

Franco Perrelli*

Ludvig Josephson, le metteur en scène dramaturge

Notre position sur le problème, entre autre, de la mise en scène implique une approche principalement historique et phénoménologique, ce qui signifie: 1) ne pas prendre en considération la question des *origines* de la mise en scène, qui n'a pas à proprement parler des *origines* mais seulement des manifestations; 2) évaluer de manière rigoureuse ces manifestations dans le cadre des catégories appartenant à la période durant laquelle elles émergent; 3) ne tenir compte que de l'apparition d'éléments objectifs comme certaines efflorescences sémantiques si bien qu'à un certain moment on a effectivement utilisé au théâtre le terme *régie* qui – dans une large période allant de la fin du XVIII^e siècle aux trente premières années du dix-neuvième – est largement utilisé parallèlement au terme *mise en scène* et à ses différents dérivés.

Si on rassemble ces éléments objectifs, il est sans aucun doute important de prendre à témoin des déclarations faites en toute conscience qui reconnaissent à la mise en scène à la fois un rôle artistique spécifique et professionnel, ce qui émerge de manière plus sensible durant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, grâce à l'affirmation de la figure *démiurgique* que l'on définira comme le «*proto-ré-gisseur*». Si l'on remonte au *Timeo* platonique, le *démiurge* est une entité productrice mais aussi imitative et – grâce à une enquête documentaire attentive aux traces les plus ténues et aux symptômes en apparence marginaux par rapport aux catégorisations consolidées de l'historiographie théâtrale – on peut reconnaître à partir de 1850

* Université de Turin.

environ, certains démiurges de la scène, qui font preuve d'une conscience esthétique et professionnelle. En effet, ils associent leur travail aux critères d'illusionnisme et de reproduction de la nature caractéristiques de l'esthétique en vigueur à l'époque, mais ils visent surtout l'intégration des catégories aristotéliennes tels le *logos* et l'*opsis*, qui sont à la base des fonctions *immatérielles* (la direction des acteurs) ainsi que des fonctions plus précisément *matérielles*, (l'aménagement) de la mise en scène, essayant de cette façon d'en former le concept le plus organique possible¹.

Toujours mus par une impulsion essentiellement archéologique et agissant du point de vue décentré des histoires théâtrales plus marginales que celles des grandes nations – visant, dans le sillage de Foucault, à mettre en crise des synthèses s'étant consolidées par le biais des historiographies continentales prédominantes² – nous en reviendrons à Ludvig Josephson, proto-régisseur suédois important, ayant vécu entre 1832 et 1899. Grâce à ses voyages d'études dans toute l'Europe ainsi qu'à l'incroyable quantité et qualité de documents et de mémoires qu'il nous a laissés, Josephson nous permet d'avoir un aperçu, presque de l'intérieur, des usages les plus répandus et de la théorie scénique du dix-neuvième siècle, qui va au-delà

¹ La mise en scène qui se manifestera durant les trente premières années du vingtième siècle (et se ranimera autour des années 1960-70) présente une toute autre typologie d'artiste: lesdits Réformateurs qui, à la différence des proto-régisseurs *démiurges*, créent sur la scène *ex nihilo* – pour reprendre une expression de Eugenio Barba – et non pas de manière imitative. S'il s'agit bien là d'une différence, cela ne signifie pas pour autant que des éléments démiurgiques ne sont pas présents, mis à jours, dans la mise en scène interprétative, à l'heure actuelle encore, lorsque du reste on assiste à une raréfaction des instances ardues purement créatives mises en jeu par les principaux Réformateurs, au point de laisser entrevoir une transformation de ces tensions de recherche et d'invention qui se présentent sous forme de manifestations encore informes de *post-mise en scène* ou *dramaturgie*. Ces thèses sont développées chez F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, UTET, Torino 2005; F. Perrelli, *Quando il regista intervistò se stesso*, dans R. Alonge (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Edizioni di Pagina, Bari 2007, pp. 115 ss.; F. Perrelli, *Protoregia o della complessità dei processi*, dans "Prove di Drammaturgia", XIII, 2, ottobre 2007, pp. 18 ss.

² Voir aussi F. Perrelli, *In prima persona*, dans "Il castello di Elsinore", XIX, 54, 2006, pp. 95 ss.

des frontières de la Scandinavie et met en évidence des détails importants permettant de mieux saisir la genèse de la mise en scène moderne³.

Mais, à cette occasion, nous nous occuperons d'un aspect secondaire de son activité théâtrale, celui de dramaturge⁴, afin de mettre en relief une particularité peu ou point du tout relevée dans l'évolution de la «proto-mise en scène» du dix-neuvième siècle: l'élaboration de formes d'écriture dramatique qui incorporaient, dans leur structure, certaines modalités des *livrets de mise en scène*⁵, aboutissant – dans la convergence du dramaturge et du metteur en scène – sur une forme particulière de planification de la mise en scène. Roberto Alonge, mettant l'accent sur les pratiques scéniques du romantisme français, a affirmé que le metteur en scène se présente aussi «à la fois comme un auteur et un metteur en scène pour défendre son propre texte» et (avec Elena Randi) il a souligné en ce sens l'importance du travail de dramaturges comme Dumas, Hugo et Vigny⁶. Par le biais de Josephson, quelques décennies plus tard, nous aurons une confirmation de cette hypothèse, mais du point de vue d'un metteur en scène-auteur.

De Ludvig Josephson, nous prendrons en considération *Marsk Stigs döttrar* c'est-à-dire *Les Filles du Duce Stig*, un drame en cinq ac-

³ Cfr. F. Perrelli, *La grande stagione del teatro scandinavo*, dans R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo* [vol. II: *Il grande teatro borghese. Settecento e Ottocento*], Einaudi, Torino 2000; Perrelli, *La seconda creazione*, cit.; Id., *Quando il regista intervistò se stesso*, cit.

⁴ Un catalogue de la différente dramaturgie publiée par Ludvig Josephson se trouve dans la monographie détaillée que T. Rosenberg lui a consacré, *En regissörs estetik. Ludvig Josephson och den tidiga teaterregin*, Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, Stockholm 1993, p. 199.

⁵ Sur les *livrets de mise en scène* (ou *livrets scéniques*) voir M.-A. Allevy, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Droz, Paris 1938, pp. 126 ss.; R. Alonge, *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 5 ss.

