

Henri-René Lenormand et August Strindberg ou, la cruauté du langage, le langage de la cruauté

Henri-René Lenormand and August Strindberg: cruelty of language or language of cruelty

TOMASZ KACZMAREK [tkn@wp.pl]
Uniwersytet Łódzki, Pologne

RÉSUMÉ :

Une vie secrète de Henri-René Lenormand est une pièce qui met remarquablement en évidence le rapport cruel entre l'homme et la femme, ainsi que l'affrontement mortel pour le pouvoir. Le « combat des cerveaux » est au cœur du déroulement et des actions du drame ; le « meurtre psychique », ultime objectif de ce rapport cruel, en est l'aboutissement fatal. Sous l'emprise d'August Strindberg, l'auteur français décrit comment à travers les mots se manifeste le combat du plus fort avec le plus faible. Dans les pièces « climatiques » de Lenormand, seul le plus fort, physiquement et psychiquement, pouvait survivre dans les conditions extrêmes des pays tropicaux. Dans le drame étudié, ce schéma s'étend à la lutte des idées, qui oppose les tenants de la morale officielle aux révoltés qui, au nom de leur liberté, n'acceptent pas les valeurs de la société.

MOTS CLÉS :

H.-R. Lenormand ; A. Strindberg ; cruauté du langage ; « le meurtre psychique » ; « le combat des cerveaux »

ABSTRACT:

H.-R. Lenormand during his youth already was trying his strengths as the scenic author with various results. However, after he discovered Strindberg's works (especially these of them written by Strindberg after his famous crisis described in *Inferno*), Lenormand had experienced glare. For the very first time, the French author got familiar with the works of the Author of *Father* in Switzerland, during the First World War, from which he tried to escape pretending to be sick with tuberculosis. Although Strindberg's plays were performed in German, Lenormand was intuitively convinced that he discovered the great playwright. After the First World War, Lenormand comes back to France and reads all Strindberg's works translated into English. Since that time, his own way of writing is changing dramatically. Being inspired by Strindberg's works, Lenormand in his individual way will deal with conflicts between men and women, in a truly expressionist manner. In Lenormand's plays appears his own version of the battle of the sexes, in which a woman like a praying mantis devours a male. Although it is a words' fight only, its effects are not less bloody. As in some Strindberg's plays, also in Lenormand's dramas often there is a "psychological murder".



KEY WORDS:

H.-R. Lenormand; A. Strindberg; expressionism; language cruelty

REÇU 2015-03-11; ACCEPTÉ 2015-06-26

1. En guise d'introduction

On pourrait s'imaginer le pouvoir du langage à la manière des Gaulois qui avaient recours à la figure d'Hercule, symbole de la force physique, que l'on présentait comme un vieillard traînant les gens attachés par des chaînes à sa langue. Cette image confirmerait l'idée que les ancêtres des Français négligeaient quelque peu la force des muscles au profit de celle de la langue, cette dernière étant considérée comme plus efficace et plus menaçante. Toutes sortes d'idéologies plus ou moins autoritaires vont s'y ressourcer afin de poser les jalons bien solides de leurs propagandes respectives. Et les doctrinaires d'en user voire d'en abuser. Nous nous rappelons à ce propos les préoccupations de Ionesco qui, se défiant des intellectuels et surtout de leur langage, les accusait farouchement de propager la « rhinocérinite » autrement dit, de soutenir philosophiquement les hystéries collectives. Plusieurs chercheurs et littéraires se sont déjà penchés sur la question ; on pourrait citer à titre d'exemples les travaux de Korzybski, de Chomsky ou de Hayakawa ainsi que les écrits de l'auteur de la *Cantatrice chauve* pour nous rendre compte de l'importance que l'on attachait à cette problématique au XX^e siècle.

