

ne comprends pas
droit sur elle et m
uilles. N'est-ce pas
pouvoir sur l'enfa
August Strindberg
Père

4

cahier
du théâtre
national
populaire

s ce que je dis. Si
e veux en avoir,
? Peut-être
nt mais tu veux

Père
de August Strindberg
texte français Jacques Robnard
mise en scène Christian Schiaretti

scénographie Renaud de Fontainieu assisté de Bérengère Naulot ;
lumières Julia Grand ; son Michel Maurer assisté de Mathieu Courel et
Laurent Dureux ; costumes Annika Nilsson assistée de Sylvie Bello-
Tréhout ; coiffures, maquillages Catherine Saint-Sever ; assistante à la
mise en scène Catherine Hargreaves

avec
Olivier Borle *Le Docteur Östermark* ; Gilles Fisseau *Le Pasteur* ; Johan
Leysen *Le Capitaine* ; David Mambouch *Nöjd* ; Jérôme Quintard *Sward* ;
Isabelle Sadoyan *La Nourrice Margret* ; Nada Strancar *Laura* ; Ruth
Vega Fernandez *Bertha*

Production : Théâtre National Populaire-Villeurbanne

Père a été présenté au Théâtre National Populaire à Villeurbanne,
du 2 au 18 mars 2005.



régisseur général **Jean-François Guillemaud** ; régisseurs plateau **Pascal Louiggi, Fabrice Cazan** ; chef machiniste **Yannick Galvan** ; chef machiniste adjoint **Gérard Josserand** ; cintriers (X. R.), **Jean-Jacques Becker** ; machinistes **Jean-Pierre Juttet, Jean-Marc Julliard, Aurélien Boireaud, Éric Callot, Patrick Doirieux, Kamel Lounis** ; accessoiriste **Bérengère Naulot** ; régisseurs lumière **Vincent Boute, Mustapha Ben Cheikh** ; électriciens **Marc Biollay, Jean-Christophe Guigue, Thomas Marchalot** ; stagiaire lumière **Valérie Louys** ; régisseur son **Éric Georges** ; coiffeuse, maquilleuse **Danielle Mailfert** ; chef habilleuse **Sophie Bouilleaux-Rynne** ; habilleuse **Catherine Baylac** ; costumes réalisés dans les ateliers du Lycée d'Enseignement Général Technologique et Professionnel Diderot, Lyon, chef d'atelier **Jean Philippe Blanc** ; couturières **Aude Bretagne, Mathilde Brette, Pauline Gauthier** ; stagiaires **Mélanie Odobez, Laura Kerouredan** ; stagiaires costumes **Églantine Guillard, Amandine Vinson**

décors réalisés dans les ateliers de construction du TNP : chef d'atelier serrurerie **Michel Chareyron** ; serruriers **Mathieu Catinat, Gérard Hernandez, Grégory Martinez, Baptiste Tournemine** ; chef d'atelier menuiserie **Laurent Malleval** ; chef menuisier **Marc Jourdan** ; menuisiers **Jean-Yves Alloin, Pierre Beyssac, Rémy Bousgardier, Clément Brun, Thierry Dadi, Yves Gomet, Nicolas Mercier-Balaz, Olivier Mortbontemps, Laurent Philippe, Yves Rozier** ; chef d'atelier décoration **André Thöni** ; décorateurs **Marion Decamp, Mohamed El Khomssi, Philippe Hernandez, Fabiana Modugno, Frédéric Reveillard** ; stagiaire décorateur **Fanny Liant** ; secrétaire des ateliers **Magali Bertet**.

Les personnels techniques sont majoritairement des intermittents du spectacle.

Père / August Strindberg

Strindberg, sa vie
L'Abbaye

la pièce

étapes d'une écriture par Daniel Besnehard

correspondance

Père, le naturalisme plus l'abstraction par Jean-Pierre Sarrazac

traduire..., par Jacques Robnard

tragédies, familles d'ailleurs et d'aujourd'hui

Omphale

Saturne

Ulysse

la mauvaise conscience

on ne l'attendait pas !

le coucher de soleil

Strindberg, sa vie

Né à Stockholm le 22 janvier 1849, fils d'un commissionnaire maritime relativement aisé, August Strindberg nous apparaît d'abord comme un enfant très sensible, puis comme un jeune homme romantique et révolté, facilement provocant. Il ne veut se soumettre ni aux études universitaires ni à l'apprentissage du métier de comédien qui l'attire. Il décide qu'il sera lui-même auteur dramatique.

À l'âge de treize ans, il perd sa mère, très pieuse. Même religiosité à la fois sentimentale et puritaine chez la marâtre que le père lui donnera bientôt.

August Strindberg en restera marqué.

Instituteur, précepteur, il tâte du journalisme tout en écrivant ses premières pièces. Débuts difficiles. En 1872, il écrit un grand drame historique, *Maître Olof* : les modèles sont Shakespeare et Schiller, mais on lui reproche les portraits irrévérencieux des grandes figures de l'histoire de la Suède et un langage moderne, trop familier.

À la Bibliothèque Royale, il se livre à quelques travaux de vulgarisation historique et, surtout, il fait la connaissance du baron Wrangel, capitaine de la Garde, et de sa femme, née Siri von Essen. Aussi éprise de théâtre que le jeune bibliothécaire, la baronne rêve d'une carrière de comédienne et divorce pour épouser, fin 1877, August Strindberg : elle jouera les pièces qu'il va écrire pour elle.

Or, ce n'est pas au théâtre que Strindberg remporte son premier succès, mais grâce à un roman, *La Chambre rouge* (1879), qui décrit un milieu d'artistes, d'écrivains et de journalistes. Auteur à succès à l'âge de trente ans, Strindberg se voit joué au théâtre, publié et écouté en ville. Échappant aux polémiques auxquelles il a puissamment contribué avec son pamphlet *Le Nouveau Royaume* (1882), Strindberg part en 1883 en France, accompagné de sa femme, de leurs deux filles (un fils naîtra l'année suivante en Suisse) et d'une bonne d'enfants. Pour faire vivre tout ce monde, il faut beaucoup travailler et Strindberg, qui s'est également éloigné des théâtres suédois, écrit articles, essais et nouvelles. L'une d'elles, en tête du recueil *Mariés I* (1884), lui attire un procès pour propos blasphématoires. S'étant rendu à Stockholm, après quelque hésitation, Strindberg est triomphalement accueilli et acquitté, mais revient apparemment ébranlé en Suisse. De nouveaux déménagements : la France, puis la Suisse, la Bavière et finalement le Danemark. Un deuxième



August Strindberg avec ses enfants, 1886.
© Stockholm, Nordiska museet (d.r.).

recueil de nouvelles, plus violemment antiféministe que le premier, *Mariés II* (1885), quatre romans autobiographiques qui portent ensemble le titre du premier d'entre eux, *Le Fils de la servante* (1886), un roman réaliste, qui restera son roman le plus populaire, *Les Gens de Hemsö* (1887), et un retour au théâtre avec une série de pièces contemporaines dont les plus célèbres sont *Père* (1887) et *Mademoiselle Julie* (1888). Mais le ménage Strindberg se défait peu à peu et, dès 1887, après environ dix ans de mariage, August et Siri décident de se séparer. Strindberg écrit, en français, le roman de son premier mariage, *Le Plaidoyer d'un fou* (automne 1887).

Siri restera cependant loyalement aux côtés de son mari et jouera même *Mademoiselle Julie* à Copenhague, en 1889, au cours de la première et unique représentation, la pièce étant ensuite interdite. Elle ne sera vraiment jouée en Suède que dix-huit mois plus tard.

Après son divorce (1892), Strindberg quitte sa patrie ingrate pour se rendre à Berlin : c'est là qu'on le joue. Mais il a pratiquement cessé d'écrire.

À Berlin, dans le milieu de la "bohème" qu'il retrouve, il rencontre la jeune journaliste autrichienne Frida Uhl. Ils se marient en 1893, mais n'écrivent plus, se consacrant soit à des recherches scientifiques, en chimie ou même en alchimie, soit à la peinture, Strindberg se trouve rapidement obligé de vivre aux crochets de ses beaux-parents en Autriche. Il s'en échappe lorsque, en juin 1894, Lugné-Poe monte avec succès *Créanciers* à Paris. Il s'y rend alors, seul, pour affronter les "puissances" occultes qui se manifestent à lui. C'est sans doute la dernière phase d'une crise psychique commencée avec *Le Plaidoyer d'un fou*. Elle se termine avec *Inferno*, rédigé en français à Lund, en Suède, où il s'est provisoirement réfugié. Revenu à Paris, il est repris, au début de 1898, par le goût d'écrire et rédige la grande fresque dramatique *Le Chemin de Damas*. Au "théâtre cruel" de *Mademoiselle Julie* succède un "théâtre mystique" où les "puissances", sous forme de rêves, de prémonitions, de transfigurations, affrontent les mouvements les plus profonds, les plus secrets de l'âme : *Le Songe* (1901), *Orage*, *La Sonate des spectres*, ou *Le Pélican* (1907). Strindberg ne va pas pour autant renoncer à ce que lui a appris le passé et il poursuivra, avec des pièces comme *Erik XIV* (1899), le drame historique qui, sous un éclairage nouveau, va encore occuper son imagination.