⁶ Ivi, p. 24; voir aussi les recherches de E. Randi, *La Comédie-Française nei primi decenni dell'Ottocento: tipologia dei ruoli e realizzazione di un allestimento*, dans U. Artioli (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Esedra, Padova 2000; *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Esedra, Padova 2001; *Victor Hugo mette in scena "Angelo, tyran de Padoue"*, dans Alonge (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, cit.

tes (*Skådespel i fem akter*) qui fut représenté pour la première fois le 19 mars 1866 au Théâtre Royal de Stockholm⁷ où, malgré son jeune âge, l'auteur avait depuis peu remplacé August Bournonville à la direction artistique, s'occupant à la fois du secteur dramatique et de celui de l'opéra et cherchant à s'imposer auprès d'acteurs prestigieux qui parfois lui résistaient, tout en étant forcés de reconnaître la qualité indéniable de sa direction⁸.

Dans une lettre de 1871, Bjørnstjerne Bjørnson définit aussi la personnalité de Josephson («Juif, une personne outre mesure honnête, un peu revêche, mais débonnaire») en tant que dramaturge: «[...] c'est une nature poétique. Nombre de ses scénarii ont une tonalité dramatique particulière (par exemple, *Marsk Stigs döttrar*), qui ré-

⁷ Plus précisément auprès du Kungl. Stora Teatern ou Grand Théâtre Royal, qui correspondait à l'Opera Royal chez Gustav Adolfs Torg. A partir de 1825, à cause de l'incendie de l'Arsenalteater, les scènes royales, consacrées au théâtre musical et dramatique, avaient été unifiées, mais, en 1863, suite à l'achat du Mindre Teatern de la part de la maison royale, on restitua un siège autonome au Kungl Dramatiska Teatern ou Théâtre Royal Dramatique. Tandis qu'occasionnellement même le genre de l'*opéra-comique* était confié à cette scène, les spectacles dont la préparation était plus complexe continuaient à être accueillis auprès du Grand Théâtre Royal, doté de ressources techniques majeures, où – d'après les souvenirs du grand acteur August Lindberg – «de temps à autre les voix magnifiques pouvaient encore briller», tandis que «le soleil du romantisme déclinait jusqu'à s'éteindre sur la scène la plus petite où l'on ne chantait plus» (A. Lindberg, *De första teaterminnena*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1916, pp. 200 ss.). *Marsk Stigs döttrar* fut à ce propos représenté par une magnifique compagnie d'acteurs auxquels il restait encore un peu de sensibilité et de jeu romantique: Edvard et Clementine Swartz pour les monarques norvégiens et Georg Dahlqvist pour l'évêque, avec Gustav Kinmansson (Olof), Elise Hwasser (Astrid), la demoiselle Dahlqvist (Blida), Axel Elmlund (Ranild) et Zelma Hedin (Mossamor). L'interprétation et le décor semblaient être de qualité: «Tout fonctionnait à la perfection, ce qui n'est pas des moindres, si l'on considère les scènes de masse et les dispositions multiples et difficiles» («Aftonbladet», 20 mars 1866). Dans l'ensemble, le spectacle fut bien accueilli, mais la critique remarqua différents déséquilibres dans la composition et dans la caractérisation des personnages et «Nya Dagligt Allehanda» du 27 mars 1866 souligna en outre qu'un «drame qui dure plus de quatre heures doit être un chef d'œuvre afin que l'intérêt ne diminue pas et que le spectateur ne s'épuise pas». *Marsk Stigs döttrar* sera repris en 1892.

⁸ La déclaration du vieil acteur Georg Dahlqvist sur Josephson est emblématique: «Il m'opprime, mais il a au moins le mérite de m'opprimer en toute régularité» (G. M. Bergman, *Ludvig Josephson*, dans K. Ralf [éd.], *Operan 200 år*, Prisma, Stockholm 1979, p. 89).

vèle un sens raffiné de la forme. Il n'est pas à proprement parler un poète; il est peut-être plus musicien (son frère est le prof. [Jakob Axel] Josephson, compositeur)⁹.

Même un critique du "Stockholms Dagblad" (22 mars 1866), lors de la représentation de *Marsk Stigs döttrar*, dans un contexte qui se voulait plutôt encourageant, avait calmement fait la remarque suivante: «Rien n'est parfait sous la lumière du soleil et le drame de Josephson n'est pas une exception à cet ancien dicton», signifiant par là que l'on n'est certes pas face à un chef d'œuvre mais plutôt face à quelque chose qui se présente «avec de belles idées, un thème poétique et captivant, efficace d'un point de vue scénique mais traduit en des termes qui appartiennent plutôt à l'opéra», pour citer le jugement concis et sans ardeur de Georg Nordensvan, mémoire historique du théâtre suédois¹⁰. De nos jours, plus que pour ses mérites discutables, se rappelle *Marsk Stigs döttrar* pour les musiques de scène de August Söderman, rappelant vaguement Mendelssohn lorsqu'il fait appel au réservoir populaire scandinave, qui représente probablement, «sous le profil musical, la plus haute expression théâtrale suédoise de cette période»¹¹.

Marsk Stigs döttrar semble donc un exemple de «ce drame sublime si étroitement apparenté à l'essence de l'oeuvre lyrique», si cher à Josephson¹², et il doit être replacé dans l'atmosphère esthétique qui prédominait au Théâtre Royal dans les années soixante, profon-

⁹ B. Bjørnson, *Brytningsår: brev fra årene 1871-1878*, éd. par H. Koht, Gyldendal, Kristiania 1921, I, p. 12.

¹⁰ G. Nordensvan, *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1918, II, p. 208.

¹¹ D. Kronlund, "Musiken låten ljuda, mina vänner!" *Musiken i talpiäserna på Kungliga teatern vid 1800-talets mitt*, Institutionen för teater- och filmvetenskap, Stockholm 1989, p. 56. Les musiques de scène de *Marsk Stigs döttrar* ont été enregistrées à la fin des années quatre-vingts, sous la direction de Hans-Peter Frank (MSCD 513 Musica Sveciae, 1990). August Söderman (1832-1876) a été un important compositeur romantique suédois, qui, entre 1864 et 1866, a signé les musiques de scène de divers spectacles et, entre autre, de *Folkungalek* de Josephson même. Pour Söderman et une analyse détaillée des musiques de *Marsk Stigs döttrar*, voir Kronlund, "Musiken låten ljuda, mina vänner!", cit., pp. 57 ss. et *passim*; 93 ss.

