

Deuxième partie : Strindberg, homme de théâtres

Introduction

August Strindberg est plus connu comme dramaturge que comme praticien. Il a pourtant été de ceux qui, dans la période du XIX^{ème} siècle finissant, ont le plus rêvé à l'institution d'une nouvelle scène et de nouvelles techniques de théâtre. Admirateur du Théâtre-Libre d'Antoine, créé à Paris le 30 mars 1887, il cherche à fonder deux ans plus tard un théâtre expérimental scandinave – tentative qui avortera au bout de deux représentations. Un deuxième projet visant à ouvrir, quelques années plus tard, un petit théâtre près de Stockholm n'aboutit pas non plus¹⁸² ; mais on s'approche de deux caractéristiques du Théâtre Intime : déjà, Strindberg choisit une salle petite, propre à la représentation de des drames psychologiques et intimistes ; déjà, il écrit une série de pièces courtes qui sont spécifiquement destinées au répertoire de cette scène – de même qu'il écrira spécialement pour le Théâtre Intime les « pièces de chambre¹⁸³ ».

L'Intima Teater voit le jour en 1907 à Stockholm ; il fermera ses portes en 1910. Sur cette période de trois années, on possède le témoignage de Strindberg lui-même, sous la forme de lettres adressées aux acteurs (les *Lettres au Théâtre Intime*) et sous celle

¹⁸² V. l'introduction par Maurice Gravier in Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Paris, éd. Gallimard, 1964, pp. 13-14.

¹⁸³ « *Kammerspel* » (cette dénomination fait référence à la musique de chambre).

d'une série de remarques regroupées sous le titre *Memorandum adressé aux membres du Théâtre Intime par le régisseur*¹⁸⁴.

Ces deux rôles qu'endosse Strindberg ne vont pas sans quelque contradiction : nous serons amenée à confronter ses utopies de la scène et de la salle à leur mise en œuvre, et nous tâcherons de voir en quoi les principes du dramaturge-théoricien s'approchent ou s'éloignent de ceux du régisseur de théâtre. La disparate a ceci de particulier qu'elle concerne un seul individu qui se partage en plusieurs rôles... dont l'un peut contrarier l'autre. Ainsi, la conception de l'écrivain et du penseur sur la question des décors et de tout le dispositif scénique est aussi déterminée par des critères concrets et très pragmatiques ; de même, l'art du comédien tel que Strindberg théoricien (et fervent lecteur de Gordon Craig) le conçoit est soumis, pour Strindberg praticien, à des exigences techniques précises. Et pourtant, de manière irréfutable, le Théâtre Intime a continué à être rêvé par Strindberg alors même que celui-ci le réalisait ; il a été le lieu d'un don unique, d'une communion entre un auteur et une salle, entre une scène et un public.

¹⁸⁴ D'importants extraits de ces deux recueils ont été traduits en français par Marguerite Diehl et figurent dans *Théâtre cruel et théâtre mystique*, *op. cit.*, aux pp. 141-184. Pour les passages dont il n'existe pas de traduction française, nous nous sommes référée, dans le premier cas à la traduction allemande entérinée par Strindberg d'Emil Schering (*Briefe ans Intime Theater*, Munich, éd. Georg Müller, 1921), dans le deuxième à une édition suédoise du *Memorandum till medlemmarna af Intima Teatern från regissören*, Stockholm, éd. Björck & Börjesson, 1975. Nous remercions Mme Kerstin Lindsten, du Département d'Études Scandinaves de l'Université Lyon 2, pour la relecture qu'elle a bien voulu faire de notre traduction.

I – Les décors : du naturalisme au symbolisme ?

1°) L'espace réaliste du début

Influencé par les textes théoriques de Zola¹⁸⁵, Strindberg conçoit au départ l'art de la mise en scène comme un art de la *mimesis* pure et simple, et rêve d'innovations techniques qui permettraient de faire apparaître sur la scène tous les détails du quotidien, du plus simple au plus complexe : « une locomobile, un presbytère, un pommier en fleur (un vrai), une station de chemin de fer, un moulin à eau, une chambre à coucher avec un lit à deux places, une commode, etc.¹⁸⁶ ». Admirateur inconditionnel du Théâtre-Libre d'André Antoine, il loue également le réalisme de ses décors.

Les décors, selon la doctrine naturaliste, doivent devenir un personnage à part entière car ils représentent le milieu qui influence la destinée des personnages. Ainsi Zola écrit :

« Un décor exact, un salon par exemple avec ses meubles, ses jardinières, ses bibelots, pose tout de suite une situation, dit le monde où l'on est, raconte les habitudes des personnages.¹⁸⁷ »

C'est par exemple le cas pour *Camarades*, une pièce écrite par Strindberg durant sa période dite naturaliste (1887-1888) et jouée au Théâtre Intime en 1910 : le décorateur [photo n°1, p. 177] pousse la précision jusqu'à mettre au mur des

¹⁸⁵ *Le Naturalisme au théâtre et Nos auteurs dramatiques*, 1881.

