

ÉCHO DES ÉTUDES ROMANES

Revue semestrielle de linguistique et littératures romanes

Publié par l'Institut d'études romanes
de la Faculté des Lettres
de l'Université de Bohême du Sud,
České Budějovice

ISSN : 1801-0865
MK ČR : E 15756

L'article qui suit a été téléchargé à partir du site officiel de la revue:

www.eer.cz

Numéro du volume : Vol. IV / Num. 2
2008

Tomasz KACZMAREK
Université de Łódź

AUGUST STRINDBERG ET LE THEATRE FRANÇAIS APRES 1945

En guise d'introduction

August Strindberg n'est point un auteur étranger en France, même de son vivant. On sait bien qu'il remporte un certain succès en tant qu'écrivain naturaliste, mais sur ce plan, il tombe aussitôt dans les oubliettes et Maurice Gravier constate avec amertume qu'il « fit sensation plus comme misogyne et comme alchimiste que comme auteur dramatique »¹. Mais derrière cette figure fort scandaleuse et tourmentée s'abritait encore une énorme œuvre qui a dû attendre quelques décennies pour être vraiment découverte. La deuxième phase de sa production chamboule de bout en bout sa dramaturgie comme celle du monde entier en faisant de lui un incontestable dramaturge moderne jusqu'à aujourd'hui. Il serait donc intéressant de réévaluer l'impact que ce théâtre a eu en France et pas uniquement dans les années vingt et trente du siècle passé, mais surtout dans le contexte expressionniste de l'immédiat après-guerre.

Dans les années vingt et trente, la France semble ne pas s'intéresser à l'expressionnisme allemand ; elle connaît tout aussi mal l'œuvre de Strindberg, particulièrement celle qui a suivi la période d'*Inferno*. Certes, Fauchois et Mayane montent la *Danse de Mort*, à l'Œuvre (1921), Jean Vilar révèle au public *Orage*, mais toutes ces tentatives pour transplanter l'œuvre du Scandinave en France en fin de compte échouent. Les Français ne comprennent toujours pas l'ironie de l'écrivain, sa symbolique particulière, sa négation des principes logiques et l'enchevêtrement de la fantaisie et de la réalité. Il est vrai que certains, tel Jean Cocteau, qui n'hésitent pas à faire de la suggestion un mobile dans leurs pièces (*La Machine à écrire* ou *Parents Terribles*), mais personne n'y voit les similitudes avec l'œuvre de Strindberg. Cette incompréhension condamnera l'auteur de *Mademoiselle Julie*, à l'exception des essais d'Artaud, à l'oubli. Cette « ingratitude » de la France envers le Suédois² change diamétralement après la Seconde Guerre mondiale. On commence à traduire les pièces oniriques et à les monter sur scène. Par exemple, en 1962, un jeune metteur en scène, Henri Gilibert, se met à réaliser *Le Songe*, qui malheureusement ne va pas au-delà de la couturière. Mais les tentatives faites par des réalisateurs tels que Raymond Rouleau ou Jean Bollery, entre autres, pour familiariser le public français avec l'esthétique strindbergienne ont rencontré davantage de succès³.

1 GRAVIER M. (1962), « Strindberg et les dramaturges français », dans *Le théâtre dans le monde* n° 1 vol. XI, Bruxelles, Elsevier, p. 45-46.

2 On ne peut pas oublier que Strindberg a trouvé ses maîtres parmi les auteurs français : Dumas fils, Péladan ou Louis Desprez. Faut-il rappeler que le Suédois a bien lu *Séraphita* de Balzac, qui lui a permis de découvrir l'œuvre de Swedenborg ?

3 Pour en savoir plus sur les réalisations des pièces oniriques de Strindberg, consulter l'article de GRAVIER M. (1994), « Les drames oniriques (Drömspel) de Strindberg et leur représentation en France », dans *Strindberg et la France*, douze essais édités par Gunnell Engwall, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, p.71-82.

Les jeunes dramaturges français, qui, plus courageusement, se détachent de l'intrigue classique en incorporant dans leurs œuvres des scènes oniriques et fantastiques sans respect de la logique, reconnaissent en Strindberg un mentor. Outre l'auteur suédois, les écrivains re-découvrent les pièces surréalistes. Même Maurice Maeterlinck devient un auteur à la mode. L'auteur de *Pelléas et Mélisande* réussit, quoique partiellement, à révolutionner le drame français, en influençant le théâtre grotesque et le théâtre de l'absurde⁴.

1. Les rescapés de l'hécatombe

Cependant, pour la génération sortie de la Seconde Guerre mondiale, le personnage de Strindberg est très influent, beaucoup plus que ne le sont les expressionnistes allemands, du moins, en matière de drame. De fait, s'il y a un dramaturge qui a radicalement changé la dramaturgie au tournant du siècle et qui passait pour un novateur indiscutable encore dans les années cinquante et plus encore dans la décennie suivante, c'est bien lui. Notre objectif n'est certes pas d'étudier ici tous les auteurs qui auraient puisé dans l'œuvre de Strindberg, mais d'annoncer quelques auteurs *majores*, les plus représentatifs de la dramaturgie de la deuxième moitié du XX^e siècle, chez qui se dessinent, ne seraient-ce que minimales, des traces expressionnistes.

1.1. Jean-Paul Sartre

Participant aux débats sur le rôle de la nouvelle dramaturgie, Jean-Paul Sartre se réfère ouvertement et sans hésitation aux conceptions théâtrales de Strindberg. De fait, comme l'écrit le philosophe français, l'auteur de *Mademoiselle Julie* :

échappe au déterminisme par l'ambiguïté hésitante de ses personnages, qui n'apparaissent jamais comme achevés. Il échappe au naturalisme par l'étrange souplesse de ses pièces, par le caractère hésitant de son art. Par son perpétuel bégaiement, qui suggère toujours un au-delà, quelque chose de transcendant, et par sa façon de nous laisser insatisfaits, il échappe à son époque, si éloignée de toute poésie, si positiviste, si soucieuse d'exactitude architecturale. C'est pour cela qu'il est un maître pour nous, qui ne sommes plus naturalistes ni symbolistes et voulons situer notre message au-delà du langage, dans l'inexprimable⁵.

