en gris et en mauve, couleurs souvent associées aux célébrations funéraires. Bergman avait donné au troisième rôle, celui de la servante Christine, une importance exceptionnelle; même absente, ou endormie, Christine occupait le premier plan, au même titre que Julie et Jan, luttant elle aussi pour sa part d'éblouissement.

De manière tout à fait différente (pourrait-on dire plus nord-américaine?), les metteurs en scène qui ont monté ici *Mademoiselle Julie* et *Créanciers* ont fait évoluer leurs personnages dans des climats moins empreints d'angoisse et nous tirant plus vers un certain réalisme. Cela était certainement tangible dans la *Mademoiselle Julie* de Filiatrault, qui, bien qu'elle participait aussi de cette espèce de «gaieté abandonnée» en première partie, glissait, au deuxième acte, et en dépit du génie d'une Sylvie Drapeau que j'ai trouvée extraordinaire, dans ce réalisme qui peut neutraliser le pouvoir dramatique et dynamique des meilleures pièces. On y voyait une Julie abusée, amère, douloureuse, blessée, mais le traitement du personnage de Christine (interprétée par Lisette Dufour, une excellente comédienne, au demeurant) faisait malheureusement ressortir le folklore et les clichés traditionnels attachés aux servantes : le parler, les gestes, la bonhomie, la simplicité d'esprit, plutôt que de mettre l'accent sur sa force et ses désirs. À mon sens, ce personnage était si décalé par rapport aux deux autres qu'il ne pouvait pas occuper solidement sa place dans le triangle, ce qui contribuait à empêcher la pièce de prendre un certain envol; une servante un peu plus rouée, jouant à la servante pour faire plaisir à ses maîtres, bien consciente de ce qui se trame sous ses yeux, et menant elle aussi sa quête, aurait été beaucoup plus troublante et serait véritablement venue, par son statut de témoin actif, «jouer son rôle» dans le suicide de Julie. Le *Play Strindberg* d'Yves Desgagnés montrait une ronde plus satirique que sauvage, et souvent burlesque, dans laquelle s'affrontaient les personnages. Sa mise en scène et sa direction du jeu misaient plus sur la *danse* que sur la *mort* (de l'innocence, de l'amour, de l'espoir), mais en aucun

cas ne cherchait refuge dans le réalisme sécurisant.

Il est étonnant, par ailleurs, de voir comment le metteur en scène Téo Spsychalski, qui avait monté *Dans le petit manoir* (de Witkiewicz) de manière simplement remarquable, il y a quelques années, ne semble pas avoir trouvé son inspiration chez Strindberg, comme il l'avait trouvée chez Witkiewicz, chez Dostoïevski et chez Balzac ensuite. J'ignore pour quelle raison le metteur en scène a tiré les personnages de *Créanciers* du côté de la comédie bourgeoise et boulevardière : de confrontation impitoyable qu'elle est (Strindberg en parle en

Danse de mort, production du Düsseldorfer Schauspielhaus. Photos : Sonja Rothweiler, tirées du programme.



employant les expressions «combat des cerveaux» et «meurtres psychiques»), la pièce glissait, dans la production dirigée par Spsychalski, vers une comédie de situation égrillarde où l'on ne retrouvait ni le déchirement douloureux du conjoint obsédé par le fait que l'aimée puisse se montrer indépendante de lui sur le plan érotique, et séduisante pour un autre, conjoncture inhérente aux intrigues piégées imaginées par Strindberg, ni cette ambiguïté délicate et dangereuse, qui ouvre la porte à plusieurs interprétations possibles, pourvu qu'elles soient très fortes. La production de *La Veillée* donnait à voir des comédiens jouant les signes de la souffrance, non la souffrance; affichant les gestes du désir, non le désir, et tout cela au sein d'une scénographie qui, pour moi, est malheureusement demeurée vide de sens jusqu'à la fin.

Lorsque le metteur en scène tient compte de tout ce qui n'est pas explicite dans le texte, au-delà des joutes verbales auxquelles se livrent les maris et femmes, les amants et les amantes possédés par leurs passions, le spectateur des pièces de Strindberg peut percevoir *comment* ses personnages s'engagent dans l'équipée dangereuse où les entraîne cette formidable recherche de l'autre dans l'obscurité du désir et dans le parcours périlleux et ludique des gestes qui tentent de le communiquer.

Les personnages de Strindberg (1849-1912) sont nés à la fin d'un siècle marqué par le romantisme mais héritiers des Lumières. Leur créateur a été contemporain de Freud, Darwin, Gauguin, Marx, Hugo et Verlaine. Ses personnages sont pour une grande part conscients de ce qu'ils mettent en œuvre pour survivre à leurs angoisses; ils sentent et font bien sentir le caractère pluriel de la nature humaine, et, pour résoudre leurs ambivalences, ils les poussent jusqu'au bout, dans l'espoir d'atteindre à une authenticité, au cœur même de leurs déchirements. ◆