

ROGER, Pascale, *La cruauté dans le théâtre de Strindberg. Du « Meurtre psychique » aux maladies de l'âme*, Paris, L'Harmattan, 2004, 278 p.

Renée Champagne

Numéro 38, automne 2005

La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041625ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041625ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Champagne, R. (2005). Compte rendu de [ROGER, Pascale, *La cruauté dans le théâtre de Strindberg. Du « Meurtre psychique » aux maladies de l'âme*, Paris, L'Harmattan, 2004, 278 p.] *L'Annuaire théâtral*, (38), 199–202.
<https://doi.org/10.7202/041625ar>

ROGER, Pascale, *La cruauté dans le théâtre de Strindberg. Du « Meurtre psychique » aux maladies de l'âme*, Paris, L'Harmattan, 2004, 278 p.

Les spécialistes de l'œuvre d'August Strindberg s'entendent pour dire qu'il y a, au-delà des variations thématiques et des ruptures esthétiques qui la jalonnent, un lien profond entre les différentes pièces et périodes qui la composent. Quelle est cette relation entre *Père* et *Le chemin de Damas*, entre *Mademoiselle Julie* et *Le songe*? Dans cet ouvrage, s'adressant à qui possède une connaissance théorique

générale du théâtre et, sans être spécialiste de Strindberg, connaît son œuvre, Roger propose une réponse : cette impalpable connexion consisterait en la cruauté et le tragique de la condition humaine. S'appuyant sur un corpus de quatre pièces, *Père* (1887), *Créanciers* (1888), *Le songe* (1901) et *La sonate des spectres* (1907), l'auteur, doctorante, comédienne, metteuse en scène et critique de théâtre, met au jour ce lien invisible et multiforme tout en rapprochant Strindberg de ces spécialistes de la cruauté que sont Artaud, Freud et Nietzsche.

Roger débute sa démonstration, dans le premier chapitre, par une fort longue réflexion sur la notion de cruauté. Questionnant sa nature et son origine en l'abordant sous l'angle philosophique puis psychanalytique, elle fait ressortir l'humanité de la cruauté et propose, se faisant le relais de Nietzsche, Artaud et Freud, l'existence d'une cruauté « pure », synthèse des forces vitales de l'homme, et d'une cruauté « perverse », instrument du mal, exutoire de l'inévitable souffrance intrapsychique de l'homme écartelé entre sa nature pulsionnelle et sa culpabilité face à celle-ci. D'autre part, la cruauté entretenant un rapport « quasi nécessaire et permanent » (p. 111) avec le théâtre, quelques pages sont consacrées à l'implication et aux fonctions de la cruauté au théâtre ainsi qu'à une introduction au projet d'un « Théâtre de la cruauté » d'Artaud. Cette mise en situation, bien qu'intéressante, semble disproportionnée en comparaison du reste (elle occupe toute la première moitié de l'ouvrage), d'autant plus que, bien que les notions qui y sont discutées éclairent évidemment le reste de l'argumentation, cet éclaircissement est plutôt

indirect, l'auteur développant peu de liens entre cette partie et les suivantes.

Dans le deuxième chapitre, prenant appui sur différentes études menées en psychologie et en psychopathologie ainsi que sur le recueil *Vivisections*, de Strindberg, l'auteur revisite les notions de « combat des cerveaux » et de « meurtre psychique » et montre comment cette lutte à mort s'établit sur une relation de nature perverse pouvant se présenter de deux façons : le sadisme moral, attaque directe visant la meurtrissure ou la destruction de l'intégrité psycho-affective de l'adversaire, et la perversion narcissique, vampirisme mental visant l'appropriation des forces mentales du rival par une habile manipulation. Elle précise ensuite de quelle manière ces notions s'incarnent dans les pièces de la période dite « cruelle » ou naturaliste de Strindberg, notamment dans *Père* et *Créanciers*. Poursuivant son étude de l'œuvre en suivant le cheminement esthétique de Strindberg, elle démontre comment l'évolution vers le symbolisme était d'ores et déjà annoncée dès la période naturaliste et décompose ce mouvement graduel en deux étapes. Dans un premier temps, Strindberg s'éloigne du zolaïsme, jugé anecdotique et matérialiste, en proposant le « grand naturalisme », forme « plus "idéaliste" ou plus philosophique qui met en scène les enjeux primordiaux de l'existence » (p. 169), enjeux rendus visibles par l'épuration de l'intrigue, de la mise en scène et du décor. Dans un deuxième temps, Strindberg « redéfinit les conditions d'observation et de connaissance de son sujet : l'esprit humain » (p. 176). De fait, en phase avec son époque où l'objectivité est durement remise en question, Strindberg

assume l'inévitable subjectivité de l'observateur et s'investit personnellement dans les personnages et les conflits qu'il dépeint. Cette « "dramaturgie de la subjectivité" prend donc sa source dans ce "grand naturalisme" et va se mettre en place lentement et insensiblement pièce après pièce. Elle va se déployer pleinement après la crise d'*Inferno* au travers d'une forme symbolique et poétique » (p. 177).