¹⁸⁶ Lettre du 8 octobre 1884 à Josephson, citée in *Théâtre cruel et théâtre mystique*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸⁷ In *Le Naturalisme au théâtre, Œuvres complètes*, Paris, éd. François Bernouard, vol. 42, p. 77.

photographies ou des dessins de modèles et de bustes grecs, pour indiquer l'importance du métier de peintre exercé par Axel et Bertha, les deux principaux personnages. Mais, comme le laisse d'ailleurs entendre le texte de Zola que nous venons de citer, ces détails ne sont pas gratuits ; ils participent d'une volonté cohérente du metteur en scène (ou du « régisseur », selon la manière dont on traduit le suédois « *regissör* ») de donner à l'espace scénique une signification symbolique¹⁸⁸, un sens qui s'ajoute à celui déjà contenu dans le texte – ce qu'Anne Ubersfeld appelle dans *L'École du spectateur*¹⁸⁹ le texte-objet. Le régisseur du Théâtre Intime marque donc, même dans des partis-pris apparemment mimétiques, une volonté qui le démarque du naturalisme étroit consistant à reproduire sur scène la réalité dans tous ses détails.

2°) Vers une inspiration symboliste

Les années 1907-1910 sont aussi une période où Strindberg s'intéresse aux écrits de Gordon Craig. Il écrit dans une des *Lettres au Théâtre-Intime* de 1909 :

« Il existe toute une littérature sur le renouveau du théâtre, parmi laquelle je veux d'abord signaler le fameux journal de Gordon Craig *The Mask*. Craig a des idées assez originales sur le théâtre. Il veut que tout passe par la vue ; le texte, pour lui, doit passer au second plan. Il peint les costumes et les stylise, travaille avec des éclairages, des couleurs et même avec des masques.¹⁹⁰ »

¹⁸⁸ Strindberg théoricien va même jusqu'à écrire dans son essai de 1889 *Sur le Drame et le théâtre modernes* que Zola est « l'ancêtre du symbolisme » (cité dans Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Salzburg, éd. Otto Müller, 1968, vol. 9 : *Naturalismus und Impressionismus*, deuxième partie, p. 627).

¹⁸⁹ Paris, éd. Sociales, 1981, coll. « Essentiel ».

¹⁹⁰ Nous traduisons depuis l'édition allemande des *Œuvres complètes* de Strindberg, elles-mêmes traduites par Emil Schering, *Briefe ans Intime Theater*, *op. cit.*, p. 111.

Sur la question des décors, des éclairages et des masques, Strindberg semble parfaitement à l'unisson de Craig. Il s'étend par exemple, dans une des *Lettres au Théâtre Intime*, sur « les avantages de la scène à draperies »¹⁹¹, se réclamant de la tradition shakespearienne du jeu en plein air pour supprimer le décor : des rideaux de velours éclairés différemment suivant les moments de la pièce constituent le fond visuel de la scène. Quant aux masques, il en préconise l'emploi pour une mise en scène de *Père* : « Avant tout et pour finir : des masques anciens !¹⁹² », allant même jusqu'à préciser quels traits du personnage du capitaine doivent figurer sur son masque (sa laideur, son âge et son ivrognerie).

Cette stylisation du réel et cette tendance à faire du personnage un archétype rapprochent cette fois la conception strindbergienne de celle des symbolistes. L'évolution du théoricien de théâtre accompagne celle du dramaturge, puisque les « pièces de chambre » écrites spécialement pour le Théâtre Intime¹⁹³ se situent dans un univers imaginaire bien éloigné de la *mimesis* naturaliste ; *L'Île des morts* et *La Sonate des spectres*, en particulier, sont peuplées de revenants, de momies et de silhouettes mystérieuses. Strindberg semble avoir voulu donner une importance particulière à la première de ces pièces dès l'ouverture du Théâtre Intime, puisqu'il demanda à August Falck, le directeur de la troupe, de faire installer une reproduction du tableau de Böcklin intitulé *L'Île des morts* sur le côté de la scène. Dans une des *Lettres ouvertes au Théâtre Intime*¹⁹⁴, il souligne par ailleurs l'évolution qui s'est accomplie dans les esprits au tournant de ce siècle :

¹⁹¹ V. *Théâtre cruel et théâtre mystique*, op. cit., pp. 149 sqq.

¹⁹² *Briefve ans Intime Theater*, op. cit., p. 160.

¹⁹³ Dès 1907.

¹⁹⁴ « Öppna brev till Intima Teatern », 1909 ; cité in Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, op. cit., vol. IX, pp. 629-630.

« Il y a vingt ans, lorsque j'écrivis la Préface de *Mademoiselle Julie* (en 1888), le goût naturaliste s'était adapté au matérialisme de l'époque et recherchait la reproduction de la réalité. [...] Mais au tournant du siècle, les esprits changèrent : l'imagination s'éveilla à la vie, le métaphysique intéressa plus que le matériel »...