Conformément à la fonction régulatrice et réductrice de la langue, il serait intéressant de se poser la question de savoir comment les mots peuvent devenir une arme redoutable au point de tuer l'adversaire. C'est ainsi que nous touchons le vif du sujet que nous voulons étudier : « le combat des cerveaux », terme forgé par Strindberg pour évoquer le conflit entre les sexes opposés, et qui sera emprunté et diffusé dans le théâtre par Henri-René Lenormand. De fait, sous l'emprise de l'auteur de *Père*, le dramaturge français décrit cette lutte acharnée entre l'homme et la femme, qui ne se manifeste point par le corps à corps, mais à travers des allusions, des suggestions, par des mots dont le pouvoir incantatoire s'avère parfois mortifère pour la victime. Et ce ne sont pas les hommes qui sont gagnants mais les femmes qui, de par leur nature plus faibles physiquement, n'hésiteront pas à mettre en œuvre la force de leurs mots. Faute de muscles, c'est de cette manière qu'elles se livrent à une bataille qui n'est pas pour autant moins cruelle que les tortures physiques. Cela dit, le conflit étant toujours à l'origine de toute action dramatique, le motif cruel présent dans le théâtre depuis des temps immémoriaux ne se limite pas seulement à une confrontation conjugale, mais s'étend à toute sorte d'affrontements qui témoignent de discordes interpsychiques ou intersubjectives auxquelles chaque individu doit faire face. Il serait intéressant à ce propos d'examiner les énoncés et les stratégies discursives visant à miner l'équilibre psychique de l'ennemi et, en conséquence, à éliminer l'adversaire du champ de bataille.

2. Le meurtre psychique

Avant d'entamer la problématique de la force des mots, il serait opportun de nous attarder un instant sur le concept de « meurtre psychique » qu'August Strindberg introduit à propos de ses pièces et qui par la suite sera repris par certains dramaturges du XX^e siècle dont Henri-René Lenormand semble l'un des plus fervents propagateurs en France.

Strindberg parle d'une nouvelle guerre ne recourant pas directement aux armes et qui, tout de même, extermine l'ennemi d'une manière impitoyable. Au premier abord, le dramaturge perçoit l'humanité, de la même façon que Nietzsche, comme une lutte continue pour le pouvoir. Avec le temps, il voit que le clivage qui sépare les classes sociales n'est pas aussi cruel qu'une autre lutte beaucoup plus intellectuelle mais aussi féroce et implacable. « Je n'envisage plus le combat social, la lutte séculaire entre classes supérieures et inférieures. Mais cette guerre rangée que se livrent perpétuellement les hommes en tant qu'individus : la lutte des cerveaux » (Poulenard 1962 : 226). Ce conflit « idéologique » qui consiste à s'approprier le pouvoir sur autrui passe avant tout par la lutte des sexes, l'une des idées fixes de Strindberg, qui l'a tracassé tout au long de sa vie¹.

De fait, aux yeux de l'écrivain suédois, l'amour ne peut jamais donner la sérénité, il se crée et se prolonge dans des conflits inévitables qui rendent infernale la vie commune. Cette haine innée entre les deux époux trouve son origine dans la volonté de commettre un « crime psychologique » (*själamord*). Et ce meurtre se fait avec des mots venimeux qui en sont les armes essentielles et redoutables.

Ce « combat des cerveaux », se jouant sur un plan psychologique, ne se manifeste pas d'une manière spectaculaire, ce qui ne signifie pas que les dévastations qu'il provoque soient moins désastreuses. Au contraire, le sadisme mental, tellement répandu, se manifeste souvent de manière quasi inoffensive : une simple boutade, un geste moqueur ou une allusion malveillante peuvent servir d'humiliation. Cette lutte sans merci ne passe

1 « 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.

Ici, physiologie et psychologie sont impuissantes et Swedenborg est peut-être le seul qui [...] se serait approché de la solution du problème, mais aussi bien a-t-il compris dès le début qu'il fallait ici recourir à des équations d'un degré supérieur, que le vulgaire ignore.