Sartre, à l'instar de Strindberg, rejette la notion de *caractère* comme le comprenait Molière ou Ibsen ; il voit également la particularité du théâtre dans la volonté d'agir activement sur le public. C'est pourquoi tous deux choisissent une forme courte, fortement concentrée, au dialogue symétrique et avec un nombre

4 « Il y a aujourd'hui peu de dramaturges qui s'enferment dans le cadre de l'expressionnisme et décident de n'écrire que selon ses règles. En fait, l'expressionnisme en tant qu'école artistique a culminé pendant le premier quart de ce siècle (XX^e siècle), et depuis, ses principes sont passés de mode. Toutefois, cette école garde une importance historique tout à fait spéciale, car elle a d'une part donné naissance au théâtre épique, et de l'autre a contribué grandement à la création du théâtre de l'absurde », SOKEL W. H. (1960), *An Anthology of German Expressionist Drama – A Prelude to the Absurd*, New York, Garden City, Doubleday and Company, Inc, p. 260, propos cités par MAKKI E. (1996), *L'expressionnisme dans le théâtre de Samuel Beckett*, ANRT, p. 295.

5 SARTRE J.-P., texte inédit en français paru dans le journal suédois *Dagens Nyheter*, le 28 janvier 1949.

restreint de personnages. Quand on relit aujourd'hui *Huis clos* (1946), on remarque quelques ressemblances manifestes avec *La Danse de mort*⁶. Dans les deux drames, la notion de mort pèse lourdement sur les protagonistes tant dans un sens physique que spirituel. Ils sont isolés du monde extérieur, emprisonnés dans une tour d'ivoire, dans un *no man's land*, se livrant à un éternel combat. Garcin se comporte comme Edgar, il exprime la même haine envers sa femme. Leurs mariages ayant échoué, ils se sentent condamnés à vivre avec leurs viragos. Quant à l'Inès de Sartre, elle fait figure de prototype de la démoniaque Alice de la *Danse de mort*. Au demeurant, ses vêtements trahissent son appartenance au monde des vampires.

Malgré les analogies entre les protagonistes, force nous est de constater des affinités sur le plan philosophique, l'idée de l'absurdité de la vie que tous les deux partagent. De fait, les protagonistes des deux drames se meuvent dans un décor qui rappelle l'enfer d'où il n'y a pas d'issue. Ils se lancent dans un cercle méphistophélique de concupiscence mêlée à la répugnance, l'action étant ponctuée par les confessions de leurs fautes. Le drame de Sartre, d'ailleurs le seul écrit sous l'influence de Strindberg, reproduit la forme et surtout les thèmes qui seront explicitement traduits dans la philosophie existentialiste :

Les rapports du nihilisme et de l'expressionnisme se ramènent à ceux de l'existentialisme et du nihilisme, car l'œuvre expressionniste s'oriente vers un Dieu ou bien il s'ouvre sur une bouche d'égoût. L'action révolutionnaire est animée au départ par une idée de conversion mais l'expressionnisme se heurte à un obstacle dans ce domaine car il est avant tout un drame de l'individu⁷.

1.2. Jean Genet

Dans *Les Bonnes* (1947) de Jean Genet, on peut trouver tout aussi bien plusieurs traces de la dramaturgie de Strindberg⁸. En lançant cette pièce, Genet crée un théâtre de symboles, de signes à déchiffrer, d'allusions. Dans ce jeu de miroirs, la vérité devient mensonge et le mensonge, vérité. Les préparatifs de l'assassinat de la patronne rappellent l'action de *Mademoiselle Julie*, mais dans d'autres pièces aussi, telle *Le Balcon* ou *Elle*, nous voyons comment l'auteur des *Nègres*, en écho à *La Sonate des Spectres*, arrache les masques monstrueux des imposteurs. Dès qu'on entre dans le monde de Genet, on a l'impression d'assister à une perpétuelle mise en scène, une distribution des rôles par des procédés de retournement. Les protagonistes de Strindberg se prennent aussi pour d'autres et jouent une sempiternelle mascarade. *Le Balcon*, pour ne prendre qu'un exemple, drame du « besoin de puissance », nous introduit d'un trait dans une « maison d'illusion », où les clients se plaisent à réaliser leurs fantasmes les plus sophistiqués.

Dans le premier tableau, nous voyons un évêque mitré et en chape dorée, « manifestement plus grand que nature », qui, dans un des nombreux salons du

6 R. B. Voweles compare ce drame de Sartre avec *Crime et Crimes* de Strindberg, « éléments qui mettent la pièce en relation avec des drames plus modernes comme *Huis clos* », VOWELES R. B. (1973), « Une nouvelle lecture de *Crime et Crimes* », Revue d'histoire du théâtre, p. 307.

7 GRAVIER M., (1958), « Le héros expressionniste », discussion, dans *Le théâtre moderne, Hommes et tendance*, Entretiens d'Arras, 20-24 Juin 1957, éditions du CNRS, p. 128.

8 Cf. VOGEWETH Guy (1972), « Strindberg et Genet », in *Oblique* n° 2.

lupanar tenu par la maquerelle Irma, s'amuse à pardonner les péchés. On pourrait croire de prime abord que c'est un véritable évêque qui exécute pieusement ses obligations religieuses, mais voilà que la séance touche à sa fin et que l'évêque doit changer de vêtements et rentrer chez lui. Dans le deuxième tableau, le Juge s'amuse à jouer une scène typique des cours d'assises. Il y a la voleuse et le bourreau à qui incombe le rôle de faire avouer à la criminelle, par des coups, les faits dont on l'accuse. A un moment donné, les rôles sont renversés et le juge sévère de ramper à plat ventre devant la voleuse qui lui ordonne de lécher ses souliers. Dans le troisième tableau, c'est un général qui s'imagine sa mort héroïque à cheval, en l'occurrence, une fille à laquelle l'impétueux stratège commande de mettre le mors, la bride et le harnais. Ces trois tableaux exemplifient les fantasmes des clients qui rêvent de pouvoir car ces hauts fonctionnaires ne sont que des chimères de ces représentations qu'ils s'imaginent. Dans *Le Balcon*, comme l'a déjà remarqué David Grossvogel, tous les spectateurs sont pris au piège car dès que le rideau se lève, le public se trouve dans un bordel⁹. Dans les colonnes de *Encore*, périodique de l'avant-garde théâtrale, Charles Marowitz a découvert l'importance de cette œuvre. Or, Genet lance la thèse, quelque peu effrayante, selon laquelle les déviants sexuels réalisent leurs désirs les plus pervers en privé et que dans cette perspective, ils ne sont point dangereux pour les autres. Il en va autrement avec les représentants de la société qui interprètent leurs rôles sur la place publique. Genet pense évidemment à tous ceux qui tiennent les rênes du pouvoir. Ce sont tous des pervers qui n'ont pas sublimé leurs penchants désastreux. Ils les enrobent d'un puritanisme aussi désuet qu'actuel.