De fait, le public de Stockholm, habitué au faste déployé lors des représentations de drames historiques, ou à l'abondance d'accessoires et de détails mimétiques caractérisant les mises en scène naturalistes, fut au départ quelque peu réticent vis-à-vis de la stylisation que recherchaient les membres du Théâtre Intime. Mais, dès 1908, la représentation de *Pâques*¹⁹⁵ (pièce qui raconte un miracle survenu à une famille pauvre, dans une tonalité à la fois réaliste et mystique) suscita l'enthousiasme. (La pièce fut représentée au total cent quatre-vingt-deux fois sur la scène du Théâtre Intime entre 1908 et 1910 !). Or les indications très précises que Strindberg fit parvenir à August Falck sur le décor et la mise en scène ont une orientation nettement anti-naturaliste :

« Si, au moyen de draperies, on peut se débarrasser de tout l'attirail matériel, la pièce aura l'air de se passer comme dans les nuages ; il faut d'ailleurs la jouer comme si c'était le cas.

N'encombre pas la scène de meubles et d'accessoires.¹⁹⁶ »

Enfin, si l'inspiration et les convictions du praticien évoluent de pair avec celles du dramaturge, il faut ajouter que ce nouveau parti-pris influence le regard qu'il jette *a posteriori* sur des œuvres plus anciennes et qui correspondent plus à l'esthétique

¹⁹⁵ 1900-1901.

¹⁹⁶ In *Théâtre cruel et théâtre mystique*, *op. cit.*, p. 143. Le goût réel de Strindberg pour la « scène à draperies » n'est cependant pas la seule explication de cette tendance au dépouillement. Les pompiers

naturaliste. Ses indications concernant *Père* (1887) vont, là encore, dans le sens d'une abolition de l'effet de réalisme quotidien et d'une recherche de l'atmosphère tragique :

« Grâce à la scène à draperies dans *Père*, la pièce s'élève au-dessus de sa pesante atmosphère quotidienne pour atteindre à la tragédie du style le plus élevé ; les êtres se trouvent sublimés, affinés et font l'effet de venir d'un autre monde.¹⁹⁷»

... même si l'on constate [photo n°2, p. 178] que le décor et les costumes sont loin d'avoir la stylisation et le dépouillement que l'on pourrait croire à la lecture du texte précédent. Ceux-ci se retrouveront dans des mises en scène plus tardives, comme celle du *Pélican* au Théâtre de l'Œuvre en 1930 [photo n°3, p. 179]. Il faut donc nuancer l'orientation symboliste prise par le Strindberg praticien du Théâtre Intime, et ce d'autant plus que la spécificité de son théâtre le fait échapper à toute tentative trop restrictive de classification dans une école plutôt que dans une autre. Cela est sensible dans ses procédés de mise en scène aussi bien que dans ses procédés d'écriture.

3°) La spécificité strindbergienne

Ce que Strindberg dramaturge cherche à faire, c'est avant tout un théâtre de l'intérieur, un théâtre dont les enjeux et les événements sont d'ordre psychologique. Ce n'est pas un hasard si les cinq œuvres spécialement écrites pour le Théâtre Intime

de Stockholm avaient en effet interdit, pour des raisons de sécurité, de stocker plusieurs éléments de décor dans les trop petites arrière-salles du théâtre. V. H. Kindermann, *op. cit.*, vol. IX, p. 630.

¹⁹⁷ V. Kindermann, *op. cit.*, vol. IX, p. 632.

(*Orage*, *La Maison brûlée*, *La Sonate des spectres*, *L'Île des morts* et *Le Pélican*) ont pour sous-titre « pièces de chambre ». L'espace théâtral rêvé par Strindberg, c'est celui d'une simplicité la plus grande possible, d'une épure scénique qui laisse le champ libre à l'expression des nuances de l'âme. Le décor doit s'effacer au maximum pour ne pas parasiter la mise en place du personnage et de ce qu'il ressent.

« Dans le drame psychologique, où l'intérêt se concentre sur l'analyse des états d'âme et les combats intérieurs, les décors risquent d'être gênants, car ils détournent l'attention de l'essentiel, et qu'en outre le bruit que font les transformations derrière les rideaux trouble le calme et le recueillement nécessaires.¹⁹⁸ »

On voit ici que des considérations très pragmatiques (la prise en compte du bruit occasionné par les changements de décor) côtoient la conception littéraire et abstraite de l'écrivain sur le sens de son œuvre.

La spécificité de l'*Intima Teater* vient aussi de ce qu'il est un espace restreint, intime, qui permet de reconstituer dans tous ses détails l'atmosphère de la pièce. Il a été créé sur le modèle du *Kammerspielhaus* de Max Reinhardt, dont le feuilletonniste Pierre Comert écrit en 1914 :

« Dans ce théâtre de chambre la perception de certains détails est si nécessaire à l'atmosphère du drame que la salle où se jouent de telles œuvres doit être petite. Les *Kammerspiele* de Max Reinhardt, qui ne contiennent qu'une centaine de spectateurs, permettent de donner une pleine valeur à cette technique. Strindberg a dit lui-même que la scène de Berlin réalisait toutes les conditions exigées par la mise en scène de ses œuvres.¹⁹⁹ »

¹⁹⁸ *Lettre au Théâtre Intime*, 1908, cité in *Théâtre cruel et théâtre mystique*, op. cit., p. 150.