¹² L. Josephson, *Våra teater-förhållanden. Beträktelser och uppsatser*, Samson & Wallin, Stockholm 1870, p. 46.

dément influencée par ces spectacles somptueux imposés par le *Grand Opéra* parisien qui s'étaient répandus dans toute l'Europe par le biais des *livrets de mise en scène* distribués par les agences et qui avait essaimé, à Stockholm, dès 1839, avec *Robert Le Diable* de Meyerbeer (rebaptisé *Robert af Normandie*), puis avec les mises en scène toujours meyerbeeriennes des *Huguenots* (1842) et *Le Prophète* (1852), avec *Guillaume Tell* de Rossini (1856), *Rienzi* de Wagner (1865), et pour finir *La Juive* (1866) et *L'Africaine* de Meyerbeer (1867), toutes les deux mises en scène par Josephson. Selon Göran Gademan, on pourrait justement «désigner *L'Africaine* davantage comme un point final et non pas comme le sommet d'une longue évolution»¹³ qui voit, entre 1840 et 1870, le goût pour les formes de spectacles fastueux, aux caractères post-baroques et exaltées par la sensibilité romantique de Bournonville (ayant un rôle actif au Théâtre Royal entre 1861 et 1864)¹⁴ s'orienter vers un illusionnisme scénique riche en effets¹⁵ ainsi que vers un approfondissement réaliste des aspects psychologiques de la représentation.

Parallèlement à ces développements, on assista également au passage dans l'aménagement de ce qui, au début, se présentait comme «un travail collectif entre artistes, souffleur, maître de ballet, chef d'orchestre et la personne qui correspondait au régisseur actuel dans les coulisses (à l'époque il était appelé *regissör*)»¹⁶ à la discipline coercitive de Bournonville (qui provenait du monde de la danse et rencontra inévitablement plus de résistance chez les acteurs que parmi les danseurs et les chanteurs)¹⁷, ainsi qu'à la tendance manifeste vers une coordination centralisée de la part de son disciple Jo-

¹³ G. Gademan, *Grand opéra i Stockholm*, dans AA.VV., *Ny svensk teaterhistoria*, Gidlunds förlag, Stockholm 2007, II, p. 171.

¹⁴ Il est significatif que Bournonville efface dans un sens romantique et avec des effets dignes du *grand opéra* le fondement réaliste, provenant de la mise en scène originale du Théâtre Lyrique parisien, d'une de ses mises en scène les plus importantes, *Faust* de Gounod en 1862 (ivi, p. 163).

¹⁵ Ce n'est qu'à Stockholm, durant la scène du naufrage du III^e acte de *L'Africaine*, que l'on montra au public le naufrage du vaisseau, grâce à la construction d'un dispositif de scène très sophistiquée (ivi, pp. 166 ss.).

¹⁶ Ivi, p. 151.

¹⁷ Ivi, p. 163.

sephson, qui visait désormais la «concrétisation d'une représentation unitaire et globale à la hauteur des potentialités artistiques d'un théâtre»¹⁸.

Josephson fut sans aucun doute un homme de spectacle à cheval entre le romantisme et le positivisme mais – pour s'en tenir aux propos de Gösta M. Bergman – il «se sentait inévitablement comme un chevalier, avec son armure, qui combattait pour le grand idéal tandis que son appétit de chef d'œuvre de la littérature universelle était aussi démesuré que celui des metteurs en scène allemands de son époque, Dingelstedt et Eduard Devrient, avec leurs idées révolutionnaire de réaliser le *Gesamtgastspiel* de tous les acteurs allemands les plus éminents ou de mettre en scène en une seule séquence une grande partie de l'œuvre de Shakespeare»¹⁹. D'où le sentiment du monumental, de la grande fresque, l'indifférence face à la dilatation du temps et des formes scéniques, qui conduira du reste Josephson à être le protagoniste d'une phase, durant laquelle, entre 1864 et 1868, au Théâtre Royal, on mit en scène – en plus des dernières productions du *grand opéra* – des œuvres comme *Coriolan* et *Timon d'Athènes* de Shakespeare, *Egmont* de Goethe, *Marie Stuart d'Ecosse* de Bjørnson, *Sardanapale* de Byron et, dans la vague néogothique, *Bröllopet på Ulfåsa* de Frans Hedberg, le «cheval de bataille de la poésie dramatique suédoise des années soixantes»²⁰, ainsi que ce prolix *Mark Stigs döttrar*, un scénario de 158 pages imprimées.

Mark Stigs döttrar s'inspire d'un personnage du moyen âge nordique appartenant au répertoire populaire, aux contours plutôt obscurs: il s'agit de Marsk²¹ Stig, à savoir Stig Andersen Hvide qui, sur fond de lutte entre la noblesse et la monarchie danoise et après le mystérieux assassinat de Erik v Glipping, en 1286, fut banni (peut-

¹⁸ L. Josephson, *Teater-Regie. Regissörskap och i-scen-sättningskonst*, Adolf Bonnier, Stockholm 1892, p. 17.

¹⁹ G. M. Bergman, *Dramaten – från Bollhuset till Nybroplan*, dans G. M. Bergman, N. Brunius (éds.), *Dramaten 175 år. Studier i svensk scenkonst*, Norstedts, Stockholm 1963, p. 57.

²⁰ Nordensvan, *Svensk teater*, cit., p. 208.

²¹ On préfère traduire *Marsk*, étant donné l'époque, avec le terme «duce», même s'il s'agit proprement d'une sorte de maréchal du royaume et de ministre de la guerre.

être injustement) et contraint à se réfugier sur l'île de Hjelm où, avec la complicité du roi de Norvège, il s'adonna à la piraterie contre les côtes de sa patrie maternelle, jusqu'à sa mort en 1293. Dans la critique ample et détaillée du drame de Josephson, que nous trouvons dans "Svensk literatur-tidskrift" de 1867, l'histoire du présumé «régicide danois» est rangée d'emblée parmi «les plus poignantes et poétiques du moyen âge nordique²², à l'origine d'une floraison de ballades et de légendes, élevant Marsk Stig au rang d'un Robin des Bois romantique, qui se serait transformé en assassin et en bandit pour venger l'honneur de sa femme importunée par son souverain.

Josephson s'arrête peu sur ces aspects de l'histoire²³, mieux, le noble bandit n'apparaît même pas sur scène; en effet, le drame débute avec l'abordage en Norvège, autour de 1290, des filles de Stig, Astrid et Blida, dont l'existence du point de vue historique n'est pas documentée, mais qu'une autre partie de légende au moins présente comme malheureuses et poursuivies par le destin, un peu comme les filles d'Œdipe. Dans le drame de Josephson, elles trouvent refuge auprès du roi Erik II, surnommé «le dénigreur de prêtres», un monarque plutôt inepte, que Josephson transfigure sous un curieux éclairage illuministe et hamletique²⁴. Le conflit historique profond entre la monarchie et l'église, représentée par l'archevêque Jon Röde²⁵, sert donc de toile de fond à un scénario qui repose sur la passion malheureuse et platonique d'Astrid pour le roi norvégien et sur celle du scalde Olof pour Blida. L'intrigue se complique lorsque As-

²² "Svensk literatur-tidskrift", 1867, p. 46.