Deux composantes majeures du théâtre de Genet, qui le rapprochent de l'œuvre de Strindberg, méritent d'être évoquées. Tout d'abord, ce qui se tisse dans ce théâtre, c'est l'illusion du théâtre, et, logiquement, celle de la réalité, le fantasme que l'on décèle sous les masques que tout un chacun porte dans la vie. Autrement dit, il est question des rôles interprétés par les acteurs sur les tréteaux comme de ceux que nous jouons au quotidien. Ensuite, c'est la violence qui émerge de toute part et qui se manifeste primordialement par les relations de dominant à dominé, tant dans les relations amoureuses que politiques, cette condition inhérente à l'existence humaine, que l'on considère comme tragique et dont l'ultime issue est la mort. Comme on est condamné à être libre, pour reprendre les mots de Sartre, on ne fuira nullement cet engrenage infernal dans lequel on se trouve comme « jeté » et sans espoir.

2. Sous le soleil de l'absurde

En analysant, depuis notre perspective, les pièces de chambre, de même que les drames oniriques de Strindberg, il est intéressant de voir dans la structure et les thèmes abordés, l'annonciation, toutes proportions gardées, du Théâtre de l'Absurde tout comme du théâtre grotesque. A ce sujet, nous pourrions nous poser la question suivante : Est-ce que les « absurdistes » pouvaient aussi bien emprunter des idées aux expressionnistes ? Au premier abord, la réponse serait affirmative. Mais les nouveaux dramaturges ne semblent pas partager l'élan

9 GROSSVOGEL D. (1966), *The Blasphemers : The Theater of Brecht, Ionesco, Beckett and Genet*, Cornell University Press.

pathétique, plein d'extase, des expressionnistes. Loin de là. Désabusés, voire blasés par le vide existentiel, ils exprimeront leur désarroi tragique sur un ton souvent facétieux et sur ce point ils montrent davantage d'affinités avec le monde d'inquiétude et d'incertitude de Strindberg qu'avec les violences des écrivains allemands. Si les uns tremblent devant les horreurs de la condition humaine et s'arrachent les cheveux, les autres restent implacables devant l'inévitable :

La production dramatique du mouvement expressionniste fut dans l'ensemble trop idéaliste et trop politiquement consciente pour compter parmi les précurseurs du Théâtre de l'Absurde avec lequel cependant elle partage la tendance à extérioriser les réalités intérieures et à objectiver la pensée et les sentiments¹⁰.

La pièce qui marque les débuts de ce nouveau drame avant-gardiste est l'adaptation du *Procès* de Franz Kafka par André Gide, même si d'autres lui préfèrent *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre¹¹ :

Le Procès était la première pièce de théâtre à donner pleinement l'image contemporaine du Théâtre de l'Absurde. Elle précédait les représentations des œuvres de Ionesco, Adamov et Beckett ; mais la mise en scène de Jean-Louis Barrault était une anticipation de leurs inventions scéniques, elle réunissait les traditions des clowns, de la poésie du nonsense et de la littérature du rêve et de l'allégorie¹².

Cette mise en scène de l'horreur kafkaïenne s'apparente à la conception de Strindberg, selon laquelle, le monde est un enfer. Mais nonobstant le pessimisme évident, les éléments humoristiques ne sont pas exempts de cette œuvre. C'est surtout l'humour noir, le sarcasme, dirait-on, confronté à l'inexorable imbécillité et à l'irréversible décrépitude. Cette prise de position reste identique pour les auteurs du *Théâtre de dérision*¹³, comme l'appelle à juste titre Emmanuel Jacquart, dont les porte-paroles sont : Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Arthur Adamov. On ressent chez eux la présence de Strindberg. Mais si elle est involontaire, comme le disent les auteurs, ou inconsciente chez les deux premiers, Adamov semble s'inspirer « sans complexes » du théâtre du Suédois.

2.1. Eugène Ionesco

Dans *Notes et Contre-Notes*, Eugène Ionesco exprime le credo de son théâtre, qui pourrait aussi bien figurer dans l'anthologie des manifestes expressionnistes (nous faisons allusion surtout à Yvan Goll) :

Pas de comédie de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. Un comique dur, sans finesse, excessif... Revenir à l'insoutenable, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique... Le théâtre est dans

10 ESSLIN M. (1963), *Le théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, p. 349.

11 SARRAZAC J.-P. (1991), « Le Théâtre de l'Absurde », in *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, rédacteur en chef M. Corvin, Bordas, p. 4.

12 ESSLIN M., *Le théâtre de l'absurde, op. cit.*, p. 334.

13 A ce sujet on pourrait rapporter les propos de Ionesco : « le comique, étant intuition de l'absurde, me semble plus désespérant que le tragique », IONESCO E. (1962), *Notes et Contre-Notes*, N.R.F., p. 13.

l'exagération extérieure des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne. Dislocation aussi, désarticulation du langage¹⁴.

Ailleurs, il précise sur la théâtralisation de la parole que l'on peut obtenir cet effet : « en la portant à son paroxysme, pour donner au théâtre sa vraie mesure, qui est dans la démesure ; le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites ultimes, le langage doit presque exploser »¹⁵. Si on l'en croit, l'auteur du *Roi se meurt* est exempt de toute influence scandinave¹⁶, il n'en reste pas moins vrai qu'il met au centre de ses préoccupations artistiques les mêmes idées que Strindberg, ce qui avait fait du Scandinave un précurseur pour les expressionnistes allemands :

Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles¹⁷.