¹⁹⁹ Pierre Comert, *Auguste (sic) Strindberg*, Paris, *Le Temps*, 13-7-1914.

La mise au sommet de la création d'une « atmosphère » dans le cadre de l'univers reconstitué sur scène semble faire écho aux principes de Gordon Craig²⁰⁰. Toutefois, Strindberg s'en écarte par l'importance primordiale qu'il accorde aux mots, allant jusqu'à dire qu'« on peut émouvoir profondément avec une scène obscure si l'acteur prononce bien²⁰¹ » - alors que Gordon Craig place le geste à l'origine de tout, et le mot à l'arrière-plan.

Strindberg fait donc son profit des théories et des expériences de mises en scène de ses contemporains, pour ensuite les réadapter en fonction des exigences spécifiques de sa dramaturgie et des nécessités matérielles de son théâtre. Il semble de plus en plus s'écarter de la mouvance mimétique du théâtre naturaliste pour adopter le parti-pris de la suggestion. S'il cherche à créer par des moyens visuels une atmosphère qui fasse écho à l'univers intérieur du personnage, il n'en place pas moins la parole au premier plan de la pratique théâtrale. Dès lors, le comédien et sa formation deviennent un centre de préoccupation pour le praticien et le théoricien de la mise en scène qu'est le Strindberg du Théâtre Intime.

²⁰⁰ V. Edward Gordon Craig, *De l'Art du théâtre*, Paris, éd. Gallimard, 1912, coll. « nrf », trad. Geneviève Séligmann.

²⁰¹ Cité par Pierre Cornert, *ibid.*

II – Le comédien : technicien, marionnette ou sujet en transes ?

1°) Une formation technique pointilleuse pour l'acteur

La conception strindbergienne de l'art du comédien provient à la fois d'une réflexion très théorique et d'une connaissance empirique. Pour ce qui est de la deuxième, il faut savoir que Strindberg avait rêvé dans sa jeunesse d'être comédien et qu'il suivit des cours d'art dramatique. De cette carrière très tôt avortée (Strindberg était apparemment médiocrement doué et finit dans le trou du souffleur...), il lui reste quelque amertume, mais aussi des souvenirs techniques très détaillés dont il fait profiter les acteurs du Théâtre Intime au fil des pages du *Memorandum*. J'en prendrai pour exemples l'insistance récurrente sur la nécessité de parler en utilisant le larynx et non la gorge, afin que la voix s'amplifie en faisant résonner les cordes vocales, ou bien un véritable cours sur les mérites comparés des prononciations norvégienne et suédoise, Strindberg tenant pour la première car, en faisant ressortir toutes les consonnes, elle favorise l'articulation.

Mais ceci ne veut pas dire que la technique doive primer sur le naturel, et Strindberg fait à ses acteurs de nombreuses recommandations qui vont dans le sens d'une vérité du jeu. Il écrit ainsi à Anna Flygare, qui interprète Alice dans *La Danse de mort*²⁰² en septembre 1908 :

²⁰² 1900-1901.

« Votre technique dans ce rôle vous est propre. Cultivez-la, mais ne la poussez pas trop loin, pas au point qu'on la sente et qu'elle devienne de l'affectation.²⁰³ »

Strindberg va donc à l'encontre de l'idéal goethéen qui fait passer la beauté avant la vérité, et il prône un art dramatique sans fard, d'orientation réaliste. En cela, la vision du praticien ne diverge pas de celle du théoricien lecteur d'Emile Zola, lequel dit souhaiter « des comédiens étudiant la vie et la rendant avec le plus de simplicité possible²⁰⁴ ». Le comédien rêvé par Strindberg doit donc avoir une démarche d'observation et de rendu authentique du caractère, il doit refuser les facilités déployées par les acteurs vedettes (phénomène répandu au tournant du siècle, où le public va applaudir Sarah Bernhardt ou Eleonora Duse plutôt que la qualité d'une pièce). L'acteur doit surtout s'interdire de jouer « sur un naturel avantageux, de beaux yeux, quelques intonations séduisantes, un geste gracieux, une mimique audacieuse... » et un personnage qui « n'existe pas²⁰⁵ ».

Cependant, si la démarche esthétique du comédien est celle d'une authenticité, Strindberg ne prône pas une reproduction platement fidèle du réel. Il insiste en particulier sur un travail vocal qui assimile la technique de la diction à une technique musicale, employant dans son *Memorandum* les termes d'*accelerando*, de *ritardando*, de *legato*, de *staccato*, et j'en passe. Le *maestro* conclut :

« Pour pouvoir parler lentement et bien, on doit de façon générale relier tous les membres et tous les mots d'une période

²⁰³ Lettre du 9 septembre 1908, citée in *Théâtre cruel et théâtre mystique*, pp. 161-162.