²³ Pour *Marsk Stigs döttrar*, l'auteur se base librement sur *Svenska Folkets Sago-häfder* (XI voll. entre 1839 et 1870) de Arvid A. Afzelius. Dans l'autobiographie manuscrite, *Ideal och verklighet* (7.6, p. 51), Josephson raconte de façon romantique avoir été frappé, dans l'élaboration du scénario, «par une imagination exubérante, par l'amour de l'écriture dramatique et par le goût pour l'épreuve de la scène».

²⁴ Il se peut qu'en écrivant le rôle Josephson ait à l'esprit l'interprétation célèbre et noble de Hamlet par un acteur comme Edvard Swartz (qui interprètera ensuite au Théâtre Royal le roi norvégien; voir n. 7).

²⁵ A l'époque, en Norvège, outre son pouvoir spirituel, l'église possédait, dans certaines zones du pays, de vastes propriétés et refusait l'ingérence de la couronne dans ses affaires. L'archevêque Jon Röde s'opposait effectivement à la monarchie, toutefois il mourut en exil.

trid doit faire face à la possessivité et à l'esprit de revanche ambivalent et profond de Ranild, véritable *villain* élisabéthain «en contact avec les puissances malignes» que son maître, le «duce» Stig, avait «incité» à tuer le souverain danois, et qui avait accompli ce crime dans l'espoir d'épouser la fille de son mandataire²⁶.

Le critique de "Svensk literatur-tidskrift" définit fort à propos *Marsk Stigs döttrar* comme n'étant «guère plus qu'une idylle» (exactement comme *Bröllopet på Ulfåsa* qui lui est de la même époque) ainsi qu'«un *chronicle drama* [...] sur le modèle de Shakespeare». En ce qui concerne le reste, son jugement global n'est pas très clément, mais – au terme de l'analyse – est proposée une distinction significative entre Josephson l'auteur et Josephson le metteur en scène ou «l'expert en tout ce qui concerne la mise en scène»²⁷. Si le texte est en fait sans prétentions et caractérisé par une «recherche excessive de l'effet et des effets d'opéra», par un langage archaïsant absurde (carrément «pullulant de grosses fautes qu'un écolier aurait su éviter»), on relève les idées intéressantes sur le plan de la conception scénique qui sont justement

en général plus élaborées du point de vue technique qu'elles ne sont poétiquement pensées, de sorte que l'impression visuelle que ce drame produit est meilleure qu'une lecture. [...] En ce qui concerne la mise en scène [Josephson] ne s'est pas contenté des processions, des danses, des musiques sacrées, des déclamations etc... mais, bien au contraire, de sa main experte de *regissör*, il a même indiqué à l'acteur la manière de jouer et au lecteur comment il devait imaginer chaque passage du drame. [...] Le grand William [Shakespeare] se serait bien gardé de lier si étroitement l'individualité de l'acteur et l'imagination du lecteur et d'autres dramaturges peuvent, tout comme dans d'autres cas, en tirer une leçon²⁸.

²⁶ L. Josephson, *Marsk Stigs döttrar*, Adolf Bonnier, Stockholm 1866, pp. 9; 21; 91-2.

²⁷ "Svensk literatur-tidskrift", 1867, p. 46.

²⁸ Ivi, p. 512. D'une manière analogue, la critique de la représentation de *Marsk Stigs döttrar* dans "Aftonbladet" du 20 mars 1866 avait parlé des «défauts du drame cachés en partie par la mise en scène en partie par la familiarité de l'auteur avec toutes les ressources de la scène, qui lui permettent de toucher l'imagination et l'esprit du spectateur par le biais d'une scène animée, de regroupements de tout genre magnifiques et

Bref, Josephson, dramaturge contestable mais metteur en scène compétent, avait publié un texte avec des didascalies trop denses et contraignantes aussi le critique se range-t-il immédiatement en défense des normes du théâtre de l'époque contre le spectre de la mise en scène qui menaçait: «La mise en scène – soutient-il – est une chose importante mais ce n'est pas la principale». La littérature dramatique et l'art de l'acteur doivent au contraire rester séparés, sans l'élément unifiant de la mise en scène que l'on percevait dans les détails minutieux de *Marsk Stigs döttrar*: «Sans un contenu authentique véritablement dramatique, sans acteurs dotés d'une âme et pas simplement des machines, [la mise en scène] devient facilement un corps sans âmes»²⁹. Cela signifie que le théâtre est synonyme de rapprochement, non pas d'intégration unitaire, entre la liberté de l'écrivain et celle de l'acteur; l'activité du metteur en scène doit se limiter à une direction impersonnelle, sinon on risque l'altération créative de l'événement scénique.

Josephson ne pouvait pas être d'accord sur ce point. Un de ses essais touffus et pointilleux de 1870 sur les conditions des Théâtres Royaux de Stockholm, auxquels il reproche l'indécision de leur gestion artistique, nous fait comprendre que très tôt il avait eu la conviction que le travail du metteur en scène comportait une «méthode artistique sérieuse» et qu'il s'agissait d'une fonction culturelle complexe qui ne pouvait pas se résumer à diriger les allées et venues des acteurs sur la scène, mais devait au contraire réaliser avec fermeté «la prospérité du théâtre et de l'art»:

opulents, en particulier à travers des effets extérieurs qui sont toutefois la plupart du temps prévus avec cet esprit de discernement pour lequel ils ne représentent pas une fin en soi, mais ils sont obtenus et motivés par l'intrigue même. Le drame témoigne, en un mot, de ce qui est ponctuellement défini comme la *routine théâtrale*, une qualité qui est naturelle chez un instructeur qui agit sur la scène». Le critique trouve toutefois excessif l'emploi de chants et de musiques tout comme celui de prières silencieuses, qui finissaient par introduire un «élément lyrique» inévitablement en conflit avec l'élément dramatique. Même Frans Hedberg considérait *Marsk Strigs döttrar* un drame «ayant de bonnes et de mauvaises parties [...], un mélange hétérogène dans lequel le metteur en scène noie l'auteur dans un océan de différents genres scéniques» (cit. dans Kronlund, «*Musiken låten ljuda, mina vänner!*», cit., pp. 104-5).

²⁹ «Svensk literatur-tidskrift», 1867, p. 52.