En lisant ces lignes de Ionesco, il est difficile de ne pas penser au *Memorandum* de Strindberg, dans lequel l'auteur du *Père* prône une action construite sur la seule fantaisie de l'auteur, subordonnée à la logique du rêve. Ionesco écrit effectivement sous l'impulsion de ses visions personnelles, souvent inconscientes. Si, tout de même, il serait exagéré de dire que Ionesco imite tout simplement Strindberg¹⁸, on remarque dans ses pièces quelques scènes qui font penser aux drames du Suédois. Et les attestations sont nombreuses. Par exemple, dans *La Leçon* (1951), peut-être la plus strindbergienne des pièces de Ionesco, on relève une scène ressemblant, à s'y méprendre, au *Songe* : nous pensons à la jeune fille qui doit passer le baccalauréat et qui n'arrive pas à répondre aux questions les plus simples ; *idem* pour l'Officier, forcé de s'asseoir sur les bancs d'une école primaire. Les ressemblances ne s'arrêtent pas là. Les deux leçons se déroulent dans une atmosphère onirique, où dominent les balbutiements qui mettent en cause une possibilité quelconque de pouvoir communiquer. L'auteur du *Journal en miettes* détruit la réalité objective au profit de la réalité intérieure, brodée par de simples associations mentales, faisant fi de l'ordre de succession. « Strindberg et Ionesco s'accordent encore pour n'attribuer que peu de crédit à cette réalité de la vie quotidienne qui n'est guère, à leurs yeux, qu'un tissu d'illusions »¹⁹. Les personnages, privés de leur « caractère » ne sont que des forces en conflit, et de ce fait, ne figurent que comme des « bouches parlantes ». Enfin, Ionesco réactive, pour ainsi dire, le « combat des cerveaux » que Strindberg a exemplifié dans *Père* et dans *Mademoiselle Julie*. Nous constatons les mêmes rapports de force entre les personnages dans *La Leçon* ou *Victimes du devoir*. Dans *Les Chaises*, en revanche, on entend l'écho de *La Danse de mort* et de *La Sonate des Spectres*. Une lettre de Ionesco à Sylvain Dhomme, qui concerne cette pièce, nous permet de constater les

14 *Ibid.*, p. 13.

15 *Ibid.*, p. 15.

16 Cf. « On me prouva que j'étais très influencé par Strindberg. Cela m'obligea à lire le dramaturge scandinave : je me rendis compte, en effet, que cela était vrai », *ibid.*, p. 63.

17 *Ibid.*, p. 15-16.

18 Cf. GRAVIER M. (1975), « Strindberg et Ionesco », in *Strindberg and Modern Theatre*, the Strindberg Society, Stockholm, p. 9-29.

19 *Ibid.*, p. 15.

similitudes philosophiques entre les deux dramaturges :

Le thème de la pièce n'est pas le message, ni les échecs dans la vie, ni le désastre moral des vieux, mais bien les *chaises*, c'est-à-dire l'absence de personnes, l'absence de l'Empereur, l'absence de Dieu, l'absence de matière, l'irréalité du monde, le vide métaphysique ; le thème de la pièce, c'est le rien...²⁰

Les paroles de Ionesco semblent développer les idées de Strindberg, surtout celles que le Suédois formule à l'époque de sa grave crise psychique, ce qui, par la suite, a donné naissance à ses inoubliables drames de chambre et pièces oniriques.

De fait, ce qui est commun entre l'œuvre de Strindberg et la production des auteurs des années cinquante, c'est le même regard sombre qu'ils portent sur le monde :

En se préoccupant des réalités essentielles de la condition humaine, quelques problèmes fondamentaux de la vie et de la mort, de l'isolement et de la communication, le Théâtre de l'Absurde, même s'il peut paraître grotesque, frivole et irrévérencieux, représente un retour à la fonction religieuse originelle du théâtre – la confrontation de l'homme avec le monde des mythes et de la réalité religieuse²¹.

2.2. Samuel Beckett

Là-dessus on perçoit, du moins, sur le plan idéologique, les filiations flagrantes entre les avant-gardistes du début du XX^e siècle et les nouveaux contestataires ayant survécu à la dernière guerre. Plus poignante encore la dramaturgie de Samuel Beckett, où la dérégulation causée par l'angoisse existentielle est poussée à son ultime expression. Sur ce point, Ebrahim Makki de conclure son étude consacrée à l'œuvre de Beckett dans le contexte de l'expressionnisme théâtral :

Nous avons là, dans le théâtre de Beckett, la même intensité, la même sévérité, la même dureté, le même rêve, le même cauchemar, le même humour noir, et de même, bien plus délicate et éloquente, la même poésie – aussi bien littéraire que visuelle – que l'on retrouve dans le théâtre expressionniste²².

Examiner l'œuvre de l'Irlandais par le prisme de l'expressionnisme, passe bien évidemment par son rapprochement avec Strindberg. La première pièce que Beckett a écrite en français, *Eleutheria* (1947), fait penser aux pièces oniriques de Strindberg²³, même si l'auteur de *La dernière bande* nie avoir lu les œuvres du Suédois. Néanmoins, ce drame incontestablement raté et impubliable, selon son auteur mais aussi aux yeux de la critique, englobe plusieurs éléments expressionnistes. Tout d'abord, il est concentré sur le personnage principal, Victor, qui semble jouer le rôle de sosie de son créateur. C'est une pièce parfaitement autobiographique où le dramaturge narre sa jeunesse tourmentée. Le titre renvoie au mot grec *ελευθερία* qui signifie « liberté », et, de fait, le protagoniste rejette le