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. [...] La devise « Omnia vincit amor » ne dit-elle pas que la puissance de l'amour est telle que si on lui laissait libre jeu, il deviendrait un danger pour l'ordre du monde. C'est un crime d'être heureux : il faut donc que le bonheur soit châtié » (Strindberg 1965).



donc pas par le sadisme physique, mais elle vise tout de même à l'extermination de l'ennemi. Strindberg dit ceci à propos de ce nouvel assassinat : « La lutte pour le pouvoir c'est la lutte des cerveaux, maintenant que la lutte des muscles est quelque peu tombée en désuétude. Et la lutte des cerveaux, si elle est moins sanglante, n'en est pas moins terrible » (1964 : 87), ou ailleurs,

Jadis on tuait un adversaire qui ne pensait pas comme vous ; aujourd'hui, on commet ce que j'appellerai un meurtre psychique. On lui refuse la considération sociale, on le ridiculise, on le calomnie et on brise ainsi son existence [...] On sait que rien ne détraque davantage le mécanisme normal de la pensée que les espoirs déçus, et quand cette torture est poussée assez loin, elle peut provoquer la folie. On ne cesse de promettre et on remet constamment, jusqu'à ce que la victime paraisse à bout. Quand elle est complètement exténuée, on la ranime par de nouvelles promesses, immédiatement rompues, jusqu'à ce qu'elle ne soit plus qu'une ombre (1964 : 88-90).

Le combat des cerveaux, compris à la manière de Strindberg, constitue cet aspect du même éternel litige qui dresse l'homme contre la femme, ou, comme le voulait le dramaturge suédois, force l'homme à se défendre contre son épouse tortionnaire. En analysant ces rapports de forces, il en vient à la conviction que ce combat repose sur la suggestion et l'hypnose. Et le dramaturge trouvera les confirmations de ses pressentiments dans les découvertes de la psychologie qui connaissait à son époque une vraie renaissance².

3. Les démons strindbergiens

Selon toute probabilité, Henri-René Lenormand écrit sa pièce *Une vie secrète* (terminée en 1918) sous l'emprise de Strindberg. On y décèle les motifs de la cruauté, « modernisés » à sa manière, que l'on retrouve aussi par exemple dans *Père et Créanciers*, œuvres majeures du Suédois. De fait, ces deux drames relatent d'une façon remarquable comme *un exemplum* le « combat des cerveaux » auquel se livrent les protagonistes et dont l'aboutissement final et fatal en même temps sera le « meurtre psychique » de l'un des adversaires. Le dramaturge français retranscrit point par point cette lutte acharnée que le hasard, la destinée ou la maladie ont réservé à l'auteur de *La Sonate des spectres* et

2 « Le Dr Charcot pense que la suggestion n'est possible que sur des hystériques hypnotisés. Le Dr Bernheim va plus loin, il est d'avis que tous les sujets hypnotisables sont réceptifs à la suggestion. Mais il pense, par ailleurs, que tous les sujets ne sont pas également réceptifs et qu'il existe des personnes plus réceptives que d'autres. Il range parmi elles le bas peuple, les vieux militaires, les artisans, bref tous ceux dont le cerveau est moins développé ou plus habitué à se soumettre à la volonté d'autrui. Sans être un professionnel ou une autorité en la matière, il me semble, en me référant à mon expérience, que la suggestion n'est autre chose que la lutte du cerveau le plus fort contre le plus faible et sa victoire sur celui-ci, et que ce processus s'accomplit dans la vie de tous les jours sans que nous en prenions conscience » (Strindberg 1965 : 114).