Cette œuvre se termine sur le superbe panorama de *La Grand'route* (1909).

Enfin reconnu comme un grand écrivain, grand novateur du théâtre, chantre de l'introspection farouche, Strindberg meurt d'un cancer le 14 mai 1912.

Carl-Gustaf Bjurström. Préface à *Inferno*. © Éditions Gallimard, L'Imaginaire, 1996.

L'Abbaye

On n'a encore jamais expliqué comment la discorde peut naître entre deux époux. Ils s'aiment, ils se plaisent ensemble, ils souffrent d'être séparés et tout leur égoïsme réuni les invite à rester en paix, puisque la discorde est ce qui peut les faire souffrir le plus. Et pourtant, un petit nuage surgit, on ne sait d'où, les qualités se transforment en défauts, la beauté se métamorphose en laideur, et les voilà dressés l'un contre l'autre, comme des serpents qui sifflent ; chacun voudrait que l'autre soit loin, loin, et pourtant ils savent que s'ils se quittaient, ne serait-ce qu'un instant, ils se regretteraient aussitôt, et il n'y a pas de douleur plus grande.

C'est la raison pour laquelle deux époux qui s'aiment peuvent passer leur temps à se demander pourquoi ils se haïssent, c'est-à-dire pourquoi ils se fuient tout en se recherchant. Des époux qui ont quelques connaissances élémentaires de la physique de Ganot peuvent sans doute avoir recours à l'image des boules de moelle de sureau, chargées d'électricité, sans que cela les éclaire davantage ou les rende plus heureux.

L'amour présente tous les symptômes de la folie ; on est victime d'hallucinations quand on voit de la beauté là où il n'y en a pas ; on éprouve une profonde mélancolie, alternant sans transition avec des moments de gaieté ; on est pris d'une haine déraisonnable, on se fait de fausses idées des véritables opinions de l'autre (c'est ce qu'on appelle des malentendus), on se laisse prendre par le délire de la persécution, qui fait que vous soupçonnez votre vis-à-vis de vous épier, de vous tendre des pièges et de vous persécuter ; on le soupçonne même d'attenter à votre vie, surtout au moyen de poisons. Tout ceci a des raisons plus profondes et la question est de savoir si, par suite de la vie en commun, les mauvaises pensées de l'un n'arrivent pas à être perçues par l'autre, avant même d'être achevées, et si elles ne se présentent pas à lui comme déjà parvenues au stade de la conscience et cherchant délibérément à se réaliser. Il n'y a rien de plus blessant que de voir quelqu'un lire au fond de vous, et seuls deux époux en sont capables. Ils n'arrivent pas à cacher ce qu'il y a de ténébreux au fond de leur âme et ils pressentent les intentions de l'un quant à l'autre, ce qui leur donne aisément l'impression de s'espionner, et c'est effectivement ce qu'ils font. Ne craignant rien tant que le regard de l'époux ou de l'épouse, ils se trouvent désarmés l'un en face de

l'autre. Ils ont un juge à leurs côtés qui condamne dans l'œuf même toute mauvaise envie qui germe, alors que, selon la loi de la société, on ne peut être tenu pour responsable de ses pensées. On se trouve donc dans une relation d'un degré plus élevé que celui de la vie courante, dont les exigences sont plus dures et plus profondes et qui use de facultés spirituelles plus fines. C'est pour cette raison que l'Église chrétienne a fait du mariage un sacrement et que, loin de le considérer comme une couche de volupté, elle y voit un petit feu purificateur. Les explications de Swedenborg vont dans le même sens. Les époux sont d'accord, mais il ne leur est pas permis de l'être et, en punition, ils sont condamnés à se blesser aux épines en voulant cueillir les roses. La devise "*Omnia vincit amor*" ne dit-elle pas que la puissance de l'amour est telle que, si on lui laissait libre jeu, elle deviendrait un danger pour l'ordre du monde ? C'est un crime d'être heureux : il faut donc que le bonheur soit châtié.

August Strindberg, 1902.



© Nick Waplington (d.r.).

la pièce

étapes d'une écriture

La période allemande

Au début de l'année 1887, Strindberg, avec son épouse, Siri von Essen, et ses trois enfants, Greta, Hans, Karin, déménagèrent de Gersau en Suisse pour l'Allemagne. Une nouvelle étape dans l'exil volontaire qu'avait choisi Strindberg en quittant la Suède en 1883.

En Allemagne, ils s'établirent à Issigatsbühel, près du lac de Constance. La famille Strindberg louait l'étage supérieur d'une villa. Leur voisin du dessous, un libraire allemand, Wilhem Ludwig, parlait le suédois. Il avait déjà traduit certaines nouvelles de Strindberg et avait des enfants du même âge que ce dernier.

C'est la première fois que Strindberg vivait en Allemagne. Ses récentes orientations antidémocratiques et antiféministes se trouvaient confortées dans ce pays. Avec satisfaction, il remarque que les femmes allemandes ne sont pas autorisées à étudier à l'université.

Un régiment d'infanterie est cantonné près de la maison. Strindberg admire la vigueur des militaires. Par l'intermédiaire de son voisin, Wilhem Ludwig, il fait la connaissance des officiers. Dans une lettre à son ami Heidenstam, du 15 janvier 1887, il évoque son admiration pour l'Allemagne : "C'est une société patriarcale, dominée par l'homme. Les recrues sont hautes de six pieds, avec de bonnes joues. La France n'est qu'alcool et abus de soi. La Suisse, sentimentalisme féminin. Ici vivent encore des coqs avec de vrais tempéraments..." Strindberg admire aussi Bismarck, qui incarne le réalisme et l'esprit moderne ; il est attentif aux accusations qu'il porte contre la France. Des rumeurs de conflit circulent. Le 3 février 1887, Strindberg écrit à Albert Bonnier qu'il y aura probablement une guerre entre les deux pays dans dix semaines, voire dix jours... La guerre étant une occupation digne des "animaux mâles qui ont de la vie dans les jambes", Strindberg, qui s'estimait bon cavalier, avait l'intention de suivre l'état-major du 3^{ème} régiment bavarois d'infanterie en France pour rendre compte, sans partialité, des opérations militaires. Il réclamait deux mille couronnes pour s'équiper en cartes, bottes, tenue appropriée.

L'écriture de la pièce

Parallèlement à ses projets de correspondant de guerre, Strindberg travaillait sur une nouvelle pièce : *Père*. Nul doute que l'observation du régiment et la menace de guerre aient quelque part influé sur le choix de son personnage central, un capitaine.

Dans cette œuvre, Strindberg mettait en jeu les prémices d'une "nouvelle, plus

haute, plus évoluée forme de belles-lettres, appelée vivisection". Il était lui-même le premier sujet de dissection, cultivant lui-même des "germes de virilité" à partir desquels le héros de sa pièce serait engendré. Le 6 février 1887, Strindberg écrit à son éditeur, Alfred Bonnier, lequel vient de lui faire savoir que le directeur du Nouveau Théâtre de Stockholm a refusé de monter *Camarades*, qu'il a terminé le premier acte de *Père*. Neuf jours plus tard, il a fini de rédiger les deux derniers actes. *Père* fut donc écrit en deux semaines et demie. Brève, sauvage, aussi injuste et partielle que *Camarades* dans son traitement de la guerre des sexes, la pièce devait pouvoir être jouée en cent minutes.

Un homme tourmenté

S'étant entre-temps brouillé avec son éditeur, Strindberg demande à son frère de transmettre sa pièce au Théâtre Royal suédois, par l'intermédiaire de l'acteur Emil Hillberg. Dans sa lettre, il aborde la question de l'incertitude en matière de paternité, un des thèmes centraux de *Père*, et le conjure de l'informer au sujet des bruits qui courent sur son ménage. Ce n'était pas la première fois que Strindberg doutait de la fidélité de sa femme, Siri von Essen. Il craignait aussi pour sa santé mentale et avait déjà fait, en 1885, un testament en prévision du cas où il deviendrait fou. Fin 1886, Siri von Essen avait consulté un médecin suisse au sujet de son mari. Strindberg, l'ayant appris, s'imaginait qu'elle voulait le faire interner.