20 Lettre citée par TOWARNICKI F. De (1958), « Des Chaises vides ... à Broadway », *Spectacles* n° 2.

21 ESSLIN M., *Le théâtre de l'absurde*, op. cit., p. 380.

22 MAKKI E. (1996), *L'expressionnisme dans le théâtre de Samuel Beckett*, ANRT, p. 444.

23 KACZMAREK T. (2008), « Strindberg i Beckett w kontekście dramatu ekspresjonistycznego », in *Drama of the Mind*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

monde petit bourgeois rempli d'illusions et d'absurdités de tout acabit que représentent ses parents, pour chanter coûte que coûte sa liberté personnelle. C'est un personnage par excellence expressionniste qui lutte pour son indépendance. Pour se soustraire à l'emprise de parents oppresseurs, Victor plonge dans un monde onirique où prennent naissance diverses visions hallucinatoires, reflet de son âme. Il regimbe contre son mauvais sort et professe sa libération qui se manifeste par son « doing nothing » qui doit le mener inexorablement à « to be nothing ». Mais il vaut mieux bien être nul que « quelqu'un » dans ce monde dégoûtant. Telle est donc la leçon nihiliste de Victor, qui se lie librement à l'utopie des expressionnistes. Cette pièce particulière, tout en restant injouable²⁴ par sa faiblesse, s'inscrit sans nul doute dans l'esthétique pré-expressionniste, à la façon de Strindberg.

Jean-Pierre Sarrazac dit clairement que « le théâtre de Strindberg – en tout cas celui qu'on qualifie d'onirique lui paraît hanté, habité par le théâtre de Beckett »²⁵. Quelles sont donc les hantises qui se sont lovées dans ces deux dramaturgies si éloignées entre elles dans le temps. De fait, parmi les éléments analogues, car les différences n'autorisent pas à parler d'identité, on pourrait énumérer principalement le refus de la psychologie et de l'intrigue. Les clochards beckettien ne ressemblent pas aux protagonistes d'un théâtre acquis au réalisme, ils existent en tant que poupées fortement abstraites, qui se perdent dans un monde hostile²⁶. Au demeurant, ce monde, qui se moque de la mimésis, trouve sa place dans la poétique onirique, dénuée de toute attache à la réalité référentielle. Nulle trace du théâtre bourgeois avec sa linéarité d'action. On décèle un sentiment de pessimisme effronté, teinté de thèmes métaphysiques et religieux ; enfin, la description à vif du monde illusoire, où l'homme se trouve absolument aliéné, ayant été arraché à la réalité.

En étudiant la désespérance de l'homme, la perte de repères, nous observons que des pièces des deux auteurs émanent les mêmes situations fondamentales, c'est dire que les deux se concentrent sur l'événement crucial, souvent ultime pour leurs protagonistes. Si l'on pousse plus avant l'analyse, deux pièces de Beckett s'inscrivent éminemment dans la tradition du théâtre strindbergien : *En attendant Godot* (1952) et *Fin de partie* (1957).

Les personnages beckettien sont des parias comme les gueux du Suédois, qui traînaient sans but précis. Le théâtre de Beckett, plein de contradictions, se base de fait sur la dévaluation de toutes les lois humaines, la logique et la langue. Tout est imbibé d'une atmosphère dantesque où seule la mort met fin aux pérégrinations sans fin. Le motif de répétition ou d'attente (que l'on décèle aussi bien chez Ionesco), la symbolique des objets, la pantomime, les silences encombrant la communication : tels sont les éléments qui sont communs tant à Strindberg qu'à Beckett. Connaissant *La Danse de mort*, on oserait même dire que l'auteur de

24 Cf. Avertissement de J. Lindon, in BECKETT S. (1995), *Eleutheria*, Les Editions de Minuit, p. 7-11.

25 SARRAZAC J.-P. (1995), « Strindberg et Beckett : Vagabondages immobiles », in *Statisme et Mouvement au Théâtre* (Colloque du Centre de Recherches sur l'Histoire du Théâtre – Université de Paris IV).

26 On se rappelle l'effervescence iconoclaste de Marinetti qui « prostitue » l'art classique. Un exemple, parmi d'autres : l'Italien fait jouer *Hernani* avec des acteurs emprisonnés dans des sacs.

Molloy, créée, dans *Fin de partie*, une sorte de reprise du drame de Strindberg, où l'image de souffrance et de solitude entre les époux est portée à sa fin ultime. Hamm, à l'instar d'Edgar, souffre. Tous deux s'adonnent, soit à l'alcool (Edgar), soit aux abus de tranquillisants (Hamm). Ce dernier rappelle aussi l'énergumène de *La Sonate des Spectres*, un certain directeur Hummel, qui, comme lui, se déplace en fauteuil roulant.

Mais la confrontation entre les deux auteurs montre également les similitudes en matière de réalisation scénique. Et sur ce point, Beckett semble profiter également des acquis des expressionnistes allemands. Il s'occupe des jeux de lumière comme du décor, des costumes et du maquillage. Tous ces éléments doivent constituer l'ensemble de la pièce jouée, tous doivent dévoiler une porte cachée dans le texte²⁷. Pour ce qui est du jeu de l'acteur, Beckett table sur « le maximum de violence »²⁸, comme s'il voulait s'approcher de la spiritualisation du théâtre expressionniste et donc du concept d'action sur les résistances des spectateurs. Tout ceci vise, selon Peter Brook, à bouleverser les sens de ceux qui assistent au spectacle. Il note :

La réaction du public devant une pièce de Beckett est exactement la même que celle de ses personnages en face des situations qu'ils vivent. Le public s'agite, se tortille, bâille, sort au milieu de la pièce, invente et met sous presse les plaintes contre une vérité inacceptable.²⁹

2.3. Arthur Adamov

L'auteur le plus proche de Strindberg est incontestablement Arthur Adamov qui n'a jamais caché son admiration pour l'œuvre du Suédois. Jean-Pierre Sarrazac parle « d'Adamov dans Strindberg et de Strindberg dans Adamov »³⁰, tant la résonance de l'œuvre strindbergienne perce dans les drames d'Adamov. Strindberg, une fois de plus, influence un dramaturge étranger, joue un rôle de « nourricier »³¹ pour Adamov, de la même vigueur que pour Kafka ou O'Neil. Cette influence contribue curieusement à ce que tous les auteurs cités ci-dessus s'inscrivent dans la nouvelle esthétique, que chacun fera sienne à sa manière, celle de l'expressionnisme. Inutile peut-être d'ajouter qu'Adamov admire, comme ses confrères, plutôt le Strindberg du *Songe*, du *Chemin de Damas* ou de la *Sonate des spectres* que le Strindberg du *Père* ou de *Mademoiselle Julie*. Tel sera également l'itinéraire artistique d'Adamov, à l'exception de sa période d'engagement, pendant laquelle il semble tourner momentanément le dos à Strindberg et se rapprocher de Brecht.