On voit se serrer autour du metteur en scène [*regissör*] des auteurs, des chefs d'orchestre, des coryphées, des maîtres de ballet, des scénographes, des costumiers, des artistes, tout le personnel – souvent leurs parents et amis et Dieu sait qui! lui, il doit exaucer les désirs de tout le monde ou façonner leurs opinions, s'il les considère erronées. Il doit avoir un grand intérêt pour l'œuvre à laquelle il s'est consacré au point de tout lui sacrifier – *même son propre emploi!* [...] ... le metteur en scène doit avoir un grand sens esthétique, il doit aimer la peinture, la musique et la sculpture – et l'architecture n'est pas des moindres [...]. Il doit aimer la nature et il doit la reproduire le plus fidèlement possible avec l'aide du décorateur lorsqu'ils élaborent les toiles de fond sur la scène. Il va de soi qu'il doit aimer l'art poétique, mais pour cultiver aussi la connaissance des héros de l'histoire littéraire, il doit aborder l'étude fondamentale de l'histoire universelle et de l'art avec une attention particulière pour les particularismes de l'histoire culturelle et, pour ce qu'il ne connaît pas, il doit puiser ses informations, de façon à pouvoir diriger correctement dans l'exercice de ses tâches³⁰.

C'est avec ces conceptions en arrière-plan que Josephson, écrivant et publiant *Marsk Stigs döttrar*, en fit une sorte de *livret de mise en scène* littéraire synthétique, conférant une dignité foncièrement identique à ce que de nos jours nous appelons l'écriture dramaturgique et l'écriture scénique.

La critique de "Svensk literatur-tidskrift" cite deux exemples se rapportant aux actes III, 2 et V, 6: l'indication du «roi [qui] doit prier les mains jointes tandis que, à propos de la prière de Astrid, peu avant sa mort, on lit: "elle tombe à genoux, elle entoure d'un bras le tronc du bouleau et, se tenant ainsi, elle joint ses mains et lance un regard inspiré en direction du ciel"»³¹, mais il y en a naturellement beaucoup d'autres qui font appel à ces «détails à l'infini» que Josephson considérait indispensables «afin de rendre l'impression de la manière dont une histoire dramatique devrait se développer *dans*

³⁰ Josephson, *Våra teater-förhållanden*, cit., pp. 65; 67 ss.; 79 ss.

³¹ "Svensk literatur-tidskrift", 1867, p. 51; Josephson, *Marsk Stigs döttrar*, cit., pp. 78; 153.

la réalité» ou dans l'idée que le théâtre de l'époque avait de la *réalité*³².

Le premier acte de *Marks Stigs döttrar* se déroule dans «une auberge de Oslo. En toile de fond une baie de fjords. A gauche, une simple auberge et gargote. A droite, l'entrée d'une église. Au centre de la scène, un puits, entouré d'un pré. Soir»³³. On sait que, pour la représentation au Grand Théâtre Royal, la scénographie était basée sur un judicieux recyclage des stocks d'entrepôt, auxquels s'ajoutaient des éléments solides comme justement le puits, la table et les bancs de l'auberge, les marches de l'église; du reste, Josephson en personne se serait vanté que le décor «n'avait presque rien coûté»³⁴. C'était justement l'hétérogénéité et la conventionalité de cette manière de broser le tableau – pour lesquelles «la scène ne devait pas être encombrée de ce qui n'est pas absolument nécessaire» et «avec le mélange du vieux et du neuf ainsi que des changements opportuns, il fallait être à même de rendre concrète une représentation unitaire et effectivement crédible»³⁵ – qui faisait justement que l'on considère «matérielle» la partie de l'aménagement et du décor scénographiques, tout en impliquant une compétence de montage qui rend plus aisé le coup d'œil, à l'aide de «vieux rapiécages»³⁶. La partie immatérielle de la mise en scène c'est-à-dire relative à la «bonne conception des rôles et à leur

³² Josephson, *Teater-Regie*, cit., pp. 35-6. «La vérité sur la scène ne peut jamais devenir une ressemblance déconcertante qui nous pousse à oublier que nous sommes des spectateurs au théâtre et non pas dans la réalité» (L. Josephson, *Något om våra nyaste teaterförhållanden*, Looström & K. förlag, Stockholm 1885, p. 23).

³³ Josephson, *Marsk Stigs döttrar*, cit., p. 5.

³⁴ Josephson, *Våra teater-förhållanden*, cit., p. 82. Pour le IV^e acte, on utilisa par exemple un fond de P. G. Zelande de 1833 relatif à un mélodrame de Ducange et Dinaux et, pour le V^e acte, un autre de E. Roberg pour un ballet de Bournonville de 1856. Cette partie du décor est toutefois généralement louée dans les critiques comme étant «précieuse et soignée» (*"Nya Dagligt Allehanda"*, 27 mars 1866).

³⁵ Josephson, *Teater-Regie*, cit., pp. 84; 21.

³⁶ L'expression «vieux rapiécages» est utilisée par August Strindberg pour une mise en scène d'un de ses drames réalisée par Josephson lui-même (cfr. A. Strindberg, *Teater och Intima Teatern* [*Samlade Verk*, 64], Norstedts, Stockholm 1999, pp. 231-2). Sur la mise en scène selon Josephson, voir en général le IV^e chap. de Perrelli, *La seconda creazione*, cit.

rendement oral, technique et de jeu collectif»³⁷, était par contre particulièrement distincte, au point que certains théoriciens comme Désiré Nisard la qualifiait même de «morales»³⁸.

Il est intéressant de souligner que même lorsque Josephson – comme dans le cas de *L'Africaine* – avait à sa disposition des moyens matériels plus importants, tout en n'étant pas insensible au «faste scénique» loin de là (cfr. n. 42), il pensait au fond que les moyens immatériels étaient effectivement qualifiants pour la validité du spectacle. On sait que – loin d'être satisfait des effets ingénieux du naufrage du III^e acte de *L'Africaine* – il mesurait, dans une phase intermédiaire entre l'artisanat de l'illusion et un art créatif plus marqué, l'impact de son intervention, visant avant tout l'organisation même du spectacle et en général l'interprétation et le jeu collectif³⁹. C'est pourquoi, il se peut qu'il y ait des disproportions de détails même entre les didascalies créant les indications concernant le décor de *Marsk Stigs döttrar* et celles qui ont trait à la direction des acteurs et des figurants.

Ce qui frappe, dès les premières scènes de *Marsk Stigs döttrar*, c'est la parfaite orchestration des voix des turbulents clients de l'auberge de Ranild, des tintements de cloche et des chants qui proviennent de l'église à l'occasion de la messe en l'honneur de la Sainte Vierge ainsi que celle des effets de lumière (l'illumination à gaz avait été introduite à Stockholm en 1854) avec un obscurcissement progressif dans la scène 4. Dans la scène suivante, on voit finalement entrer les filles de Stig et il devient encore plus évident que la quasi-totalité des répliques trouvent un écho dans une didascalie, comme si les niveaux poétiques et les mouvements des acteurs se répondaient, selon une technique de contrepoint.