que Lenormand aussi ressentait douloureusement dans sa vie privée. Dans *Père* nous assistons à un quasi duel entre le Capitaine, qui au nom de l'amour a abandonné sa carrière et s'est sacrifié à sa famille, et Laura, qui semble ingrate car elle est loin d'accepter la dette contractée envers son mari. La querelle se déclenche au sujet de l'éducation de leur fille Bertha. Le Capitaine pense que la fille devrait gagner sa vie en tant qu'institutrice tandis que la mère, qui rejette catégoriquement les résolutions de son mari, envisage pour sa petite Bertha la profession d'artiste. Tous les deux se battent à ce sujet jusqu'à ce que l'un ou l'autre cède définitivement, le gagnant ayant le dernier mot. « Par le dernier mot, je vais désorganiser, 'liquider' l'adversaire, lui infliger une blessure (narcissique) mortelle, je vais l'acculer au silence, le châtrer de toute parole » (Roger 2004 : 158–159). Il est clair que ce conflit intersubjectif se résout à travers les mots : ils suggèrent, dénoncent et intimident la victime pour à la fin, la désarmer. Laura aura un dernier mot à dire, ce qui coûtera à son mari la camisole de force. Néanmoins, la guerre conjugale s'avère dévastatrice tant pour l'un que pour l'autre, car on se rend compte de l'impossibilité d'entrer en contact avec l'autre, si ce n'est en ayant recours à l'agression. Les deux se déchirent, le bourreau devient la victime et vice-versa, tous les deux s'épuisant « à tenter d'ensevelir l'autre sous ses propres paroles » (Sarrazac 1989 : 34).

Le pouvoir des mots se manifeste aussi bien dans *Créanciers* où les protagonistes ressassent leurs histoires comme des personnages blasés de Tchekov, à cette exception près que leurs dialogues trahissent une vraie guerre qui les oppose et témoigne de leur solitude respective. Le rapport cruel y est fort diabolique, car la double victime est Adolphe qui sera vampirisé tant par sa femme (Tekla) que par l'ancien mari de celle-ci (Gustave). Au cours des scènes on assiste à une longue désagrégation d'Adolphe, que Gustave réussit à détruire moralement afin de se venger de son ancienne épouse. Ce deuxième gagne la confiance de l'homme fragilisé pour le manipuler grâce à certaines inductions mentales (il met en doute les valeurs de la peinture de sa proie et lui déclare qu'il est atteint d'épilepsie). Affaibli psychologiquement par Tekla, le pauvre mari est une cible facile pour l'homme rancunier qui achève son acte criminel. De fait, nous avons affaire à deux assassins dont la haine réciproque permet d'anéantir le plus faible. Une fois de plus, Strindberg attire notre attention sur la force des mots. De prime abord, on pourrait penser qu'il exprime dans ce drame la critique d'une langue dénuée de toute substance et qui ne peut plus véhiculer aucun message, d'autant moins un message réconfortant. Les mots adressés par Gustave à Tekla pourraient le confirmer : « Tu emploies tant de mots qui ont perdu leur sens » (Strindberg 1982 : 365). Cependant, en acceptant même le fait que les mots aient perdu leur sens, personne ne pourrait contester leur force ravageuse.



4. Une vie secrète

Il en est de même dans la pièce de Lenormand. Or, *Une vie secrète* s'inscrit parfaitement dans l'esthétique adoptée par l'auteur de *Père*. De fait, nous assistons à une querelle conjugale au sujet de la musique novatrice, composée par le mari que sa femme déprécie ouvertement. Derrière cette dispute superficiellement anodine se cachent les motivations « souterraines », comme aurait dit Dostoïevski, qui vont pousser les époux à se déchirer l'un l'autre.