La particularité majeure qui distingue Adamov de ses confrères « absurdistes », est son attachement à la forme onirique de ses pièces. Même dans ses pièces dites politiques, où l'auteur semble souhaiter rester fidèle à la réalité, et

27 Cf. BRAK D. (1990), « Krapp à la lueur manichéenne », *Revue d'Esthétique, Hors série 1990, Samuel Beckett*, Jean Michel Place, p. 319.

28 HAERDTER M. « Beckett répète Fin de partie », *ibid.*, p. 305.

29 BROOK P. (1997) « Dire oui à la boue » in *Samuel Beckett*, collectif, sous la direction de T. Bishop et R. Federman, *Les Cahiers de l'Herne*, p. 238.

30 SARRAZAC J.-P. (1994) « Adamov devant Strindberg : la dramaturgie de l'aveu », in *Strindberg et la France*, douze essais édités par Gunnell Engwall, *Acta Universitatis Stockholmiensis*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1994, p. 83.

31 DORT B. (1987), « Strindberg nourricier », in *Théâtre/public* numéro spécial : Strindberg, n° 73.

ceci, de la manière la plus stricte possible, on voit bien qu'Adamov « ne cède tout à fait au mirage de la reproduction photographique, ou du naturel historique (ou quotidien) »³². De fait, il y a lieu de parler d'un « certain réalisme », d'un réalisme qui ne copie pas le réel à la manière des naturalistes, mais d'un réalisme qui prend en compte une vision individuelle et *a fortiori* spirituelle du réel.

Bernard Dort a raison de dire que, malgré l'envie d'Adamov de favoriser la vérité pure et dure, il lance continûment « un certain réalisme » comme s'il était constamment sous l'emprise de Strindberg³³. Les écrits de l'auteur ne mentent pas ; au contraire, ils corroborent la thèse selon laquelle le monde onirique reste présent dans ses pièces, même celles que l'on considère aujourd'hui comme les plus réalistes. Il n'est donc pas étonnant que Roger Planchon, le meilleur metteur en scène brechtien en France, n'hésite pas à faire des constats sur la spécificité du réalisme de l'auteur de *Paolo Paoli*. « Même les pièces les plus réalistes d'Adamov ont une structure onirique »³⁴ déclare-t-il dans les colonnes des *Lettres françaises*. De fait, selon David Bradby, c'est cette conception de la réalité perpétuellement imbriquée dans le rêve, qui est à l'origine du succès sans précédent des pièces radiophoniques d'Adamov³⁵.

Sa création dramatique où le visible empiète, comme par nécessité, sur l'invisible, constitue sa différence manifeste par rapport à d'autres dramaturges d'avant-garde des années cinquante. Au demeurant, la problématique concernant ce rapport entre le rêve et sa représentation scénique a été l'une de ses préoccupations artistiques jusqu'à la fin de sa vie. Peu de temps avant son décès, il écrit, dans *Lettres françaises*, son ultime article au titre énigmatique *Presque*, où il revient sur cette question : « le théâtre, le vrai, c'est celui où l'on se trouve presque dans la réalité, mais sans y être absolument, une distance vous sépare d'elle »³⁶.

Ainsi, lorsqu'on aborde les « pièces oniriques » de *Parodie*³⁷ jusqu'à son dernier drame « scandinave » *Si l'été revenait* (1969) il faut parler d'un onirisme singulier, soulignons-le tout de suite, car il est imprégné d'un aspect socioculturel évident. Autrement dit, Adamov cherchera toujours à rapprocher l'individuel du social :

Cette vision synthétique, ce va-et-vient du *je* au *il*, cette entreprise totalitaire sur laquelle se projette l'ombre de l'Expressionnisme germanique et scandinave, fait de la condition humaine le produit de forces non seulement spirituelles mais aussi physiologiques et sociales alors que chez Beckett et chez Ionesco elle apparaît plus nettement comme une sorte de fatalité cosmique³⁸.

Cette remarque de Jacquart est vraie dans la mesure où l'auteur du *Professeur*

32 DORT B. (1973), « Adamov à la scène ou les malentendus de l'illusion », in *La Nouvelle Critique*, n° 66, p. 22-23.

33 *Ibid.*, p. 20-25.

34 *Les Lettres françaises*, 25 mars 1970.

35 BRADBY D. (1973), « Introduction au théâtre radiophonique d'Arthur Adamov », dans *La Nouvelle Critique*, supplément au 66, p. 34-49.

36 *Les Lettres françaises*, 4 février 1970.

37 « *La Parodie* rappelait certains « stationendrama » de l'époque expressionniste, où la succession des états d'âme tient lieu d'action scénique », SERREAU G. (1966), *Histoire du « nouveau théâtre »*, Gallimard, p. 68.

38 JACQUART E. (1974), *Le théâtre de dérision*, Gallimard, p. 107-108.

Taranne privilégie surtout le théâtre politiquement engagé, mais sur le plan ontologique, les premières pièces trahissent déjà la fatalité cosmique qui provient non seulement d'« en haut » mais aussi bien, et parfois, surtout, d'« en bas ». Dans ce contexte, nous pouvons aborder dans cette œuvre riche la question du conflit dans la société, de l'aliénation de l'être dans la collectivité ennemie qui brime l'individualité. Ces préoccupations du dramaturge ne divergent aucunement de celles de la génération allemande des premières décennies du XX^e siècle. Au contraire, suite à l'hécatombe universelle, qui avait ensanglanté toute la planète, Adamov, lance, tout d'abord, un cri désespéré contre cette humanité oublieuse de l'histoire, pour, ensuite, se révolter contre les absurdités de la civilisation meurtrière. N'évoquer que ces points névralgiques de son œuvre suffit à faire entendre l'écho lointain des générations ayant subi les sévices de la Première Guerre mondiale. Ainsi, *La Parodie* décrit la misère et l'absurdité de la vie, qui, par sa métaphorique et la symbolique, renvoie au *Songe* ou au *Chemin de Damas*, tandis que dans *Le Professeur Taranne* (1953), l'onirisme trouve sa pleine expression.