²⁰⁴ In *Le Naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 114.

²⁰⁵ In *Memorandum...*, *op. cit.*, p. 25.

(*legato*), tout en faisant en sorte que la ponctuation soit faiblement audible ; on n'utilise le *staccato* que lorsque le rôle le stipule.²⁰⁶»

Strindberg rejoint ici les théories du Suisse Appia qui, dans un essai sur *La Musique et la mise en scène*, préconise au théâtre le mariage entre parole et musique (association *Wort – Ton – Drama*)²⁰⁷.

On peut donc dire que Strindberg trouve sa spécificité, d'abord dans la réappropriation de données théoriques venant d'orientations diverses sinon opposées, ensuite dans l'application pragmatique qu'il en fait lorsque ses pièces sont jouées sur la scène de son théâtre. Sur le plan du décor et de la disposition scénique en général, on a constaté que la mise en scène de *Père* qui date d'avril 1908 s'éloigne assez peu des conventions mimétiques du naturalisme, et des opinions du Strindberg écrivain de l'époque. La différence doit donc se trouver essentiellement dans la direction des acteurs : le régisseur du Théâtre Intime leur demande de jouer *Père* « comme une tragédie. A larges traits, avec quelque solennité.²⁰⁸ » Il s'agit moins de trouver la nuance juste dans le jeu que de contribuer à créer une atmosphère, une impression d'ensemble qui est l'essence même de la pièce et de son univers particulier.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁷ *Die Musik und die Inszenierung*, 1899 ; cité in Vito Pandolfi, *Histoire du théâtre*, Verviers, éd. Marabout, 1968, coll. « Marabout université », t. 3, trad. Marie-Claude Coulon et Marc Baudoux. Il n'est pas certain, toutefois, que Strindberg ait eu connaissance de cet écrit.

²⁰⁸ *Théâtre cruel et théâtre mystique*, *op. cit.*, p. 151.

2°) De l'acteur-surmarionnette à l'acteur-hypnotiseur

Strindberg praticien s'appuie sur le jeu du comédien pour transfigurer le cadre quotidien dans lequel évoluent ses personnages, ou – dans le cas de pièces faisant intervenir des éléments de surnaturel – tout simplement pour le faire exister. Il entre là dans une exigence vis-à-vis de l'acteur qui va jusqu'à l'oubli de soi. Gordon Craig, dont il était (comme on l'a vu) un lecteur assidu, voulait aboutir à l'effacement total de la personnalité du comédien, pour en faire une « surmarionnette » rompue à tous les exercices techniques du corps, de la voix et de l'expression, un instrument pur et simple entre les mains du metteur en scène. Strindberg ne va pas aussi loin en ce qu'il n'emploie pas le terme de « marionnette » ; cependant, il considère aussi que l'acteur doit s'oublier lui-même et entrer en transes :

« L'artiste, j'imagine, entre en transes, s'oublie lui-même et finit par être celui qu'il doit incarner. Cela rappelle l'état du somnambule sans être absolument identique. Si on le dérange ou si on le rappelle à la conscience, il se trouble et il est perdu. C'est pourquoi j'ai toujours hésité à interrompre une scène pendant une répétition. J'ai vu combien l'acteur souffrait d'être réveillé.²⁰⁹ »

Dans *La Répétition*, Sören Kierkegaard parle de la « métamorphose » des acteurs principaux de la farce « à l'instant où la cloche du régisseur se fait entendre »²¹⁰. Cependant, les comédiens sont pour lui des artistes lyriques et spontanés bien plus que des techniciens – alors que, nous l'avons suffisamment constaté, Strindberg fait une place importante au départ à la technique. Toutefois, la conception kierkegaardienne rejoint un autre point essentiel du théâtre tel que le régisseur du

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 174.

Théâtre Intime le définit, à savoir le caractère communicatif de l'état de trances dans lequel entrent le ou les acteurs. Nous allons voir que tout, au Théâtre Intime, concourt à la rencontre la plus intense possible de la scène et de la salle.

²¹⁰ In *Œuvres complètes*, vol. V, *La Répétition*, Paris, éd. de L'Orante, 1972, trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau.

III – Le théâtre sans garde-fou

1°) La frontière scène-salle se trouve estompée

Au Théâtre Intime, toutes les conditions sont réunies pour que le public se trouve complètement immergé dans l'atmosphère de la pièce représentée. La petitesse de la salle y contribue : cent soixante-et-une places, et une scène de six mètres sur quatre [photo n°4, p. 180]. On s'aperçoit qu'il y a une grande proximité des premiers rangs avec la scène. Strindberg est parfaitement conscient des possibilités offertes par cette disposition particulière, et il en joue, demandant par exemple à August Falck de ne pas toujours vendre de billets pour le premier rang, mais de le laisser parfois vide²¹¹. Paradoxalement, c'est par cette distance supplémentaire que s'instaure une sorte d'espace mixte entre le public et l'univers de la pièce, espace où la scène peut empiéter sur la salle. Le régisseur du Théâtre Intime montre ici un sens aigu de la scénographie, tant il est vrai que « [le] domaine [du scénographe] inclut l'ensemble de l'espace théâtral.²¹² »

Pour que le charme de l'atmosphère strindbergienne puisse opérer, il faut surtout éviter de laisser sortir le public de la salle de représentation, car il sortirait en même temps de l'univers de la pièce. Les entr'actes sont donc à proscrire. De même que le comédien doit se plonger dans les trances du spirite pour atteindre à la vérité profonde de son rôle, au moment où seul existe son personnage, de même le public doit rester immergé dans l'illusion dramatique et oublier le réel qu'il retrouvera seulement à sa sortie du théâtre.