L'attitude de Strindberg à l'égard de son épouse était très mouvante, faite d'une alternance de cruels soupçons et de brusques retours d'affection. Tantôt il affirmait que sa misogynie n'était que théorique et qu'il ne pouvait se passer de la présence d'une femme, tantôt il plongeait dans des emportements haineux contre elle. Lors de ses crises, les Juifs – et plus précisément son éditeur Bonnier, accusé d'ingratitude –, avec les femmes, étaient considérés comme ses plus terribles ennemis et devenaient les cibles de diatribes violentes.

Le psychanalyste Théodore Lidz, dans son analyse de *Père*, suggère que le personnage du Capitaine est assez à l'image d'un Strindberg torturé par des tensions intérieures entre des éléments féminins et masculins, par un besoin d'être à la fois dominé et dominant, par la contradiction entre le désir de vouloir imposer sa violence et celui d'être séduit et choisi. Lidz remarque que Strindberg était un homme très féminin, si l'on considère ses changements d'humeur, ses caprices, sa patience avec les enfants, son goût des fleurs, son souci du costume et de la parure.

Strindberg apparaissait souvent, en ces matières, comme "le rival" ou "la sœur des femmes". Dans la pièce, le Capitaine ne parvient pas à imposer l'image idéale de l'homme, qui repose sur le pouvoir et l'autorité. Il est une figure

ébranlée de la virilité. Il lui faut affronter une femme qui refuse de se cantonner au rôle d'une mère docile. Elle revendique le rôle dominant dans le choix d'éducation de sa fille et apparaît à l'homme comme un vampire qui dévore ses propres forces. Un homme d'autant plus démuni qu'il revendique, à côté de son autorité virile, le droit à la fragilité, le droit de pleurer comme un enfant ; la masculinité idéale est impossible à tenir, pour Strindberg. À travers la dialectique complexe du couple formé par Laura et le Capitaine, il montre comment la virilité se fissure dans une implacable lutte conjugale. Après avoir écrit *Père*, Strindberg revint vite à ses études psychologiques sur une théorie de la suggestion. Il essaya de montrer comment un individu peut essayer d'en dominer un autre et l'amener à se soumettre. Cette analyse de la "lutte des cerveaux" fit l'objet de sept courts essais, *Les Vivisections*, fortement inspirés de livres qui avaient fasciné Strindberg : *De la suggestion*, de Hippolyte Bernheim, et *Les Paradoxes psychologiques*, de Max Nordau.

À la même époque, son ami Edward Brandes l'informa du travail expérimental mené à Paris par André Antoine sur des textes, entre autres de Émile Zola, dans son Théâtre Libre.

Recherche d'une vérité sociale des personnages, naturalisme du décor et des actions, refus du cabotinage, autant d'aspects d'une formule théâtrale nouvelle dont Strindberg se croit proche. Il traduit lui-même *Père* en français et en envoie à Zola, le 29 août 1887, une copie écrite à la main.

La réponse se fait attendre.

Publications et créations

Entre-temps, le 15 septembre, *Père* paraît en librairie en Suède. La pièce n'est pas bien reçue par la critique ; la misogynie de l'auteur est considérée comme pure monomanie. À la même période, Hans Riber Hunderup, un jeune acteur danois de trente ans, propose de créer *Père* au théâtre du Casino de Copenhague : Strindberg accepte. Pour assister à la création, il déménage avec toute sa famille au Danemark. La première a lieu le 14 novembre 1887 ; la critique est élogieuse. Même les journaux conservateurs reconnaissent l'efficacité de la pièce, malgré sa moralité assez douteuse. Un après-midi, pour mieux faire connaître son œuvre, Strindberg accepte de lire en public des poèmes, *Les Nuits somnambuliques* ; piètre lecteur, il endort l'assistance... Après onze représentations, le théâtre fait faillite et la pièce est arrêtée. Pour payer sa note d'hôtel, Strindberg doit porter des effets au mont-de-piété. Il trouve ensuite à se loger dans une villa mal chauffée, près de Copenhague. C'est de là qu'il écrit une deuxième lettre à Zola, au sujet de *Père*. Il fait miroiter au maître une création de *Thérèse Raquin* en Suède. Zola répondit enfin, le 14 décembre ; tout en émettant de légères réserves sur l'abstraction

des personnages, il affirmait que l'œuvre l'avait "profondément remué". Cette lettre de Zola servit ultérieurement de préface lors de l'édition française de *Père*.

Le 12 janvier 1888, *Père* est présenté en Suède, au Nouveau Théâtre de Stockholm, dans une mise en scène de August Falck. Celui-ci était le frère de l'acteur du même nom qui, vingt ans plus tard, fonderait et dirigerait, avec Strindberg, le Théâtre Intime. Dans une lettre du 23 décembre, Strindberg recommande au metteur en scène de ne jouer la pièce ni comme une comédie, ni comme une tragédie, mais comme quelque chose entre les deux et, également, de ne pas la jouer rapidement : "Laisse plutôt la pièce s'écouler doucement, d'un mouvement égal, jusqu'au moment où le rythme s'accélère de lui-même, vers la fin du dernier acte..." Strindberg donnait également "carte blanche" à August Falck pour réduire le texte : "Coupez plus si vous le désirez, particulièrement ce qui, en répétition, ne fonctionne pas." La pièce fut diversement accueillie. Des rumeurs s'élevaient dans la salle au troisième acte, des femmes quittaient la salle, ulcérées. Les adeptes du naturalisme expérimental trouvaient la pièce trop subjective ; les plus conservateurs estimaient que ce n'était que divagations d'un malade mental. La presse, dans son ensemble, rejeta l'œuvre ; un critique écrivit : "Pour caractériser cette pièce, le mieux est d'emprunter l'exclamation de Hamlet : *O horrible ! O horrible ! most horrible !*" Le spectacle ne fut joué que neuf fois. Les droits de Strindberg s'élevèrent à quarante couronnes. C'est néanmoins *Père* qui allait ouvrir à Strindberg les scènes européennes. Il entretient, autour de la pièce, une correspondance avec Nietzsche. Le 12 octobre, la pièce est créée à la Freie Bühne de Berlin. Elle fait ensuite le tour des scènes allemandes, Leipzig, Munich, Nuremberg. Le 13 décembre 1894, ce fut le tour de Paris, au Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe où Antoine avait déjà créé en 1893 *Mademoiselle Julie* et *Créanciers* en juin 1894.

À l'automne 1908, la pièce reçut enfin le triomphe suédois qu'elle méritait. Elle fut présentée au Théâtre Intime, que dirigeait Strindberg. Son associé, August Falck, jouait lui-même le rôle du Capitaine.

Daniel Besnehard.

Cet article a été rédigé après lecture des très riches et nombreux textes, essais, notes de Maurice Gravier et Carl-Gustaf Bjurström, consacrés à Strindberg.

On a reproché à ma tragédie Père
d'être trop triste, comme si l'on
préférerait les tragédies gaies, on a
la prétention de réclamer de la
joie de vivre, les directeurs de
théâtre commandent donc des
farces, comme si évoquer la joie
de vivre consistait à faire
l'imbécile en peignant des gens
idiots ou atteints de la danse de
Saint-Guy. Pour moi, la joie de
vivre réside dans les luttes fortes
et cruelles de la vie, et mon
plaisir, je le trouve dans
l'enseignement que j'en tire.

August Strindberg, *prologue à Malinchenka*, 1906

correspondance

Nietzsche à Strindberg

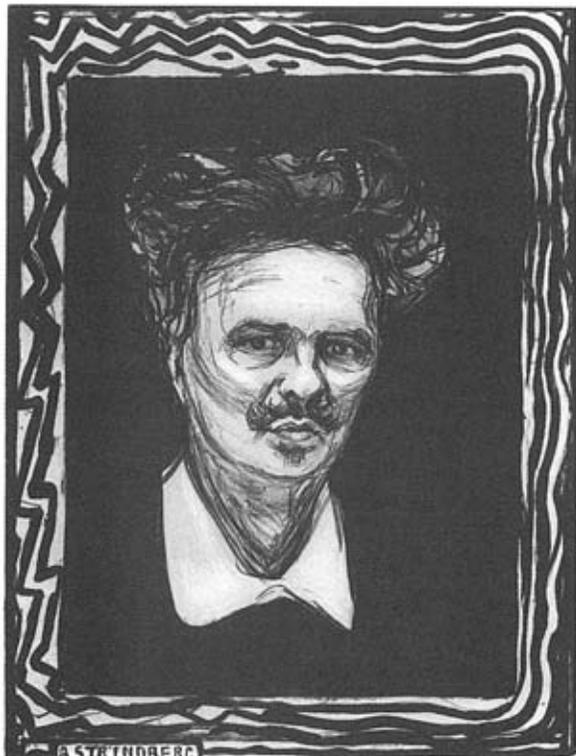
Très cher et honoré Monsieur !