Autre élément expressionniste : le lieu privilégié qu'Adamov choisit pour ses pièces est la ville. Le sentiment de monotonie, d'absence de tout sens à la vie ou la menace grandissante viennent de l'angoisse qu'inspire la prédominance de l'univers des grandes villes. La déréliction renvoie directement à l'urbanisation toujours croissante qui traite les hommes comme du menu fretin. Adamov fait revivre l'anxiété de la génération du début du XX^e siècle, qui montrait la mécanisation comme le Démon détruisant l'homme. Dans ce théâtre, la ville menace l'individu. La ville est le terrain des perdus qui ne retrouvent pas le droit chemin dans ce labyrinthe sinueux. La ville n'intimide pas exclusivement par ses hauts bâtiments. C'est la machine infernale dont émanent des bruits horribles qui contribuent à créer une atmosphère de menace continue. Ce sont les pas des exécuteurs qui tantôt s'approchent, tantôt s'éloignent de la victime.

Ce qui est certain, c'est que l'ombre de l'expressionnisme plane sur l'œuvre adamovienne. Les faits sont là. Ce dramaturge, qui s'est voué à plusieurs traductions, s'est plu à présenter au public français des œuvres jusque là pas trop divulguées. La liste des ouvrages chers à Adamov nous en dit long également sur ses affinités artistiques. A part les Russes, il traduit Georg Büchner, August Strindberg, Heinrich von Kleist et peu avant sa mort, Max Frisch. Parmi plusieurs adaptations faites pour la radio, il faut citer deux pièces de Georg Kaiser, *Parallèlement* (adapté sous le titre de *Nebeneinander*) ainsi que *Du Matin à Minuit*³⁹ (pièce plus connue comme *De l'Aube à Minuit*). Adamov se montre ainsi comme le continuateur de cette tradition cuisante de l'expressionnisme. Jean-Luc Dejean le note aussi : « Dès ses premiers essais, il se révèle disciple des expressionnistes allemands et de leur maître Strindberg, qu'il admire profondément. Disciple dans l'esprit plus que dans la lettre, bien qu'on l'ait rapproché de Kaiser et même de Toller. »⁴⁰

³⁹ *Ibid.*, p. 286.

40 DEJEAN J.-L. (1971), *Le théâtre français d'aujourd'hui*, Fernand Nathan, p. 96.

3. D'autres auteurs

En sus de la pente quelque peu tragique, on remarque l'influence de l'auteur de *l'Orange* dans le domaine du comique bouffon. Dans ce sillage du strindbergisme, on pourrait évidemment citer bien d'autres auteurs qui écrivent conformément à la vigueur grotesque. Un exemple parmi d'autres, *La valse des toreadors* (1952) de Jean Anouilh, qui donne l'impression d'une forme modernisée du *Père* ou de *La danse de mort*. Il est curieux de trouver certains éléments de la plume de Strindberg dans l'œuvre de Fernando Arrabal, Espagnol, écrivain de langue française, qui peint le monde absurde en adoptant « ce nouveau style comique-onirique à la limite de la naïveté et du sadisme, une science du contrepoint, le goût de la répétition obsessionnelle »⁴¹, qui sont les composantes du pré-expressionnisme suédois. Connue comme l'auteur du théâtre cruel⁴², il crée, comme dans *Le Jardin des délices* (1969), une action qui se déroule dans le subconscient des personnages, action se réduisant à la représentation de leurs désirs, rêves et chimères.

Même Jean Tardieu, adorant lui aussi la forme onirique, se situe comme continuateur farouche des réformes scéniques de Strindberg. Ses œuvres majeures, *Théâtre de Chambre* (1955) et *Poèmes à jouer* (1960), témoignent du goût de l'auteur pour le fantastique et le lyrique et annoncent le théâtre purement abstrait avec son langage dépourvu de tout élément conceptualisé se fondant dans une musicalité débordante.

Une figure importante est celle de Jean Vauthier qui n'a pas connu de véritable consécration, mais qui a été momentanément un auteur fameux grâce à la resplendissante pièce *Capitaine Bada* (créée en 1952, au Théâtre de Poche), reprenant presque mot pour mot le motif de la lutte des sexes. *Capitaine Bada* semble écrit fidèlement suivant le modèle de *La danse de mort*, le personnage éponyme ressemblant comme deux gouttes d'eau à l'atrabilaire Edgar, et parfois à l'Inconnu du *Chemin de Damas*. Toute l'action, pleine de conflits et d'absurdités, se déroule, comme dans les drames oniriques de Strindberg, à la lisière du rêve et de l'éveil.

On trouverait aussi bien des ressemblances avec l'art de Strindberg dans les pièces de Boris Vian. D'une manière tout à fait nouvelle, il recourt au drame à étapes (version modernisée), dans *Les Bâtisseurs d'Empire* (joué en 1959) quand il présente les scènes poétiques d'une famille qui monte d'un étage à un autre par crainte de la mort. Le cauchemar est renforcé par la présence d'un personnage muet, un certain *schmürz*, qui semble sorti du théâtre expressionniste : « tout enveloppé de bandages et vêtu de loques. Il a un bras en écharpe et tient une canne de l'autre. Il boite, saigne et il est laid à voir »⁴³.

Les émules de la dramaturgie de Strindberg ressurgissent même à la fin du XX^e siècle. A côté de Franz Xaver Kroetz, Edward Bond, Peter Handke, Jean-Pierre Sarrazac évoque l'œuvre de Bernard-Marie Koltès, dont le théâtre serait

41 SERREAU G., *Préface au théâtre de Fernando Arrabal*, in : ARRABAL F. (1961), *Théâtre II*, Juillard, p. 12.

42 On pourrait citer à propos de l'essor du théâtre de la cruauté qui se situe autour de 1930, deux auteurs qui sans doute auraient fait leurs propositions de Strindberg en la matière : il s'agit de Steve Passeur et Jean Anouilh, respectivement dans *l'Acheteuse* et *L'Hermine*.