²¹¹ Briefe, p. 137.

« L'inconvénient d'interrompre la pièce pour laisser le public sortir boire des liqueurs fortes est évident. Cela détruit l'ambiance, le charme est rompu et ce qui devait rester inconscient devient conscient. L'illusion que donnait le drame s'effondre et l'esprit retourne à ses préoccupations quotidiennes. Le spectateur s'installe à lire son journal du soir ou parle de choses et d'autres avec des amis qu'il rencontre à la buvette. La trame de la pièce est coupée, le cours de l'action oublié, et le public reprend sa place dans la salle dans des dispositions qui n'ont rien à voir avec la pièce.²¹³ »

Ce dispositif donne au texte une force nouvelle ; le directeur de théâtre se met au service du dramaturge, cet autre lui-même, pour permettre à ses pièces de donner leur pleine signification. Mais le plus frappant dans cette rencontre est qu'elle était annoncée depuis longtemps. Le phénomène d'hypnotisme auquel le comédien doit soumettre son public est en effet semblable à celui de la « lutte des cerveaux » dont le théoricien des *Vivisections* parle déjà en 1887 : de même que, dans une pièce de théâtre, les relations dramatiques sont celles d'une lutte entre dominé et dominant, entre esprit faible et esprit fort, de même le public reçoit impuissant la suggestion de l'acteur emporté par son art et secondé par les circonstances extrêmement prenantes de la représentation. Voici ce qu'écrivit Strindberg à ce sujet :

« La suggestion n'est rien d'autre que le combat et la victoire du cerveau le plus fort sur le plus faible, et [...] ce processus s'accomplit chaque jour sans que nous en ayons conscience. [...] Le comédien hypnotise son public affaibli et le force à applaudir, à pleurer, à rire...²¹⁴ »

²¹² In Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur, Lire le théâtre 2, op. cit.*, p. 56.

2°) L'implication totale du dramaturge

Le Théâtre Intime apparaît donc comme la mise en pratique d'une conviction ancienne et profondément ancrée dans l'esprit de Strindberg. Celui-ci n'a pas seulement vécu ces trois années d'existence comme la réalisation d'un beau rêve, mais aussi comme une source d'angoisse (il n'avait pas la force de se rendre aux premières, par peur de l'échec) et surtout, peut-être, comme un lieu d'expression de ses fantasmes personnels. Certes, ceux-ci ne sont pas absents de ses pièces, et je n'en citerai pour exemple que la thématique obsessionnelle de la femme dominatrice, sorte de goule qui asservit l'homme à ses caprices. Mais où mieux qu'au théâtre, mieux que dans son théâtre, pouvait-il marquer ses pièces de son empreinte personnelle ? On remarque en effet, loin de tout parti-pris d'école pro- ou anti-naturalise, le souci de reproduire sur scène un décor ressemblant à celui de sa propre demeure, voire de prêter lui-même certains accessoires. Le 14 novembre 1907, alors que la troupe s'apprête à monter *Le Pélican*, il écrit à August Falck :

« Mets la chaise longue à droite de la porte ; au-dessus du mur, pends une grande photographie, entourée de deux rideaux, comme dans mon salon ! »

...et nous concluerons sur ce point par une dernière photographie [n°5, p. 181], significative, de la mise en scène de *La Danse de mort* pour laquelle Strindberg avait prêté son aigle empaillée²¹⁵ : l'accessoire, qui domine la scène de toute l'envergure de ses ailes déployées, ne peut pas manquer de se faire remarquer !

²¹³ In *Théâtre cruel et théâtre mystique*, *op. cit.*, p. 172.

²¹⁴ Cité dans Kindermann, *op. cit.*, vol. IX, p. 636.

²¹⁵ Les didascalies ne font nullement mention de cette aigle. C'est un ajout.

Conclusion

Peut-être n'y a-t-il pas d'œuvre plus personnelle que celle accomplie par Strindberg avec le Théâtre Intime : il n'est pas l'inventeur de la formule (puisqu'il copie le *Kleines Kammerspielhaus* de Max Reinhardt), mais il a su à merveille l'adapter aux styles de ses différentes pièces et naviguer à vue entre l'idéalisme du théoricien, le réalisme pragmatique du praticien et la passion de l'individu, passion si grande que le Strindberg régisseur du Théâtre Intime livre peut-être plus de lui-même dans les représentations que le Strindberg dramaturge. De l'aventure de l'*Intima Teater*, il semble que personne ne doive sortir indemne. L'espace d'une soirée, l'acteur y aura perdu sa personnalité et le public sa volonté – les trances de l'acteur, comme le délire théâtral d'Antonin Artaud, sont communicatives.