Dans ce drame il est question de confronter « l'art révolutionnaire » de Michel et la musique traditionnelle du vieux Fanères. Comme on peut le constater à propos d'autres pièces de Lenormand, les personnages incarnent ici les forces primitives qui entrent en guerre tout comme dans la production dramatique de Strindberg. Le vieux musicien sert de contrepoint au jeune rebelle. Il représente la catégorie des défenseurs de la tradition salors que l'alter ego de Lenormand reflète tous les révoltés qui s'érigent en fossoyeurs du vieux monde au sens large du mot. Le jeune compositeur rejette les lois harmoniques du système tonal et brise les liens avec l'esthétique ancienne. Il s'affranchit des règles afin d'atteindre l'expression spontanée de son âme. Fanères, en revanche, pris dans les rets d'un romantisme simpliste et grossier, voit dans la musique de Michel une folie à combattre : « Votre symphonie ce n'est que de la fièvre, du désir et de l'ivresse. Il faut qu'un artiste exprime autre chose ». Selon le vieillard, l'artiste devrait traduire « les sentiments humains, tout simplement, sa pitié, sa douleur, son amour inquiet d'un infini » (Lenormand 1924 : 199). Un compositeur novateur de la taille de Sarterre ne peut pas l'accepter. Le dialogue qui semble de prime abord innocent masque une haute tension entre les deux interlocuteurs. Michel réagit violemment aux propos du vieux musicien puisque l'enjeu n'est pas telle ou telle forme de musique, mais la liberté du créateur, sa propre liberté. « Ma loi n'est pas l'amour, c'est le désir. C'est celle qui mène les mondes l'un vers l'autre » (Lenormand 1924 : 239). La joute s'annonce cruelle bien qu'elle se maintienne au niveau intellectuel. Le protagoniste tient des propos cyniques et hostiles qui disent son profond dégoût pour la société bourgeoise, symbolisée ici par le professeur et sa propre femme. Le dramaturge, pour ainsi dire, renverse les valeurs régies par la société pour promouvoir ses propres idéaux dépourvus de toute contrainte sauf celle de la liberté, mais dans ce cas-ci il n'est point question de quelconque obligation. Il se montre plutôt immoraliste qu'amoral et ceci dans l'acception gidienne du terme. L'artiste doit pouvoir déployer son potentiel sans limite et les vices que lui reproche la société sont incomparablement plus vertueux que les vertus illusoire qu'elle cultive. Il doit être libre « comme un requin dans le Pacifique » (Lenormand 1924 : 200). Le dramaturge confirmera cette conviction *expressis verbis* : « Accuser ou excuser un grand artiste de ses faiblesses, de ses fautes, de son égoïsme familial ou social, c'est un peu comme accuser ou excuser un tigre d'avoir des griffes » (Lenormand 1950). Voulant atteindre à la moelle de l'existence, l'artiste ne cherche pas dans son travail une consolation, mais la

force de vivre. Un tel sentiment pourtant n'est fort qu'à une seule condition : qu'il soit né d'une souffrance. Sarterre donne l'exemple de Vera Zvierlof qui a trouvé la grandeur d'âme dans la misère. Dès qu'elle se sent à l'abri dans la maison des Sarterre, elle perd son inspiration et s'assoupit. Michel va donc détruire méthodiquement sa tranquillité et pousser la jeune fille à l'alcoolisme, le malheur étant à l'origine de toute grande œuvre.

Cette pièce à l'intrigue plutôt banale semble être ancrée dans la tradition quasi boulevardière. Mais ce n'est qu'une apparence. La vie du couple et les excès du débauché se réduisent à un simple décor où s'affrontent des forces qui dépassent largement le cadre d'une *pièce bien faite*.

5. Une guerre ouverte

Dans cette pièce, c'est toujours Strindberg qui est le maître à penser de Lenormand. Notre auteur relit les *Vivisections* et y retrouve l'explication des antagonismes dans lesquels s'empêtrent ses personnages. Au centre des considérations du Suédois se trouve la théorie de la suggestion. L'auteur de *Père* partage les conclusions de l'École de Nancy et déclare que la suggestion peut aussi bien se produire en dehors d'une situation d'hypnose. La suggestion joue un rôle beaucoup plus important dans la vie sociale qu'on ne le pensait jusqu'alors.