43 VIAN B. (1959), *Les Bâtisseurs d'Empire*, L'Arche, p. 8.

marqué par un retour à l'expressionnisme. Ce sont surtout les deux drames de ce dernier : *La Nuit juste avant les forêts* et *Roberto Zucco* qui, par la construction de l'action et avant tout par la création des personnages, fait de l'auteur français un successeur de Strindberg⁴⁴. Pour ce qui est du deuxième drame, Koltès campe un personnage solitaire qui évoque l'auteur. D'ailleurs, l'identification de l'auteur au criminel Zucco a failli déclencher un vrai scandale. Nous observons le monde par son regard halluciné comme dans le théâtre expressionniste. Il y a encore d'autres ressemblances : le motif de la conversion du protagoniste qui s'effectue à travers les stations – il ressemble au *Fils* de Hasenclever – par son acte de parricide (« Je suis le meurtrier de mon père, de ma mère, d'un inspecteur de police et d'un enfant. Je suis un tueur »⁴⁵), et, enfin, la vision cauchemardesque déformée par les visions intérieures de ce voyageur.

* * *

Ces quelques réflexions sont loin d'épuiser la richesse de la problématique qui concerne de possibles prolongements de l'expressionnisme, surtout par l'intermédiaire de l'œuvre strindbergienne, dans le drame et le théâtre français après 1945. Nous avons notamment laissé en suspens les analogies entre l'esthétique expressionniste et les productions dramaturgiques en France, avant tout celles qui se rapportent aux productions de dramaturges aujourd'hui universellement reconnus. Nous concluons provisoirement en disant que l'étude de ces œuvres à travers l'expressionnisme international, peut, sans aucun doute, éclairer à plus forte raison leur originalité.

BIBLIOGRAPHIE

- ARRABAL Fernando (1961), *Théâtre II*, Paris, Julliard.
- BECKETT Samuel (1995), *Eleutheria*, Paris, Les Editions de Minuit.
- BRADBY David, « Introduction au théâtre radiophonique d'Arthur Adamov », in *La Nouvelle Critique*, supplément au 66, 1973.
- DEJEAN Jean-Luc (1971), *Le théâtre français d'aujourd'hui*, Paris, Fernand Nathan.
- ESSLIN Martin (1963), *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel.
- GRAVIER Maurice (1958), « Le héros expressionniste », in *Le théâtre moderne, Hommes et tendance*, Entretiens d'Arras, 20-24 Juin 1957, éditions du CNRS.
- GRAVIER Maurice (1962), « Strindberg et les dramaturges français », in *Le théâtre dans le monde* n° 1 vol. XI, Bruxelles, Elsevier.
- GRAVIER Maurice (1975), « Strindberg et Ionesco », in *Strindberg and Modern Theatre*, Stockholm, the Strindberg Society.
- GRAVIER Maurice (1994), « Les drames oniriques (Drömspel) de Strindberg et leur représentation en France », in *Strindberg et la France*, douze essais édités par Gunnel Engwall, Stockholm, Almqvist & Wiksell International.

44 SARRAZAC J.-P. (1995), « Résurgences de l'expressionnisme », in *Actualité du théâtre expressionniste*, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, p. 139-153.

45 KOLTÈS B.-M. (2002), *Roberto Zucco*, Les Editions de Minuit, p. 89.

- GROSSVOGEL I. David (1965), *The Blasphemers : The Theater of Brecht, Ionesco, Beckett and Genet*, Ithaca, Cornell University Press.
- JACQUART Emmanuel (1974), *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard.
- KACZMAREK Tomasz (2008), « Strindberg i Beckett w kontekście dramatu ekspresjonistycznego », in *Drama of the Mind*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- MAKKI Ebrahim (1996), *L'expressionnisme dans le théâtre de Samuel Beckett*, ANRT.
- SARRAZAC Jean-Pierre (1991), « Le Théâtre de l'Absurde », in *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, rédacteur en chef M. Corvin, Paris, Bordas.
- SARRAZAC Jean-Pierre (1995), « Strindberg et Beckett : Vagabondages immobiles », in *Statisme et Mouvement au Théâtre* (Colloque du Centre de Recherches sur l'Histoire du Théâtre – Université de Paris IV).
- SARRAZAC Jean-Pierre (1995), « Résurgences de l'expressionnisme », in *Actualité du théâtre expressionniste*, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain.
- SERREAU Geneviève (1966), *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard.
- SOKEL H. Walter (1960), *An Anthology of German Expressionist Drama – A Prelude to the Absurd*, New York, Garden City, Doubleday and Company, Inc.
- Cf. VOGWEITH Guy (1972), « Strindberg et Genet », in *Oblique* n° 2.
- VOWELES B. Richard (1973), « Une nouvelle lecture de *Crime et Crimes* », in *Revue d'histoire du théâtre*.

RIASSUNTO

August Strindberg ed il teatro francese dopo il 1945

La vastità e la rilevanza incontestabile dell'opera di August Strindberg non ebbe subito una grande risonanza in Francia. Anche se i suoi primi drammi, che l'avevano portato al naturalismo, avevano conosciuto una certa notorietà agli inizi del secolo passato, nessuno si ricordava, tranne Artaud, del suo teatro che nacque in seguito ad una profonda crisi che egli stesso descrisse come Inferno. Questa seconda fase della produzione drammaturgica dello scrittore svedese, segnata dall'angoscia e dalle allucinazioni, rinnovò le strutture teatrali prima di tutto in senso espressionistico. E proprio quest'opera sarà pienamente riconosciuta solo dopo la Seconda Guerra mondiale dagli autori francesi di fama internazionale : J. P. Sartre, J. Genet nonché dai cosiddetti « assurdisti » degli anni Cinquanta e Sessanta come E. Ionesco, S. Beckett e più particolarmente da A. Adamov, quell'ultimo non avendo mai negato l'influenza decisiva di Strindberg sui propri drammi.