Inclassable au regard des courants contemporains de mise en scène, notamment du naturalisme et du symbolisme, l'espace théâtral tel qu'il est conçu par Strindberg mêle ce qu'Anne Ubersfeld²¹⁶ appelle le mimétique et l'*artefact*, c'est-à-dire un univers qui trouve sa cohérence en lui-même et non en référence à la réalité. Le Théâtre Intime est le lieu inimitable d'une aventure humaine, celle de l'individu Strindberg se lançant concrètement dans le métier du théâtre. L'engagement personnel dont il fit preuve à cette occasion illustre un mouvement commun à tous les dramaturges de l'insignifiance, à un Gerhart Hauptmann, un Oscar Wilde, un Henry Becque enfin : l'implication affective.

²¹⁶ *L'École du spectateur, op. cit.*, p. 116.

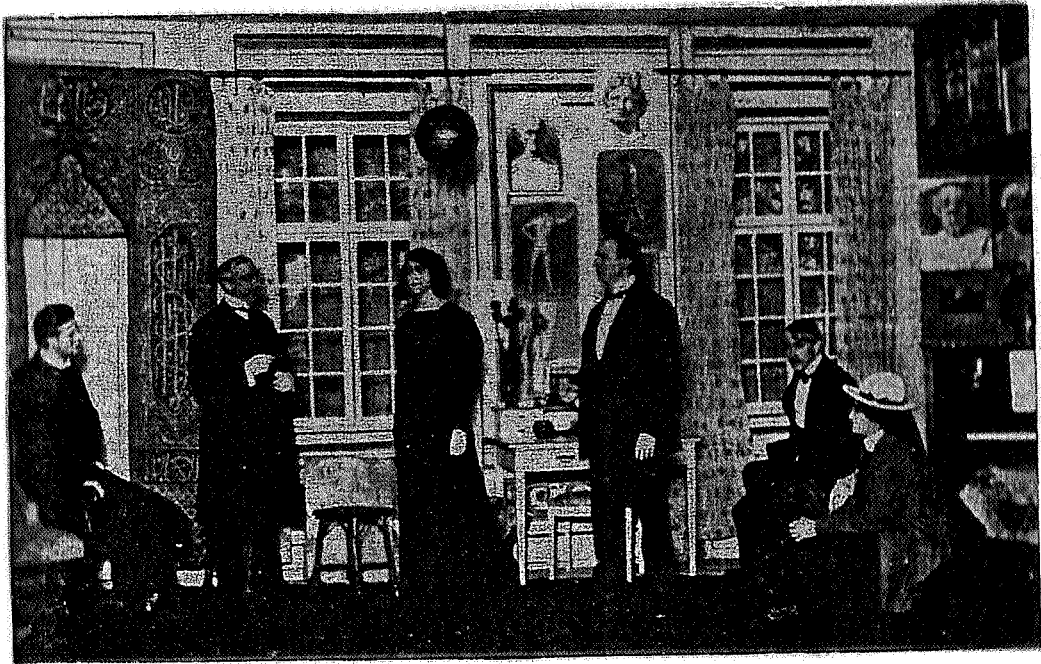


Photo n° 1

Les Camarades au Théâtre Intime, 1910

(in Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, tous droits réservés)



Photo n° 2

Père au Théâtre Intime, 1908

(in Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. 9 , p. 633, tous droits réservés)