Une lettre de moi se serait-elle perdue ? Je vous ai écrit sitôt après la seconde lecture de *Père*, profondément saisi par cette pièce magistrale de rigoureuse psychologie : je vous avais de même exprimé ma conviction que votre œuvre est prédestinée à être représentée maintenant à Paris, au Théâtre Libre de M. Antoine, – vous devriez simplement l'exiger de Zola !

(...)

Ecce Homo doit en effet paraître à la fois en allemand, en français et en anglais. J'ai expédié hier le manuscrit à mon imprimeur : dès que les épreuves seront prêtes, il faudra qu'elles passent aux mains de Messieurs les traducteurs. Quels sont ces traducteurs ? Pour vous le dire franchement, j'ignorais que ce fût à vous-même qu'est dû l'excellent français de votre *Père* : je pensais qu'il s'agissait là d'une traduction magistrale. Pour le cas où vous-même voudriez prendre en main la traduction française, je ne saurais assez m'estimer heureux de ce miracle d'un hasard plein de signification. Car, soit dit entre nous, traduire *Ecce Homo* requiert un poète de premier ordre : il est, par l'expression, le raffinement du sentiment, à mille lieues au-delà de tous ceux qui ne seraient que de simples "traducteurs". En fin de compte, il ne s'agit pas d'un gros livre : je suppose que dans l'édition française (peut-être chez Lemerre, l'éditeur de Paul Bourget !) il fera tout juste un volume à 3,50 F. Et comme il dit des choses inouïes et que parfois, en toute innocence, il tient le langage d'un dirigeant mondial, nous dépasserons même *Nana* par le nombre de tirages (...).

Turin, le 7 décembre 1888.



August Strindberg par Edvard Munch, 1896. © Oslo, Munch-museet (d.r.).

Strindberg à Nietzsche

Honoré Monsieur,

Ce me fut une grande joie que de recevoir de votre main magistrale un mot d'estime pour mon drame mésestimé. Il faut que vous sachiez, Monsieur, que j'ai été contraint de céder gratuitement deux tirages à mon éditeur, pour m'assurer que ma pièce fût seulement imprimée. En récompense, durant le spectacle, une vieille dame est tombée raide morte, une autre dame accoucha et, à l'aspect de la camisole de force les trois quarts du public se sont levés comme un seul homme pour quitter le théâtre, en poussant des hurlements épouvantables.

Et vous demandez que j'incite monsieur Zola à faire jouer ma pièce devant les Parisiennes de Henri Becque ! Ceci provoquerait un accouchement général dans cette ville de cocuage. Et maintenant, venons-en à votre propre affaire. Je produis parfois directement en français (voyez les articles ci-joints, dans leur style boulevardier et tout de même pittoresque) mais parfois je traduis mes propres œuvres.

C'est chose absolument impossible que de trouver un traducteur français qui ne s'aviserait pas de "corriger" le style selon les règles rhétoriques de l'École Normale, ni de priver ainsi l'expression de sa fraîcheur intacte. L'affreuse traduction des *Mariés* a été établie par un Suisse français (de la Suisse romande) pour le prix de 1 000 francs. Cette somme lui fut payée comptant, et l'on a exigé 500 francs de surcroît pour la révision à Paris. Vous comprendrez d'après ceci que la traduction de votre œuvre pose une grave question pécuniaire, et comme je ne suis qu'un pauvre diable (femme, trois enfants, deux domestiques, dettes, etc.), je ne pourrais vous consentir une réduction, d'autant moins que je serais contraint de travailler en tant que poète, et pas seulement à titre d'intermédiaire. Si vous ne reculez pas devant ces frais considérables, vous pouvez compter sur moi et mon talent. Dans le cas contraire, je serai volontiers disposé à m'enquérir d'un traducteur français, le plus sûr qui se puisse imaginer (...).

Copenhague, mi-décembre 1888.

Père, le naturalisme plus l'abstraction

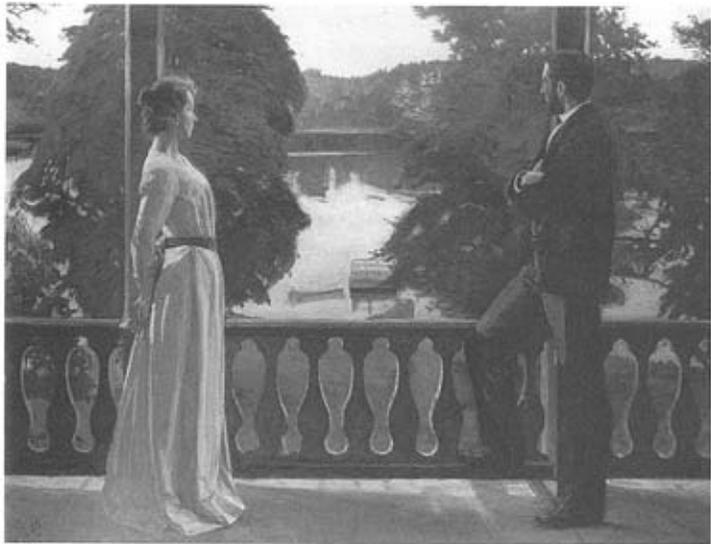
Le reproche d'abstraction qu'adresse Zola à Strindberg, dans sa fameuse lettre sur *Père*, marque bien la distance que prend le second, même au temps de ses enthousiasmes naturalistes, par rapport aux théories du premier. Le dramaturge suédois se soucie peu, en vérité, de doter ses personnages d'un "état civil complet" ou encore de donner "de la vie la sensation complète". Même en 1887, Strindberg était déjà suffisamment *subjectiviste* pour ne point s'astreindre à décrire objectivement un milieu donné et à créer des personnages qui soient les simples produits de ce milieu. Certes, les "jeux de rêves" (*Le Chemin de Damas*, 1898 ; *Le Songe*, 1901) ne sont pas encore de saison ; mais on peut néanmoins se demander si un certain onirisme, une part de "rêve naturaliste" ne commencent pas d'affleurer. Derrière ce que Zola, justement, dénonce comme abstraction. Notons d'ailleurs que s'il y a abstraction, dans le théâtre de Strindberg, ce n'est pas l'abstraction fixe des symboles, qu'un Ibsen ne dédaigne pas, mais une abstraction différente, qui tient à une sorte d'estompage dynamique des personnages, du lieu et du temps, bref de l'ensemble de la matière dramatique. Si le Capitaine de *Père* n'a "même pas de nom", comme semble s'en irriter Zola, ou si *Créanciers* peut se jouer simplement – l'auteur le fait lui-même remarquer – "avec une table et deux chaises", ce n'est pas par négligence à l'égard d'un art naturaliste, c'est, au contraire, au nom d'un autre art où seraient moins convoqués les choses et les êtres que leur spectre, leur tracé, leur sillage, leur empreinte mobile. Le monde, la société, l'humain sont bien sûr présents dans *Père*, mais présents seulement dans le mouvement fulgurant de leur apparition et de leur disparition. Un autre théâtre – "supernaturaliste" ? –, qu'on peut dire abstrait dans la mesure où il superpose la marque de l'invisible à celle du visible, commence là où finit la dramaturgie naturaliste préconisée par Zola. Et, dans *Père*, il a déjà commencé.

L'œuvre a valeur de prototype : tout en faisant encore quelques concessions à la "pièce bien faite" (préparations, "scène à faire" et personnages secondaires), Strindberg expérimente, dans *Père*, cette forme concentrée, qu'il perfectionnera dans *Mademoiselle Julie* puis *Créanciers* (1888) et radicalisera dans *La Plus Forte* ou *Paria* (1889). Mais, si l'auteur de *Père* peut prétendre que sa pièce "est le drame moderne réalisé", c'est qu'il vient de trouver le principe

dynamique (le naturalisme plus l'abstraction), ce principe de mouvement qui faisait encore défaut à *Camarades* (1886-1887), la pièce précédente. Bertha et Axel, les époux-camarades, campaient sur leurs positions et leur antagonisme restait statique. Avec *Laura et le Capitaine* (et, après eux, *Jean et Julie*, *Adolphe*, *Tekla et Gustave*), le combat entre les cerveaux, la guerre entre les sexes, auxquels sont voués tous les personnages strindbergiens, engendrent, en se combinant, un irrépissable mouvement dramatique : de paroxysme en paroxysme, pratiquement sans relâche, une scène continue, qui se nourrit sans cesse d'elle-même, une scène sans fin, que ne peuvent apaiser ni la séparation ni la mort.