«On entend à nouveau le chant depuis l'église. On voit la lumière briller à travers les vitraux de l'église», puis «le chant cesse» et «Astrid et Blida arrivent du fond à droite. Elles portent des haillons. Leur aspect révèle une peine profonde et des privations de tout genre. Astrid,

³⁷ Josephson, *Teater-Regie*, cit., p. 22.

³⁸ Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 6.

³⁹ Cfr. Gademan, *Grand opéra i Stockholm*, cit., p. 171.

qui semble plus épuisée et dont les cheveux sont libres, s'appuie sur Blida, qui doucement et lentement l'accompagne vers le puits». Astrid «tombe sur le pré devant le puits», elle est à demi consciente («Où sommes-nous? Dans la forêt? [...] Dans la ville de la mort?»), bouleversée par la fatigue et la soif; Blida essaie de «puiser de l'eau avec le seau accroché au-dessus du puits» mais il est tari, c'est pourquoi elle «tombe à genou en soutenant» sa sœur; alors Astrid «se soulève à moitié», en se plaignant de la malédiction qui pèse sur elles: «Ce misérable puits nous refuse son eau / et la mort elle-même refuse de me faire mourir»⁴⁰. Dans la scène suivante, elles demandent de l'aide à Rånild, qui les reconnaît et leur arrache des mains une coupe qu'il leur avait même offert de mauvaise grâce, «fermant double tour derrière lui la porte de l'auberge». «Astrid et Blida se serrent fort l'une à l'autre et s'affaissent prises d'angoisse et de désespoir, tendant les mains au ciel», récite la didascalie qui, aussi réaliste qu'une image, nous rapporte un détail pathétique de l'expression des acteurs de l'époque⁴¹.

C'est alors qu'«on entend le dernier chant de l'église» et la majestueuse procession avec les souverains de Norvège et l'évêque commence à décroître. Un soldat «arrête immédiatement Astrid avec sa lance» et Blida commente: «aucune paix sur terre, et aucune paix au ciel / puisqu'on nous chasse de l'église de Dieu». Il est ici opportun de rappeler les propos de l'acteur August Lindberg, qui travailla en étroite collaboration avec Josephson: «Il aimait le faste scénique extérieur et les grandes scènes avec des figurants presque tout autant que la poésie dramatique. Les scènes de masse des grandes tragédies devenaient si sonores que le texte se noyait»⁴². Même dans ce cas Josephson peint avec une certaine opulence digne de l'opéra et quelques symétries le magnifique tableau de la procession de la scè-

⁴⁰ Josephson, *Marsk Stigs döttrar*, cit., pp. 16 ss.

⁴¹ Ivi, p. 21.

⁴² August Lindberg rappelle encore que, dans *Jules César* de Shakespeare (auprès du Nya Teatern de Stockholm, en 1881), «lorsque César est entré sur la scène il était impossible au public d'entendre la présentation de Brutus, tandis que l'on entendait le crépitement des trompettes», et il se passait plus ou moins la même chose dans la scène bruyante du forum, où pourtant «la situation aurait dû imposer un silence de mort» (P. Lindberg, *August Lindberg. Skådespelaren och människan*, Natur & Kultur, Stockholm 1943, p. 37).

ne 9: des sons de cloches, des chants, des encensoirs, des bougies, des torches; «un moine avec un grand crucifix et derrière lui l'archevêque Jon Röde portant ses ornements»; un des évêques «porte un calice richement décoré sur un coussin. Les moines ont un étendard sur lequel on a brodé l'image de la Sainte Vierge en soie, avec des perles et des pierreries»; le calice et l'étendard sont maintenant focalisés «au cœur du groupe principal» des deux côtés du crucifix, devant lequel se place l'archevêque. Le Roi Erik, la reine Isabelle et Olof le scalde se mettent à droite, tandis que Astrid et Blida se trouvent tout au fond à gauche; «le peuple par groupe des deux côtés» et Ranild réapparaît près du puits⁴³.

Astrid, désormais demi-folle, «inspirée s'approche des prélats, tenant Blida par la main» puis elle arrache le précieux calice et, au grand dam des autorités présentes et à la consternation du peuple («Quel crime!»), elle profane l'étendard de la Madone et le piétine. Elle va être lynchée mais un conflit violent et profond éclate entre l'archevêque et le roi: le premier maudit Astrid alors que le second écoute la prière de Blida qui, «hors d'elle-même, court de l'un à l'autre, implorant»: «Ne lui faites pas de mal, pour l'amour de Dieu! Au secours! Aidez-la! Aidez-nous! [...] Oh, écoute-moi d'abord, et ensuite condamne-nous, Ô sire!». L'archevêque déclare que l'autorité ecclésiastique est bafouée mais le souverain revendique la sienne et, magnanime, tout en déclarant ne pas vouloir s'opposer à l'église, mais seulement à une «cruauté injustifiée», il accorde son pardon aux malheureuses sœurs. Hélas, Ranild révèle à l'assemblée que celles qui jouissent de la grâce de Erik ne sont autres que les filles d'un fameux régicide; c'est là qu'intervient Olof: «Qui nous assure qu'il dit la vérité?». Le roi fait alors arrêter Ranild; cette histoire sera jugée au château et le monarque déclare qu'entre-temps, il leur donnera asile dans sa demeure. «Tout le monde semble stupéfait. Astrid et Blida, tout doucement, se dirigent, confiantes, vers le roi»⁴⁴.

Acte II, environ un mois plus tard; la didascalie initiale nous conduit «dans une salle du château royal. Sur le fond trois portes ouver-

⁴³ Josephson, *Marsk Stigs döttrar*, cit., pp. 22; 24.

⁴⁴ Ivi, pp. 24 ss.

tes avec vue sur les prés, les montagnes et les fjords. Une porte à gauche et à droite». Le décor présente toutes les caractéristiques de la plus minutieuse des peintures historiques: à gauche, se trouve une table sur laquelle le roi est en train de jouer aux échecs avec un courtisan; à droite, entourée de demoiselles d'honneur, la reine Isabelle est assise sur un siège; à côté d'elle se trouve le chevalier écossais Almar, tandis qu'au centre de la scène Olof déclame une ballade qu'il accompagne d'une harpe, ayant «un page des deux côtés de son siège à bras»⁴⁵. Des courtisans et des dames de la cour sont assis sur des bancs; celles qui sont au fond brodent de l'or sur de la soie, travaillent au rouet ou bien tissent des étoffes précieuses sur leur métier à tisser. Même Blida est aux pieds de la reine et brode un étendard de remplacement à l'effigie de la Sainte Vierge, tandis qu'Astrid semble «plongée dans ses pensées, en écoutant le chant de Olof», qui donne la tonalité de fond à l'acte en déclamant la légende de la nymphe des bois qui brûle d'amour pour un chevalier déjà marié. «Ce chant me trouble», déclare la reine Isabelle en observant, méfiante, l'attitude étrange d'Astrid «trop pensive» et impatiente d'errer dans les bois⁴⁶.