Il faut souligner ici l'aspect inconscient du combat qui mettra en guerre les personnages de Lenormand. Thérèse et le professeur Fanères se liguent contre Michel tout en agissant de bonne foi, ce dont ils sont profondément convaincus. Ils présument sauver son âme égarée. Mais désirant étouffer son inspiration jugée morbide ne veulent-ils pas tuer son individualité ? Ils savent bien pourtant que l'œuvre est la seule raison d'être de Sarterre. En le privant de son art, ils commettent un « meurtre psychique ». Si au départ leurs gestes semblent inconscients, à la fin Thérèse dira à Fanères : « Nous sommes odieux » (Lenormand 1924 : 302). Sarterre est cependant loin de lui faire grief de la préméditation : « Je ne te reproche rien. Tu ne pouvais pas agir autrement. Personne ne peut agir autrement » (Lenormand 1924 : 268). Dans la vie il n'y a pas de solutions, il n'y a que des nécessités. Voyons de plus près les armes utilisées par Thérèse et le professeur.

Pour attaquer, ils doivent tout d'abord trouver le point névralgique de l'adversaire. Au début, la femme de l'artiste semble être la plus faible en raison de sa passivité et de son apparente résignation. Michel la domine car il a le privilège de l'intelligence. Or, celle-ci n'a pas droit de cité dans la nature et l'épouse du jeune contestateur serait mue par les lois naturelles. Elle ne se pose pas de questions et accepte la vie telle qu'elle est. Le portrait de Thérèse fait penser à la facture de Strindberg. Elle rappelle en effet les personnages strindbergiens dont la force psychique leur permet de dompter leurs adversaires. Dans *Père*, par exemple, Laura use du doute comme arme afin de combattre le Capitaine dont l'âme est déchirée par les hésitations. « L'homme intelligent » est toujours double,



prétend Strindberg, puisqu'il est constamment tiraillé par des aspirations contradictoires tandis que la constitution psychique de la femme n'est pas compliquée. Elle sait toujours ce qu'elle veut. Elle tire toute la force de cette simplicité. Et il conclut que l'intelligence s'oppose aux lois de la nature et à la Volonté universelle qui ont toujours le dessus.

Lenormand constate dans sa pièce

le danger qu'il y a, pour un artiste, à approfondir psychologiquement, c'est-à-dire à transmuier en analyses ses instincts bruts, et la difficulté d'établir un équilibre entre l'approfondissement et la dispersion du moi ; il est amené enfin par là à nier toute efficacité de la volonté (Daniel-Rops 1926).

Thérèse est simple, sûre de ses convictions tandis que Michel pêche par son intellectualisme raffiné. Il cherche à expliquer son œuvre tout en sachant que personne ne pourrait la comprendre. Thérèse adopte le même langage, par lequel elle veut démontrer la relativité et la faiblesse du discours de Michel. Elle tente de semer le doute dans la conscience du mari et de ruiner sa confiance en lui-même.

Thérèse : Tu n'as pas perdu ton âme !

Sarterre : (avec une passion contenue) Pitié, remords, tout le paquet est au fond du trou.

Je n'ai gardé que mon âme d'artiste ! ... Il ne faut pas le dire, mais c'est pour cela que je peux inventer, parler un langage tout neuf ! Pour créer, vois-tu, il faut être innocent comme une panthère !

Thérèse : (souriant) Si tu avais perdu ton âme, nous ne pourrions plus être heureux ensemble.

Sarterre : (sérieux) Prends garde : autre chose pourrait entamer notre bonheur.

Thérèse : Quoi donc ?

Sarterre : Ton penchant vers l'irréel ... Cet instinct qui te pousse à n'attacher de valeur qu'à ce qui surmonte ou méconnaît la matière ... la vie. J'ai parfois l'impression que tu te meus dans un autre monde.

Thérèse : Un autre monde ?

Sarterre : Le petit monde souterrain de l'âme ... Sourdement, obscurément, tu cherches je ne sais quel au-delà. Prends garde, car à ce jeu-là, on s'affaiblit, on s'égaré. Je n'aime pas qu'une part de toi-même me soit étrangère, m'échappe. Ma force, à moi, tient à la terre ... et je ne veux pas perdre pied. Quelquefois, quand je te regarde, je sens devant moi comme une fenêtre ouverte sur le vide. Je sais que je ne m'y pencherai jamais ... Mais je ne veux même pas que tu m'en souffles la tentation (Lenormand 1924 : 195–1967).