Plus tard, après la crise d'*Inferno*, la scène de ménage va encore s'épurer et être portée à un plus haut degré d'abstraction. Que la mise en scène de ménage strindbergienne culmine avec une pièce de 1900 intitulée *La Danse de mort* – et dont *Père* pourrait être une étude – nous indique suffisamment dans quel ballet, tramé de figures hiératiques, et dans quelle abstraite parade, conçus comme un trépas, le dramaturge entraîne ses créatures. Pour Alice et son mari, la dispute n'a plus d'autre objet qu'elle-même. L'affrontement devient une pure dépense de langage (scène de ménage = scène de méninges) : chacun à tour de rôle, dans le manège sans fin de la scène de ménage, entend exercer son droit de réplique. Pris dans la spirale de la danse, dans le cercle de la répétition mortifère (les époux de *La Danse de mort* fêtent ce jour-là leurs noces d'argent), le couple n'a d'autre recours que d'accomplir le cycle de sa propre exténuation, de son propre anéantissement : Le Capitaine : "Ne vois-tu pas que tous les jours nous répétons les mêmes choses ? Toutes ces vieilles répliques éculées ! Quand tu m'as dit à l'instant : "Dans cette maison, en tout cas, c'est bien vrai", j'aurais dû répondre : "Ce n'est pas seulement la mienne." Mais comme j'ai déjà dit cela cinq cents fois, aujourd'hui j'ai bâillé, pour changer le menu. Et mon bâillement pouvait signifier que je ne voulais pas me donner la peine de répondre, ou encore : "Tu as raison, mon ange", ou bien : "En voilà assez."

Pour se perpétuer, la scène, bientôt, n'aura plus besoin de la co-présence, voire de la co-existence des antagonistes. C'est, par-delà les distances dans le temps et l'espace, quasi télépathiquement que la Dame du *Chemin de Damas* (1904) ou Gerda, l'épouse du *Monsieur d'Orage* (1907) réinvestissent soudain l'ancien foyer, devenu calme et silencieux, pour y rallumer la guerre conjugale ; et c'est de l'au-delà, invisible sur son rocking-chair, que le mari défunt du *Pélican* (1907) revient achever le combat avec sa veuve. Indissoluble, le couple



Richard Bergh, *Soir d'été nordique*, 1899. © Göteborgs konstmuseum (d.r.).

strindbergien paraît condamné à toujours reprendre, selon une expression qui appartient à Beckett, « la vieille histoire ». Tel est du moins le constat du Monsieur d'Orage lorsque, inévitablement, son ancienne épouse réapparaît devant lui : " ...et puis recommencer la vieille histoire : "Pourquoi m'as-tu épousée ? – Tu le sais bien ; mais pourquoi as-tu accepté ? – Tu le sais bien" et ainsi de suite jusqu'à la fin des temps. "

Mais, dans *Père*, nous n'en sommes qu'au stade primitif de la scène de ménage strindbergienne. Même s'ils paraissent trop abstraits à Zola, les personnages restent ancrés dans l'univers bourgeois, et la pièce tient encore de la tragédie domestique à la Lessing ou à la Diderot. On pourrait même dire, en référence à ce dernier, que *Père* représente la liquidation du Père de famille. Comme chez Ibsen, le foyer bourgeois se dégrade en maison hantée – ce foyer dont Strindberg croyait encore pouvoir écrire, à l'époque de *La Femme de Sir Bengt* (1882) : "Il existe encore un cloître où l'on peut se préserver du vacarme et de la malignité du monde (...) on y retrouve la paix, quand deux âmes se sont affrontées (...) ce cloître s'appelle le foyer." Quant au souverain sous l'autorité duquel était placé le foyer, de père de famille il s'est métamorphosé en paria.

Moins élaborée, moins maîtrisée que dans *La Danse de mort*, ou même seulement dans *Mademoiselle Julie* et *Créanciers*, la dramaturgie de la scène de ménage ne nous en laisse peut-être que mieux voir ses racines. Et, surtout, le caractère tragique de ses enjeux. L'objet, du moins apparent, de la querelle entre Laura et le Capitaine, c'est Bertha. L'enfant n'est point ici celui du jugement de Salomon ; et le conflit, non dialectique mais tragique, qu'il suscite est sans issue. La seule présence de l'enfant devient l'obsédante preuve que l'union est à la fois inévitable et impossible, littéralement invivable. En s'en remettant à la femme aimée pour donner naissance à un petit être, l'homme, qui ne peut lui-même enfanter, signe son propre arrêt de mort, donne le signal de son propre dépérissement : Le Capitaine : "J'ai greffé mon bras droit, la moitié de mon cerveau, la moitié de ma moelle épinière sur un autre tronc, car je croyais qu'ils allaient croître ensemble et s'unir pour ne plus former qu'un seul être parfait, puis on survient avec un couteau et on tranche sous la greffe, et je ne suis plus qu'une moitié d'arbre, et tandis que l'autre moitié continue à croître avec mon bras et mon demi-cerveau, moi, je m'étiole et me meurs, car c'était la meilleure part du moi que j'avais abandonnée. A présent, je peux mourir."

Dans cette impasse de la paternité où se trouve acculé le Capitaine, le seul apaisement serait paradoxalement que Laura déclarât Bertha fille de l'adultère. Solution peut-être pire que le mal, mais qui résume bien l'aporie du couple et le tragique strindbergien. À travers l'impossibilité des époux à se reconnaître ensemble dans cet enfant qu'ils ont pourtant ensemble engendré (au fond, le doute n'existe pas plus dans l'esprit du Capitaine que dans celui de Laura), Strindberg nous dit le tragique de l'impossible union. Deux jamais ne se fondront en un.

Laura et le Capitaine ne forment pas un couple désuni, désassorti (comme, par exemple, Nora et Helmer dans *Maison de poupée* d'Ibsen). La fatalité de leur séparation est inscrite ailleurs : dans le rêve ou dans la tentative même – dont Bertha est la preuve vivante et le malheureux produit – de cette union totale, de cette fusion au sein du couple, torturante nostalgie de reformer l'androgynie. La faute, l'*hybris* du couple strindbergien, ne fait qu'un avec son amour. Avec l'amour pourtant le plus conjugal, selon Strindberg rendu empoisonné par la fin du véritable patriarcat et le moderne "mariage-association". La maladie qui emporte le Capitaine, d'abord son esprit puis son corps, n'a d'autre nom que l'amour : "L'amour, lit-on dans le récit autobiographique *L'Abbaye*, présente tous les symptômes de la folie ; on est victime d'hallucinations quand on voit de la beauté là où il n'y en a pas ; on éprouve une profonde mélancolie, alternant sans transition avec des moments de gaieté ; on est pris d'une haine déraisonnable, on se fait de fausses idées des opinions de l'autre (...) on se laisse prendre par le délire de la persécution..."

Ceux qui n'aiment pas vraiment le théâtre – je veux dire au point de croire en ses pouvoirs – se laisseront peut-être convaincre que pour jouer Strindberg, pour jouer *Père*, il suffit de donner corps à ce cauchemar bourgeois tissé de fantasmes et de violences ordinaires : la lutte mortelle de Laura et du Capitaine pour la "possession" et le contrôle de Bertha. Mais aux autres, que j'imagine sensibles à la charge utopique de ce théâtre et convaincus que Strindberg, même lorsqu'il paraît le plus véhémentement misogyne ou réactionnaire, ne cesse de faire appel à cette tragédie de l'impossible union, à ces derniers, donc, je suggère de prendre la scène de ménage strindbergienne dans sa dimension d'abstraction et dans son mouvement réel, c'est-à-dire à rebours ; ils y découvriront alors une formidable machine (de théâtre) à remonter le temps de l'amour. Car c'est la grandeur de toute tragédie que de nous révéler, à travers la Catastrophe, le meilleur de l'humain.

Jean-Pierre Sarrazac, 15 février 1991.

traduire...

August Strindberg / Ancien attaché à la Bibliothèque Royale de Stockholm / Membre de la Société astronomique de France / Membre de la Société des auteurs / Membre de l'Alliance Française / 12, rue de la Grande-Chaumière Paris 6^{ème}

C'est la carte de visite qu'utilisait August Strindberg en 1896, alors...

Strindberg, écrivain français, traducteur de Strindberg ?

"Le Père a été traduit en français par moi, écrit Strindberg, mais revu et mis au net par un journaliste parisien".

La traduction de Strindberg avait été refusée par Antoine, très pointilleux en la matière. Strindberg confia donc son texte à Georges Loiseau, lui-même auteur dramatique, et il est patent que ce dernier ait pris nombre de libertés avec la traduction de Strindberg quand on la compare au texte original suédois, mais c'était chose courante à l'époque, bien que l'adaptateur fût en contact régulier avec l'auteur.

Pourquoi a-t-il donné le titre *Père* en français alors que le titre suédois est *Le Père* ? Peut-être est-ce dû à la méconnaissance de Loiseau pour la langue suédoise ou que le, article défini, donnait un caractère trop abstrait au personnage. En allemand, en italien, en anglais, en espagnol, en néerlandais..., le titre a été scrupuleusement respecté : *Der Vater, Il Padre, The Father, El Padre, De Vader...*

Père est peut-être un titre trop affectueux. Car, de l'affection, il n'y en a guère dans l'œuvre. La seule étreinte tangible est celle de la camisole de force ! Mais en français, l'œuvre étant connue sous le titre de *Père*, nous avons souhaité préserver cette référence. Notons que pour une autre pièce de Strindberg, *Paria*, éditée en français en même temps que *Père*, curieusement le titre en français est *Le Paria* !