Au cœur de l'acte, on continue de repérer des didascalies fort détaillées mais on enregistre une raréfaction objective des indications, du moment que la trame prend la forme d'une série de longs dialogues qui confèrent vraisemblablement aux interlocuteurs une centralité essentielle sur la scène. Il s'ensuit par conséquent une conversation entre Olof et le roi qui – «homme rare comme souverain et comme mari» – exalte la fidélité conjugale et exprime le vœu que son scalde amoureux puisse épouser Blida, lorsque l'évêque lèvera l'interdit⁴⁷; un dialogue entre Blida et Astrid toujours plus hagarde,

⁴⁵ Dag Kronlund pense que le fait de ne jouer aucun interlude musical entre l'acte I et II était «probablement un choix de mise en scène fait en toute conscience» qui évitait une superposition avec la déclamation de Olof au début délicat du nouvel acte (Kronlund, *“Musiken låten ljuda, mina vänner!”*, cit., p. 58).

⁴⁶ Josephson, *Marsk Stigs döttrar*, cit., pp. 33 ss. “Svensk literatur-tidskrift” définit à juste titre Astrid comme «un personnage confus, à propos duquel le lecteur ou le spectateur se demande du début à la fin dans quelle mesure il est judicieux ou fou» (“Svensk literatur-tidskrift”, 1867, p. 48).

⁴⁷ Josephson, *Marsk Stigs döttrar*, cit., pp. 44; 48.

qui, oppressée par «une peine secrète qui afflige [son] pauvre cœur», parle de son rapport difficile et de la rivalité sous-jacente avec la reine⁴⁸; puis entre Blida et Olof, dont le duo d'amour est brusquement interrompu par Isabelle qui déclare, courroucée, que la présence des deux sœurs à la cour est une disgrâce: «(à elle-même, mais à voix haute). Qui les a conduites ici?»⁴⁹. Blida s'évanouit et la reine fait face au scalde en lui demandant la signification profonde de sa ballade, convaincue que «cette misérable, la belle Astrid est parvenue à s'emparer du cœur du souverain de par ses larmes et ses soupirs». Olof défend Astrid et réplique: «Vous avez si peu d'estime de votre noble conjoint?»; par conséquent il frise le duel avec Almar, entièrement dévoué à la reine⁵⁰.

Mais, à ce moment-là, Josephson remet en place la dimension chorale de l'acte en composant trois scènes de masse mouvementées (8-10) avec des courtisans, le peuple, le clergé et des émissaires du pape qui en dernière instance, frappent d'excommunication la monarchie: «C'est de ta faute!», accuse Isabelle «*affligée et agressive*», en s'adressant à Astrid qui «*s'appuie au siège de la reine à droite*», tandis que le chant latin des prêtres se rapproche et «*l'on entend les clameurs de la foule à l'extérieur*»⁵¹. Le souverain parvient à affronter à grand-peine, mais avec autorité, le danger croissant engendré par la protection offerte aux filles de Stig. Les didascalies, touffues et pittoresques reprennent et développent surtout un contrepoint intéressant entre les actions, les répliques et les chants religieux, ainsi qu'un jeu sur les mouvements de foule que l'on doit aujourd'hui envisager dynamique et pas uniquement conçu par blocs: «*Les prélats s'arrêtent sur le seuil de la porte centrale au fond. Les choristes et les enfants de chœur à leurs côtés se mettent à genoux en brandissant les encensoirs. Une partie des hommes et des femmes de la cour écoutent avec dévotion le chant. Certains se mettent à genoux*». Puis encore «*Les prêtres font un signe aux choristes qui font sonner la clo-*

⁴⁸ Ivi, p. 54.

⁴⁹ Ivi, p. 60.

⁵⁰ Ivi, pp. 63 ss.

⁵¹ Ivi, p. 67.

chette, brandissent les encensoirs et se mettent à genoux. De nombreux courtisans se tiennent pieusement debout auprès des prélats. Des femmes et des filles d'honneur se mettent à genoux tout au fond»⁵².

Le troisième acte se déroule toujours au château, dans la salle du conseil: «*des bancs et des chaises tout le long des deux côtés du salon. Sur une estrade au centre du salon se dresse un trône ou une place d'honneur. Devant se trouve une table. Sur la table – des codes, des instruments d'écriture, des parchemins, un martelet, un sablier, une clochette et un maillet. Autour de la place d'honneur quelques chaises avec des accoudoirs. Les entrées se font depuis les coulisses*»⁵³. Lors d'une cour plénière durant laquelle il a l'intention d'éclaircir les rapports de la couronne norvégienne vis-à-vis d'un personnage aussi controversé que le «duce» Stig ainsi que de forcer l'évêque à retirer l'excommunication – grâce au témoignage de Ranild – le roi parvient à prouver que l'odieux régicide du monarque danois, noyau moral du conflit avec l'église, aurait eu lieu parce que ce souverain «faisant fi de sa parole, de son honneur et de son devoir, [...] par le biais d'un piège perfide avait violé la belle Ingeborg, épouse du duc Stig», présentant sous une autre lumière la nature du crime et montrant avec quelle injustice et quelle cruauté la famille du noble offensé et rebelle avait été poursuivie⁵⁴.

L'assemblée, animée par les coups de théâtre et même par une menace d'insurrection du peuple contre les filles de Stig «condamnées par l'église»⁵⁵ est marquée par la clameur continue de l'assistance devant le dur affrontement entre Erik, l'être humain illuminé, et l'évêque intrigant et plein de mordant. Ce conflit – aux dires du “Svensk literatur-tidskrift” – aurait en effet pu tourner en une véritable «tragédie de principes», mais «les principes doivent être incarnés dans les caractères» et le souverain (plutôt schématique comme tous les personnages du drame) «perd le sien lorsque, face à son épouse jalouse, il livre aux mains du peuple les filles du

⁵² Ivi, pp. 68; 74.

⁵³ Ivi, p. 77.

⁵⁴ Ivi, pp. 92; 98.