Tout idéalisme, chrétien ou social, est, selon le protagoniste et notre auteur, un renoncement au monde. Il n'y a point lieu de s'en étonner puisque Lenormand reste sous l'in-

fluence de Nietzsche. Sarterre démontre à sa femme qu'elle se réfugie dans des formules périmées et qu'en réalité elle se retire du monde. Michel en revanche aime la vie et la terre. Il exprime cet amour dans sa musique qui affirme l'exubérance des formes vitales, l'énergie, le courage. L'artiste, selon lui, ne peut pas s'arrêter, il doit toujours chercher et combattre « au-delà du bien et du mal ». Le héros prévient sa femme des malheurs qu'elle court en gardant la croyance qui divinise la médiocrité et tue l'esprit de la grandeur de l'homme. Mais cet athée invétéré semble être contaminé. La moralité est alléchante et contagieuse. Les propos de Thérèse exercent un charme dangereux. Sarterre lutte, il a toujours des forces pour affronter ses ennemis. Il crie à Fanères : « J'écraserais bien plus que des chimères, pour la défendre » ((Lenormand 1924 : 204). Son irascibilité trahit pourtant ses tares, dévoile à ses adversaires ses points faibles. Ayant perdu son sang froid, il veut jouer cartes sur table. « Je sais que vous avez à me parler. Faites-le donc bravement, sans détours ». Dès que le professeur essaye d'embrouiller ses vraies intentions, Sarterre s'écrie hystériquement : « Foncez ! Je suis d'attaque. De quoi s'agit-il ? Mes successions de secondes ? Mes appoggiatures pas résolues ? Ça grince ? » (Lenormand 1924 : 198) Fanères ne peut pas et ne veut pas comprendre l'inspiration de Sarterre. Ce dernier veut révéler la vie, les forces de la nature et repousse la sentimentalité plate de la musique romantique qui, à ses yeux, ne cherche qu'à attendrir faussement le cœur des auditeurs. Au moment où il parle de sa musique il s'extasie : « Je ne mets pas en musique les battements de vos cœurs dégénérés ! Je chante une vie qui n'est pas la vôtre. Une vie plus vaste ! Celle de la nature » (Lenormand 1924 : 200). Devant le complot de sa femme avec Fanères, Michel décide de quitter la maison. De fait, pour trouver l'inspiration et avant tout pour échapper à l'influence de son épouse, il s'abrite avec Vera dans une mansarde lugubre où il s'adonne à la débauche.

6. Le renversement des rôles

Au deuxième acte, Thérèse est présentée comme une femme forte. Elle parle avec assurance et accuse son mari des torts envers la pauvre Vera. Michel ne capitule pas encore, il résiste, mais il s'affaiblit progressivement. Les mots de sa femme sont comme du vélin doux qui ronge son psychisme. « Tu es venue fouiller dans ma conscience » (Lenormand 1924 : 237), lui dit-il d'une voix fatiguée. Il tente une dernière fois de lutter, mais il finit presque par reconnaître la supériorité de sa femme : « La seule chose que je redoute, c'est la tienne [sa conscience], celle dont tu as essayé d'user contre mon œuvre, celle qui s'attaque maintenant à ma vie » (Lenormand 1924 : 240). Quand elle voit son mari exténué, elle attaque de front : « Il faut regarder en toi-même et chercher le mot de cette affreuse énigme », ce à quoi Michel répond craintivement « Pourquoi savoir ? » (Lenormand, 1924 : 234) Il fuit son regard avec inquiétude. Quand elle se dit sa mère, Sarterre se conforme à l'image d'un enfant. Il hausse les épaules, baisse la tête, parle à voix basse



comme s'il avait peur d'une réprimande. Le dialogue qui va suivre démontre que Thérèse a gagné la guerre, et pas seulement une bataille :

Thérèse : Tu as peur de cette force-là ?

Sarterre : Quelquefois.