Émile Zola avait pour Strindberg une admiration sincère, mais il lui fit quand même quelques reproches : "Vous savez peut-être que je ne suis pas pour l'abstraction. J'aime que les personnages aient un état civil complet, qu'on les coudoie, qu'ils trempent dans notre air. Et votre capitaine qui n'a même pas de nom..."

Strindberg, francophile et assez bon connaisseur de la langue française, avait pour objectif principal d'être joué à Paris, il voulait être un "écrivain français". Depuis plusieurs années il avait le sentiment que la Suède le tenait à l'écart, qu'il était maltraité par les théâtres et son éditeur. Il avait même écrit à un ami

Ce qu'il me faut, c'est absolument savoir. Et pour cela je vais faire sur ma vie une profonde, une discrète et scientifique enquête. Utilisant toutes les ressources de la nouvelle science psychologique, mettant à profit la suggestion, la lecture de la pensée, la torture mentale, sans rien écarter des procédés du vieux jeu, effraction, vol, saisie de lettres, faux et falsification de signature, je rechercherai tout enfin.

August Strindberg.

peintre qu'il n'écrirait plus en suédois, menace qu'il ne mettra heureusement pas à exécution. Rappelons que furent écrites en français plusieurs de ses œuvres autobiographiques en prose : *Le Plaidoyer d'un fou*, *Inferno* et la majeure partie de *Légendes*. Il écrivait directement ses textes en français mais ne les traduisait jamais lui-même en suédois ! Par contre, il traduisit lui-même en français trois de ses pièces : *Créanciers*, *Père* et *Le Songe*.

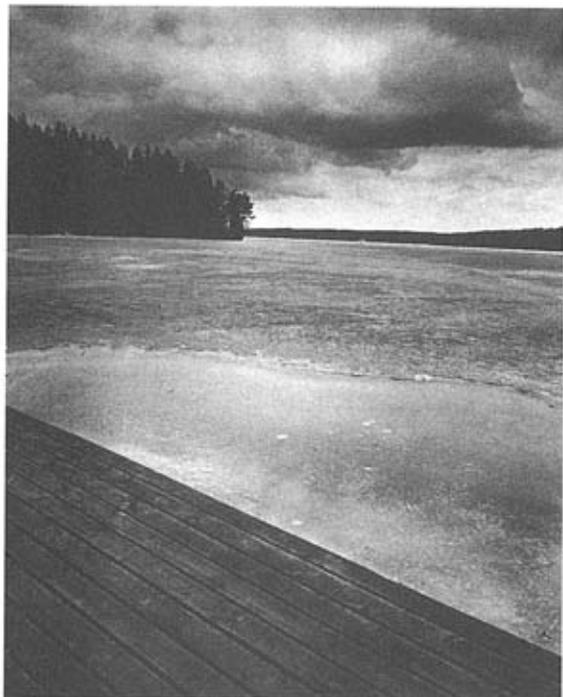
Strindberg écrivit aussi en français pour subvenir à ses besoins ; il rédigea des articles d'érudition, des travaux scientifiques ou para-scientifiques qu'il publiait dans *L'Hyperchimie*, des articles de journaux qu'il faisait passer dans *L'Écho* de Paris.

Écrit en 1887, *Fadren (Père)* fut créé le 13 décembre 1894 au cours de la première saison du Théâtre de l'Œuvre : ce fut un succès, la critique y vit le plus grand succès remporté en France par un auteur suédois.

L'œuvre a une connotation autobiographique, du moins en ce qui concerne le doute sur la paternité ; il soupçonnait son épouse, Siri von Essen, d'infidélité et alla même jusqu'à douter de sa paternité pour son troisième enfant. Strindberg confessa à l'un de ses amis : "Il me semble que je vis comme un somnambule, que l'imaginaire et le vécu se mêlent. Je ne sais pas si *Le Père* est quelque chose d'imaginé ou si ma vie a vraiment été telle, mais j'ai l'impression qu'à un moment donné, qui n'est plus éloigné maintenant, je saurai nettement ce qu'il en est et alors, ou bien je sombrerai dans une folie bourrelée de remords ou bien je me tuerai".

Les Scandinaves, Ibsen, Björnson et les Slaves, Tolstoï..., étaient très présents sur les scènes parisiennes, ce qui ne plaisait pas au xénophobe Edmond de Goncourt qui se plaignait de "l'invasion du brouillard slave et scandinave alors que lui écrivait des comédies essentiellement françaises".

Strindberg envoya l'édition française de *Père* à Nietzsche. Celui-ci lui répondit qu'il l'avait lue deux fois avec grande émotion et qu'il avait été surpris au-delà de toute mesure de découvrir une œuvre où il retrouvait sa "propre conception de l'amour". Strindberg poursuivra ses échanges de correspondances avec Nietzsche et lui racontera même que, lors d'une représentation, "une vieille dame est tombée raide morte, un autre soir une femme a accouché et qu'un troisième les trois quarts du public ont quitté la salle en hurlant". Étonnant rapport quand on sait aujourd'hui que Strindberg n'assista jamais à une seule représentation de ses pièces jouées à Paris durant son séjour ! Gauguin, avec lequel il se lia d'amitié, assista, lui, à la première de *Père*. Peut-être allèrent-ils boire ensemble quelque absinthe à la Closerie des Lilas, dont Strindberg était un habitué...



© Jean-Loup Sieff (d.r.).

Pourquoi une nouvelle traduction ?

Il y a de multiples raisons de "retraduire" un auteur, la plus évidente est celle du vieillissement des traductions précédentes, de leur inadaptation à l'époque.

Le linguiste Jacques Cellard rappelait qu'au "XIX^e siècle, les œuvres représentaient des objets esthétiques qu'on devait transformer en d'autres objets esthétiques, la fidélité étant tout à fait secondaire...".

Au XX^e siècle, jusque dans les années 60, l'interprétation du traducteur et son besoin de mettre sa touche personnelle, de faire preuve d'élégance, sont encore prépondérants. Ce traducteur se définissait en tant que "traducteur-adaptateur".

L'esprit de fidélité n'est apparu que depuis peu. Le traducteur ne peut se contenter de réactualiser le vocabulaire de ses prédécesseurs. Il y a aujourd'hui une nouvelle philosophie de ce travail, une déontologie qui évolue constamment. Même si le vocabulaire et la syntaxe du français ne changeaient pas, de nouvelles traductions seraient nécessaires tous les vingt ans.

Les traducteurs sont passés de l'infidélité et de la séduction à une fidélité toujours plus grande à la forme et à l'esprit en tentant de ne pas négliger pour autant l'élégance.

J'aime particulièrement citer deux réflexions d'un éminent confrère en traduction, Dominique Grandmont : "Traduire n'est pas passer d'une langue à une autre, c'est écrire dans sa langue à l'écoute d'une autre", et encore : "La traduction serait la deuxième écriture d'un même texte. Mais cette deuxième écriture n'est pas aussi seconde qu'il y paraît. Il ne s'agit pas d'un commentaire, mais bien de détecter le cheminement secret du premier auteur en le parcourant à son tour, jusqu'à retrouver son angoisse en amont de son écriture."

Quand je traduis je pars en voyage, je découvre un texte que j'aurais sans aucun doute aimé écrire moi-même... et je tente de faire partager cette découverte.

Jacques Robnard, février 2005.

tragédies,
familles
d'ailleurs et
d'aujourd'hui

Omphale

LE CAPITAINE : Ô toi, ma peau de lion, ma carapace que tu voulais me dérober, Omphale ! Omphale ! Toi, femme rusée, la pacifiste qui inventa le désarmement ! Réveille-toi, Hercule, avant qu'elle ne t'enlève ta massue !

August Strindberg, *Père*, acte III, scène 7.

• • •

Tu as vu sans doute dans quelque tableau ce héros peint en esclave d'Omphale, chargé d'ornements qui ne sont nullement faits pour lui, et cette princesse revêtue de la peau de lion et tenant d'une main la massue, comme si elle était Hercule, tandis que le héros, couvert d'une robe de pourpre, file de la laine, et se laisse donner des coups de pantoufle par Omphale. C'est le plus honteux des spectacles de voir un vêtement si mal approprié au personnage, qui lui sied si peu, et qui ravale indignement jusqu'à la femme la virilité du demi-dieu.

Lucien de Samosate, *Comment il faut écrire l'histoire*.