Le troisième chapitre – de loin le plus intéressant – met en lumière et analyse la cruauté présente dans les pièces de la période dite « mystique » ou symboliste de Strindberg, pièces dans lesquelles le conflit intersubjectif fait maintenant place au conflit intérieur de l'homme. L'auteur y fait ressortir la transformation de la cruauté psychologique de la période précédente en une cruauté qui « est désormais envisagée dans sa dimension métaphysique ou métapsychologique et il est désormais difficile de trouver un coupable ou de formuler une revendication sans se trouver face à soi-même et à l'absurdité de l'existence » (p. 186). De plus, selon Roger, c'est à cette époque que « la simple utilisation thématique de la cruauté cède le pas au paradigme et à la fonction proprement artistique de celle-ci » (p. 215) et permet à Strindberg de réinventer son écriture, renouvellement qui est ici rapproché de la renaissance théâtrale désirée par Artaud. L'auteur souligne en effet la similarité de leur utilisation de la cruauté en tant que « principe de déstructuration et de recréation » du théâtre : « la cruauté est l'agent déstructurant qui remet en question la forme théâtrale traditionnelle et lui demande de s'avouer théâtre en n'étant plus comme autrefois seulement au service de l'illusion et des conventions. Ce

bouleversement a lieu au sein même de l'écriture chez Strindberg et lors de la représentation théâtrale chez Artaud » (p. 240). Illustrant sa réflexion par une succincte analyse du *Songe* et de la *Sonate des spectres*, Roger met en lumière l'expression de cette cruauté métaphysique à travers la souffrance intérieure des personnages qui y évoluent. Cette analyse lui permet également d'approfondir l'utilisation de la forme du rêve par Strindberg et d'en souligner les différentes fonctions dans sa dramaturgie.

En somme, selon Roger, concevoir l'œuvre de Strindberg sous l'angle de la cruauté, ce serait redécouvrir son sens profond, suivre son parcours intellectuel et saisir ses transformations formelles. Ce serait comprendre comment la cruauté de son projet, consistant en la dissection de l'âme humaine afin de l'exposer, sans aucun ménagement, dans ce qu'elle a de plus abject, se transpose tant dans la thématique que dans l'esthétique de l'œuvre. Et ce serait surtout saisir toute sa portée : le « "Théâtre de la cruauté", qu'il soit l'œuvre de Strindberg, le projet d'Artaud, ou la vision esthétique de Nietzsche, met donc en mouvement des forces pures et radicales qui bouleversent le spectateur en vue de l'avènement du bien. [...] Le "Théâtre de la cruauté" ne compense ni ne console du mal, parfois même il ne parvient pas à l'élucider complètement. Mais libéré de ses illusions, l'homme pourra peut-être alors affronter plus sereinement l'absurdité et la brutalité de sa condition » (p. 248).

Cet ouvrage, intéressant et très bien documenté, comme en témoigne son imposante bibliographie, souffre malheureusement de certaines lacunes. Tout d'abord, tout l'œuvre de

Strindberg n'est pas considéré par l'étude. Qu'en est-il de la période historique ayant précédé la période naturaliste? La cruauté y est-elle également transposée? Ensuite, du point de vue formel, un certain manque d'unité et de continuité entre les chapitres (ou leurs différentes parties) nuit à la compréhension de l'ensemble. Peu de liens sont tissés entre certains chapitres, quelques notions se répètent, des mots semblent utilisés sous différentes acceptions. D'autre part, les analyses des pièces, très courtes (sur l'ensemble, seulement vingt-cinq pages y sont consacrées), laissent le lecteur sur son appétit.

Ces lacunes ne doivent toutefois pas faire oublier l'originalité de la thèse avancée par Roger. En proposant la cruauté comme principe fédérateur de l'œuvre de Strindberg et en développant ce lien, déjà noté par certains, entre Strindberg et le « Théâtre de la cruauté », elle pose en effet un regard neuf sur l'œuvre du grand dramaturge suédois.

Renée Champagne
Université Laval