Thérèse : (vivement) Eh bien, c'est que tu as besoin d'elle, c'est que tu l'attends.

Sarterre : Ah, tu ne vas pas recommencer, n'est-ce pas ?

Thérèse : Écoute-moi et sois sincère. Est-ce que, parfois, tu ne t'es pas interrogé anxieusement sur sa valeur, sur son pouvoir ? Est-ce que tu n'as pas deviné qu'il te manquait, à toi et à ton art, une chose nécessaire, inconnue, mais qui existe, pourtant ? (Lenormand 1924 : 235)

Dès lors, Michel se laisse entraîner doucement par l'illusion qu'il détestait toute sa vie. La force de la suggestion l'a vaincu. Il sera rongé par le virus des remords.

Au troisième acte Michel est un homme nouveau. Il revient à la maison et mène la vie exemplaire d'un bon mari. Il s'intéresse à la carrière de la déplorable Vicelli, une chanteuse qui n'a pas de voix. Il s'apitoie même sur le sort de Vera qu'il avait entraînée dans la fange, mais il ne peut plus rien créer d'original. Thérèse a tué en lui son talent, elle a commis un « meurtre psychique » : « En intervenant dans ma vie, en la jugeant, en en parlant devant moi, tu as violé le secret de ma nature. Tu as empoisonné ma source ». Plus loin il avoue la victoire de sa femme :

Depuis que je sais, je ne crée plus ; je me regarde et j'ai honte; je suis devenu double... Il y a maintenant, entre la nature et moi, un miroir où je m'apparais, avec mes doutes, mes remords, mes craintes. Je ne sais quel esprit surnois me souffle continuellement des scrupules. J'ai changé de vie... Je suis un homme apprivoisé (Lenormand 1924 : 271).

A qui demander justice? La police n'arriverait jamais à démêler les traces de ce crime. Les mains de Thérèse ne sont pas entachées de sang et tout de même, un crime incontestable a été commis.

* * *

Ce rebelle échoue dans sa lutte comme le capitaine devant sa femme dans la pièce de Strindberg. L'échec de Sarterre participe parfaitement de sa condition tragique. Cet artiste possède une conscience. Il sait bien que sa femme a commis un crime dans sa personnalité. Enfin, il se rend compte que ses conceptions artistiques ont capitulé devant celles de Thérèse. Nous voyons donc un protagoniste complexe, déchiré intérieurement. D'un côté, il devrait être cet *homme nouveau* intransigeant, mais en réalité, il déclare forfait devant l'attachement aux idées chrétiennes prônées par ses adversaires. Cette pers-

pective confirme une fois de plus que le protagoniste est par excellence tragique, et ceci, dans l'acception aristotélicienne du mot. Sarterre n'est ni bon, ni mauvais. La faute du protagoniste réside dans sa faiblesse qui ne lui permet pas de lutter contre ses ennemis. Il va ainsi consacrer son art sur l'autel de la moralité orthodoxe.

Références bibliographiques

- Daniel-Rops (1926). Préface du dramaturge. In *Sur le théâtre d'H.-R. Lenormand*. Paris : Editions des Cahiers Libres.
- Lenormand, H.-R. (1924). *Une Vie secrète. Théâtre Complet* (vol. 3). Paris : G. Crès et C^{ie}.
- . (1950, octobre 22). *Qui êtes-vous? Interview d'André Gillois*. [Radio émission].
- Poulenard, È. (1962). *Strindberg et Rousseau*. Paris : P.U.F.
- Roger, P. (2004). *La Cruauté et le théâtre de Strindberg*. Paris : L'Harmattan.
- Sarrazac, J.-P. (1989). *Théâtres intimes*. Arles : Actes Sud.
- Strindberg A. (1964). *Théâtre cruel et théâtre mystique*. Paris : Gallimard.
- . (1965). *L'Abbaye*. Paris : Éditions Mercure de France.
- . (1982). *Créanciers. Théâtre complet* (vol. 2). Paris : L'Arche.