• • •

Tandis que les esclaves préparent le repas et le vin, Omphale veut revêtir Alcide de sa propre parure. Elle lui donne sa tunique légère, teinte de la pourpre africaine ; elle lui donne la délicate bandelette qui naguère lui servait de ceinture ; mais celle-ci ne peut suffire à entourer le corps d'Hercule ; déjà il a brisé aussi le lien de sa tunique, pour ouvrir un passage à ses robustes mains ; ses larges pieds sont emprisonnés dans une étroite chaussure. Omphale, à son tour, saisit la lourde massue, la dépouille du lion, et les traits les moins pesants que renferme le carquois. Ainsi travestis, ils se mettent à table, puis se livrent au sommeil, reposant près l'un de l'autre sur des lits séparés. – Pourquoi ? – Ils se préparaient à offrir le lendemain, au point du jour, un sacrifice à l'inventeur de la vigne, et pour cela, ils devaient être purs tous deux. On était au milieu de la nuit ; que n'ose pas l'amour dans son délire ? Faunus, à travers les ténèbres, s'avance vers l'ancre frais, et voyant les esclaves ensevelis dans l'ivresse et le sommeil, il espère que les maîtres ne dormiront pas moins profondément. Il entre, adultère audacieux, et porte ses pas çà et là ; ses mains prudentes le précèdent, et interrogent tout sans bruit. Il arrive au lit désiré ; il en a touché les étoffes ; jusqu'ici tout semble sourire à ses projets ; mais sa main rencontre le poil hérissé du monstre de Némée...

Ovide, *Les Fastes II*.



Jan Saudek, 1985. © Donation Gruber (d.r.).

Saturne

LE CAPITAINE : Tu n'en as pas le droit ! Tu vois, je suis un cannibale et je veux te dévorer. Ta mère voulait me dévorer, mais je ne l'ai pas laissé faire. Je suis Saturne qui mangea ses enfants car on lui avait prédit que, sinon, ce seraient eux qui le mangeraient. Manger ou être mangé, voilà la question. Si je ne te mange pas, c'est toi qui me mangeras, tu m'as déjà montré les dents !

August Strindberg, *Père*, acte III, scène 6.

• • •

Mais, ses premiers enfants, le grand Cronos les dévorait, dès l'instant où chacun d'eux du ventre sacré de sa mère descendait à ses genoux. Son cœur craignait qu'un autre des altiers petits-fils de Ciel n'obtînt l'honneur royal parmi les Immortels. Il savait, grâce à Terre et à Ciel Étoilé, que son destin était de succomber un jour sous son propre fils, si puissant qu'il fût lui-même – par le vouloir du grand Zeus. Aussi, l'œil en éveil, montait-il la garde sans cesse aux aguets, il dévorait tous ses enfants ; et une douleur sans répit possédait Rhéïa.

Mais vint le jour où elle allait mettre au monde Zeus, père des dieux et des hommes ; elle suppliait alors ses parents, Terre et Ciel Étoilé, de former avec elle un plan qui lui permît d'enfanter son fils en cachette. Eux, écoutant et exauçant leur fille, la menèrent au gras pays de Crète, le jour où elle devait enfanter le dernier de ses fils, le grand Zeus ; et ce fut l'énorme Terre qui lui reçut son enfant, pour le nourrir et le soigner dans la vaste Crète. L'emportant donc à la faveur des ombres de la nuit rapide, elle atteignit les premières hauteurs de Dictos, et, des ses mains, le cacha au creux d'un antre inaccessible. Puis, entourant de langes une grosse pierre, elle la remit au puissant seigneur, fils de Ciel, premier roi des dieux, qui la saisit de ses mains et l'engloutit dans son ventre, le malheureux ! sans que son cœur se doutât que, plus tard, à la place de cette pierre, c'était son fils, invincible et impassible, qui conservait la vie et qui devait bientôt, par la force de ses bras, triompher de lui, le chasser de son trône et régner à son tour parmi les Immortels.

Hésiode, *Théogonie*.

Clytemnestre

Je t'ai nourri, je veux vieillir
à tes côtés.

Oreste

Tu veux vivre avec moi, après
avoir tué mon père ?

Clytemnestre

C'est le destin, mon fils,
qu'il faut en accuser.

Oreste

C'est aussi le destin qui t'a
préparé cette mort.

Eschyle, L'Orestie, texte français Daniel Loyza.

Ulysse

LE CAPITAINE : Tout est là, dans tous ces livres ! On peut le lire noir sur blanc ! Je n'étais donc pas fou ! Ici, dans l'Odyssée, premier chant, vers 215, page six, Télémaque dit à Athéna : "... Que je sois le fils d'Ulysse ? Ma mère le prétend, mais comment le saurais-je ?..." "

August Strindberg, *Père*, acte III, scène 5.

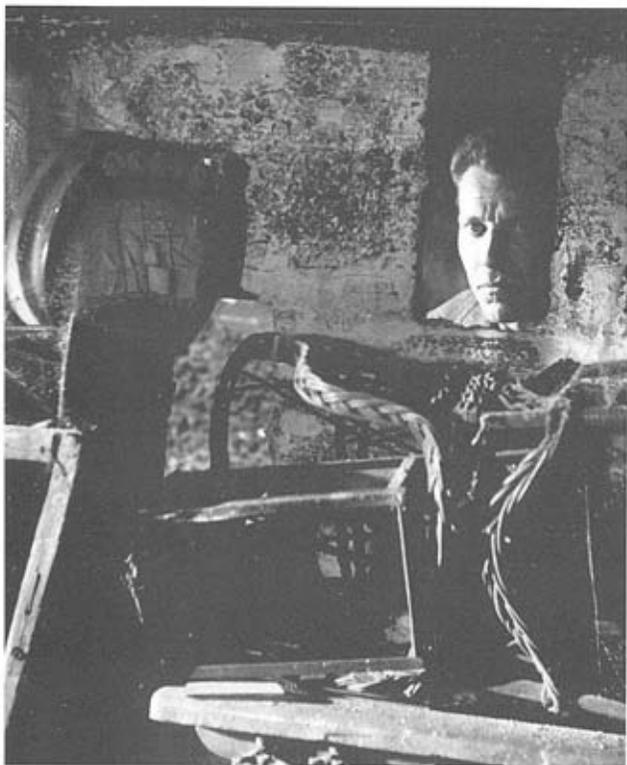
• • •

ATHÉNA : [Il dit]... "Mais, à ton tour, dis-moi sans feinte, point par point : c'est d'Ulysse, de Lui, que vraiment tu naquis ?... Quoi ! déjà ce grand fils !... C'est frappant en effet : sa tête, ses beaux yeux ! comme tu lui ressembles !... Car nous allions ainsi, bien souvent, l'un chez l'autre, avant qu'il s'embarquât vers le pays de Troie, avec les chefs d'Argos, au creux de leurs vaisseaux. Mais depuis ce jour-là, je ne vis plus Ulysse ; il ne m'a plus revu."

TÉLÉMAQUE : Oui, mon hôte, je vais te répondre sans feinte. Que je sois bien son fils ?... ma mère me le dit : moi, je n'en sais pas plus ; à quel signe un enfant reconnaît-il son père ?... Ah ! que ne suis-je né de quelque heureux mortel, qui, sur ses biens, aurait attendu la vieillesse ! Mais le plus malheureux des humains, des mortels, voilà, dit-on, mon père, puisque tu veux savoir.

ATHÉNA : Ne crois pas que les dieux aient refusé leur signe à cette descendance, quand c'est un pareil enfant qu'enfanta Pénélope...

Homère, *L'Odyssée*, traduction Victor Bérard. © Éditions Gallimard, collection La Pléiade.



Henri-Georges Clouzot, *Les Espions*, 1957. © Collection Francis Lacassin (d.r.).

la mauvaise conscience

LE DOCTEUR : Non, capitaine. Vous savez, au théâtre, quand j'entends Madame Alving faire l'oraison funèbre de son défunt mari, je me dis en moi-même : c'est fichtrement dommage que le bonhomme soit mort !

August Strindberg, Père, acte II, scène 4.

• • •

MADAME ALVING : J'ai supporté beaucoup de choses dans cette maison. Pour le retenir le soir – et la nuit –, j'ai dû me transformer en compagnon de beuverie là-haut, dans sa chambre. Rester en tête-à-tête avec lui, trinquer avec lui, écouter ses obscénités, me battre avec lui pour le traîner dans son lit.

MANDERS : Que vous ayez pu supporter tout cela !

MADAME ALVING : J'avais mon fils. Mais lorsque j'ai reçu cette dernière gifle ; lorsque ma propre bonne – ; je me suis juré : c'est fini. J'ai pris le pouvoir – tout le pouvoir – sur lui et sur le reste. J'avais enfin une arme contre lui, voyez-vous ; il n'osait plus rien dire. C'est à ce moment-là que j'ai mis Oswald en pension. Il allait avoir sept ans, il commençait à remarquer des choses et à poser des questions, comme le font les enfants. Je ne pouvais pas le supporter, Manders. Il m'a semblé que mon enfant allait s'empoisonner en respirant l'air de cette maison souillée. C'est pour cela que je l'ai fait partir. Vous comprenez maintenant pourquoi je n'ai pas voulu qu'il mette les pieds ici tant que son père était en vie. Personne ne sait ce que cela m'a coûté.