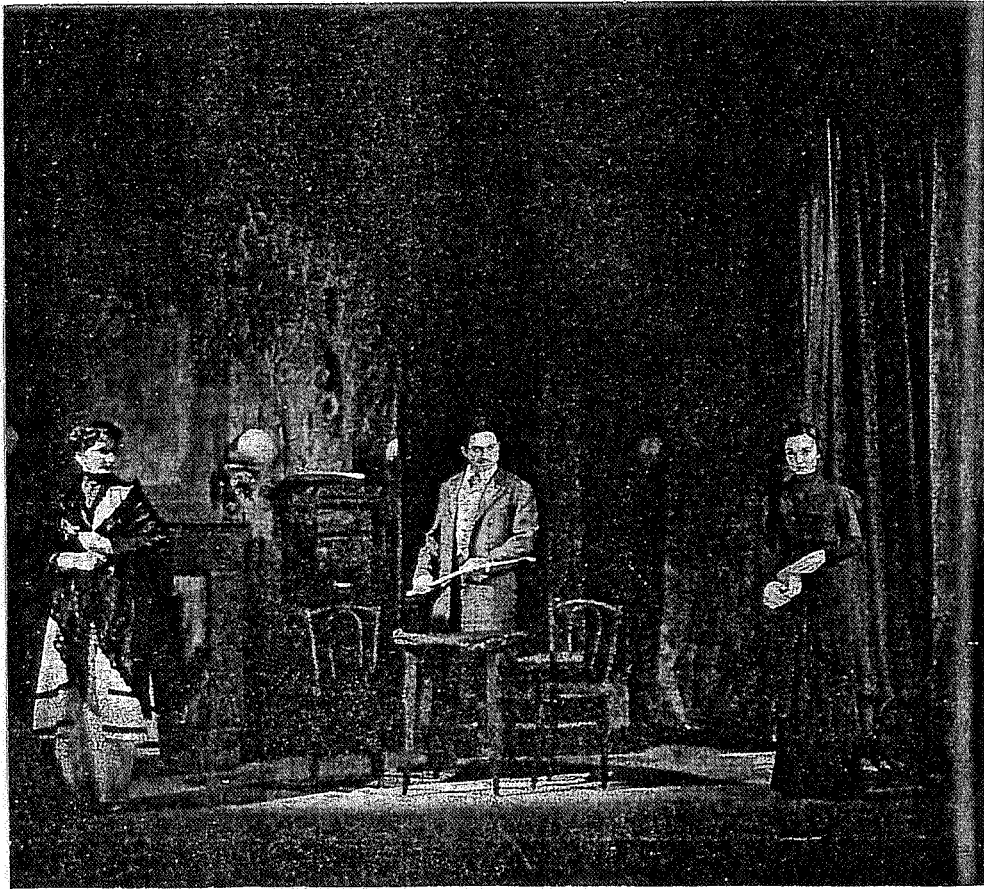


Photo n° 3

Le Pélican au Théâtre de l'Œuvre

(in Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique* ; photo Bernard, tous droits réservés)

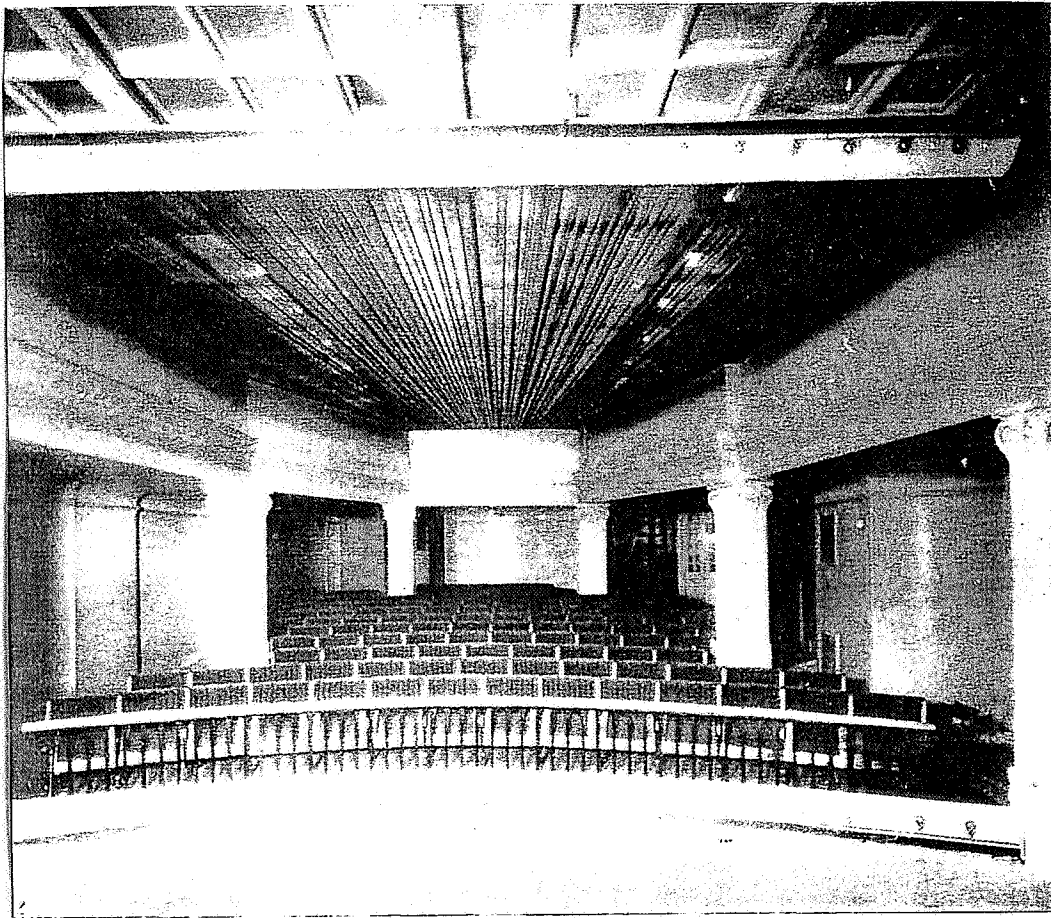


Photo n° 4

La salle du Théâtre Intime (1907 – 1910)

(in Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, tous droits réservés)



Photo n° 5

La Danse de mort au Théâtre Intime, 1909

(in Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, tous droits réservés)