MANDERS : Quelles épreuves vous avez subies !

MADAME ALVING : Jamais je n'aurais tenu bon sans mon travail. Car j'ai travaillé ! L'agrandissement de la propriété, les améliorations, tous ces aménagements si utiles dont Alving a récolté la gloire – vous croyez qu'il avait assez d'énergie pour accomplir tout cela ? Lui qui passait le plus clair de son temps sur le canapé à lire un vieux bottin mondain ! Cela aussi, je veux que vous le sachiez : c'était moi qui le poussais à travailler quand il avait un moment de lucidité ; c'était moi qui portais tout le fardeau quand il replongeait dans sa débauche et qu'il se mettait à divaguer de la façon la plus pitoyable.

MANDERS : Et vous élevez un monument à la gloire de cet homme !

MADAME ALVING : C'est cela, le pouvoir de la mauvaise conscience.

Henrik Ibsen, *Les Revenants*, traduction Terje Sinding. © Imprimerie Nationale, Le Spectateur Français, 1991.

Qui sera l'homme ? Qui prendra
ce risque, mes enfants

Et acceptera l'injure qui sera à
jamais

La ruine de mes parents
et de vous en même temps ?

Quel est le mal qui manque ? Vous
avez un père

Meurtrier de son père ; il a
labouré celle qui l'a fait naître,

Le champ même où il fut
semé ; il vous a obtenues

D'un couple identique à celui
d'où il était sorti lui-même !

Sophocle *Œdipe roi*, traduction Jean et Mayotte Pollack. © Les Éditions de Minuit.

on ne l'attendait pas !

LE PÈRE : Qu'est ce que tu disais ? Que cela me concernait, que moi aussi j'étais lunatique ? Où me tromperais-je ?

LA FILLE : Plus lunatique que toi ? Difficile à trouver !... Non ?

LE PÈRE : Je ne sais pas... C'était peut-être cela qui était si oppressant.

Ta mère et moi étions comme chien et chat.

LA FILLE : Et moi, je me trouvais là... au milieu...

Quelque part, j'étais bien là.

LE PÈRE : Oui, tu l'étais... Disons que tu étais là.

LA FILLE : Pendant longtemps, j'ai tenté de me créer un monde à moi.

LE PÈRE : Il paraît que c'est ce que tu as fait.

LA FILLE : C'est normal, quand on est livré à soi-même, on ne peut s'attendre qu'à cela... Dans ce monde qui m'appartient, il n'y a que des gens qui mesurent à peu près la moitié de ma taille. Pas exactement des nains, ils ont des proportions normales.

Ils portent un nom que j'ai bien noté, je m'en souviens très bien... Oui, c'est cela : des lilliputiens. Ces gens-là s'appellent des lilliputiens... Dans ce monde, il n'y a que des lilliputiens et moi je suis la plus grande. Il ne s'agit pas seulement d'une seule famille. Non, c'est tout un quartier, tout un voisinage... Je connais chacun d'entre eux par son nom, je connais aussi, et de façon détaillée, l'histoire de leur vie...

Que crois-tu que je fasse au milieu d'eux ? Quand je m'occupe de ce monde un peu spécial ?

Je m'imagine, par exemple, quelles maladies ont été contractées par certains d'entre eux ces derniers temps. Cela peut aller de la coqueluche jusqu'au cancer des intestins. Je peux aussi obliger une fille de mon âge à me suivre au bord d'un puits et la menacer de l'y jeter si elle ne lèche pas la pointe de mes souliers pleins de boue...

Je suis capable de sortir mes ongles, très longs – aussi longs que je les imagine, bien plus longs qu'ils ne sont en réalité –, je griffe la poitrine pleine de crevasses d'un vieux bonhomme à la barbe blanche.

Sa femme, aussi vieille que lui, ne peut manifestement pas lui venir en aide parce qu'elle vient d'avoir une sorte de crise d'épilepsie ; prise de crampes, elle se tord, couchée sur le sol de la cuisine, elle est couverte de sang, elle a dû se mordre la langue... Voilà, ce ne sont que quelques exemples...

Stig Larsson, *On ne l'attendait pas !*, drame burlesque, traduction Jacques Robnard.



Carl Th. Dreyer, *Le Maître du logis*, 1925. (d.r.).

Le coucher de soleil

Couché sur l'amarre enroulée,
fumant du "Cinq frères bleus",
je ne pense à rien.

La mer est verte,
sombre et verte comme l'absinthe ;
elle est amère comme le chlorure de magnésium
et plus salée que le chlorure de natron ;
elle est aussi chaste que le calcium iodé ;
mais l'oubli, l'oubli
des grands péchés, des grandes douleurs,
elle l'apporte
comme l'absinthe.

Ô mer verte comme l'absinthe,
ô doux oubli de l'absinthe,
donne-moi l'anesthésie,
fais que je m'endorme en paix
comme naguère sur les articles
de la Revue des deux mondes !

La Suède est une lointaine fumée,
la fumée d'un Havane maduro,
et le soleil brille en haut
comme un cigare à demi consommé.
Partout à l'horizon
les crêtes des vagues sont rouges
comme des feux de Bengale
illuminant notre misère.

August Strindberg, *Le Coucher de soleil*.



August Strindberg, autoportrait, 1886. © Stockholm, Éditions Albert Bonnier (d.r.).

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

August Strindberg, 1887.



saison 2004-2005

théâtre national populaire

directeur Christian Schiaretti

déléguée générale Liliane Martinez

administrateur Guillaume Cancade

assistante de direction Laure Charvin-Gautherot

contrôleur de gestion Olivier Leculier

aide comptable Mylène Piedimonte

administrateur de production Jean-Pierre Bauza-Canellas

service du personnel Lucette Zanni

assistante Sana Habre

directrice de la communication

et des relations avec le public Adeline Cuny

relations avec la presse et le public

Djamila Badache, Sylvie Moreau*, Muriel Poulard

documentaliste Heidi Weiler

infographie/informatique Gérard Vallet

responsable de l'accueil Suzie Faure

accueil du public Sylviane Pontille

responsable billetterie Nathalie Bady

accueil, billetterie Corinne Poulard, Bruno Sapinart

responsable du standard Josyanne Boisset

standardiste Christine Alix

conseiller artistique Daniel Besnehard

comédiens Lori Besson, Olivier Borle, Jeanne Brouaye,

David Mambouch, Anne Martinella, Jérôme Quintard,

Ruth Vega Fernandez

directeur technique Jean-Michel Dubois

directeur technique adjoint Stefan Abromeit

directeur technique adjoint Jean-Philippe Le Priol

assistante de direction Sylvie Bell

éclairagiste Julia Grand

régisseur général Jean-François Guillemaud

régisseurs plateau Pascal Louiggi, Fabrice Cazanaz

chef machiniste Yannick Galvan

chef machiniste adjoint Gérard Josserand

cintriers (X. R.), Jean-Jacques Becker*

**machinistes Jean-Pierre Juttet,
Jean-Marc Julliard*, Aurélien Boiraud***
régisseur lumière Vincent Boute
**électriciens Marc Biollay, Jean-Christophe Guigue,
Thomas Marchalot***
régisseur son Éric Georges
chef habilleuse Sophie Bouilleaux-Rynne
habilleuse Catherine Baylac*
chef d'atelier serrurerie Michel Chareyron
chef d'atelier menuiserie Laurent Malleval
chef d'atelier décoration André Thöni
secrétaire Magali Bertet
chauffeur coursier Pierre Valion
économat, gardiennage Edwin Souché
responsable de l'entretien Daniel Gonod
personnel d'entretien Christian Gouverneur, Adine Menella

le bar et la restauration sont assurés par Malou Boname

* personnels saisonniers ou intermittents

directeur
Christian Schiaretti
responsable de la publication
Daniel Besnehard
conception graphique
Denis Ducrocq
documentation
Heidi Weiler
lectrice correctrice
Claudia Herlic
réalisation
Gérard Vallet

ISSN 1763- 1408

Imprimerie Valley, février 2005

Licences : II 18588 ; III 51/00255 ; V 51/00256.

Laura, sauve-moi,
Bertha n'est pas
et c'est bien la se
veux-tu plus enco
que je reste le so

sauve ma raison. Tu
le moi, je n'ai aucun
ule chose que tu ve
re ? Tu veux avoir
utien de la famille

Théâtre
National
Populaire

Direction
Christian Schiaretti
Place Lazare-Goujon
9627 Villeurbanne Cedex
www.tnp-villeurbanne.com
4 78 03 30 30