⁵⁵ Ivi, p. 102.

duce Stig qu'il avait pourtant déclaré vouloir défendre au risque de perdre sa couronne»⁵⁶. En effet, alors que le roi s'apprête à triompher et à pardonner, l'évêque perfide reçoit et rend publique une lettre de la reine qui dénonce son époux qui, ensorcelé par Astrid, aurait «trahi la promesse qu'il lui avait faite le jour de leurs noces»⁵⁷. Les didascalies soulignent avec soin le «*trouble général. Erik regarde autour de lui, essaie de parler mais il n'y parvient pas*». Le monarque «*perd ses forces et ses sens, se traînant vers la table*»: «Maintenant tout est fini – je suis devenu un roi sans pouvoir. (Il s'appuie abattu contre la table)» et, devant cette accusation injuste, amer et plein de dignité, il prend la décision de s'éloigner «pour oublier parmi les montagnes la douleur ressentie»⁵⁸.

Même si dorénavant l'amour très pur d'Astrid, que «seul Dieu connaissait» et que le souverain venait tout juste de deviner, se montre au grand jour, la reine passionnelle commence à comprendre son erreur. Entre-temps le tumulte des gens du peuple se déchaîne; ils veulent amener la sorcière Astrid sur le bûcher («*Le peuple furibond se fraie un chemin parmi les hommes du roi et les écuyers qui accourent. Le trône est détruit en morceaux. Les soldats affrontent la frénésie du peuple*»), mais Ranild, «s'étant emparé de l'épée que le roi avait fait tomber», se frayant un chemin parmi la foule, «soulève dans ses bras» la jeune fille: «C'est moi qui te sauverai, Oh, Astrid! [...] Contre ta volonté, dorénavant tu m'appartiendras!», et il l'enlève⁵⁹.

Acte IV. La scène se déroule dans la «*bicoque de Mossamor parmi les montagnes*», où Ranild s'est réfugié avec sa proie, Astrid: «*Tout n'est que misère et désolation. Deux tables et chaises. Porte, cheminée allumée et une armoire sur le fond. Fenêtre à droite. Porte à gauche. Ranild endormi s'est assis à une table à gauche. Devant lui une carafe brisée et une coupe. Astrid (dont les vêtements dévoilent la pauvreté extrême porte les cheveux dénoués) soulève une casserole sur le feu*

⁵⁶ "Svensk literatur-tidskrift", 1867, p. 47.

⁵⁷ Josephson, *Marsk Stigs döttrar*, cit., p. 105.

⁵⁸ Ivi, pp. 106; 109.

⁵⁹ Ivi, pp. 107 ss.

tout en chantonnant. On entend la tempête qui souffle»⁶⁰. Ce sera l'acte des grandes révélations: on apprendra que Mossamor, une vieille femme misérable à l'aspect «hideux de sorcière que l'on trouve souvent dans la poésie populaire nordique»⁶¹, est en réalité la mère de Ranild et la nourrice de Astrid; on assistera, dans cet endroit étrange et loin du monde, à une rencontre tout aussi inattendue que tendue entre l'archevêque et le roi qui, quoique fortuit, changera le destin du drame⁶², étant donné que Erik avec Olof et son escorte, parvient à mettre aux arrêts son rival querelleur tout du moins jusqu'à ce qu'il décide d'annuler les malédictions, les excommunications et de célébrer le mariage du scalde avec Blida (qui de cette manière sera arrachée au destin qui voulait qu'elle soit enfermée dans un couvent). Le roi décrètera aussi l'exil de Ranild qui se suicide, réalisant qu'il ne pourra jamais posséder Astrid; le prélat, à ce moment-là, semble bouleversé et Mossamor fait la dernière révélation troublante: «*Elle s'approche [de l'évêque] et lui met le bras autour du cou*». Et maintenant parlons du bon vieux temps»; Ranild était en fait le fruit d'une relation coupable entre eux⁶³.

Mais, au-delà de cette succession haletante de surprises, la structure sur laquelle repose l'acte est constituée par la scène prolongée de la folie de Astrid toujours plus hagarde et que Josephson décrit avec des didascalies très précises: la jeune fille chantonne, médite, cligne des yeux, commence à chantonner une polonaise, chante et danse, cesse de danser; elle soupire, s'assied à la table à droite, ouvre une boîte et en sort des fleurs blanches, les embrasse, les cache sur sa poitrine. «*Elle regarde autour d'elle, petit à petit elle s'éveille comme si elle sortait d'un rêve, elle passe sa main sur son front, elle se frotte les yeux, elle pleure, elle rit, elle lance ses cheveux en arrière et elle se*

⁶⁰ Ivi, p. 110.

⁶¹ "Svensk literatur-tidskrift", 1867, p. 50.

⁶² Le hasard de ces élucidations finales, qui entrouvrent la victoire de Erik sur l'église et le dénouement du drame, était considéré tout à fait incongru par la critique: «Le hasard ne peut s'immiscer dans aucun domaine artistique, encore moins dans son genre le plus conséquent, la dramaturgie. De cette façon l'intérêt dramatique tombe en même temps que l'intérêt tragique» (ivi, p. 47).

⁶³ Josephson, *Marsk Stigs döttrar*, cit., p. 138.

précipite alors comme revenue à la vie, entre Erik et Ranild»⁶⁴. Tout cela implique, sur un canevas d'inspiration bien évidemment shakespearien, un enchaînement d'actions qui débouche sur le «crachat dans le feu ou au lancer d'une boule de neige», caractérisé par un réalisme d'empreinte romantique plutôt cru que la critique trouvait «purement répugnant»⁶⁵. Du reste on retrouve des indices d'un naturalisme imminent même dans une didascalie: *«puis les portes s'ouvrent et on entend le vent*», puisqu'il est à l'époque inconcevable qu'une porte s'ouvre sans que soit mise en évidence de manière cohérente la fureur parallèle de la tempête à l'extérieur⁶⁶.

Le cinquième acte se déroule *«dans un espace ouvert, verdoyant dans les bois. Comme toile de fond on aperçoit le fjord de Vaagevand et les montagnes. Au milieu de la scène un saule pleureur majestueux. A gauche un rocher recouvert de mousse et d'herbe; un peu partout, des souches et des pierres recouvertes de mousse parmi des blocs de granit et un sous-bois*»⁶⁷. Dans cet endroit charmant, on est en train de fêter, parmi les danses et les chants, les noces (finalement bénies par l'évêque rendu à la raison) de Olof et Blida, mais sur ce décor aérien et joyeux, Astrid, après s'être congédiée du roi et de la reine (finalement réconciliés) et après avoir reçu un baiser de sa sœur, se recueille *«solitaire*» dans une longue oraison (*«Dorénavant tout est consommé, je ne vois plus personne / ici sur terre, mais dans les cieux...»*), puis, sous le grand arbre, *«elle semble prier tranquille et silencieuse. Après une brève pause on la voit transfigurée tendre les mains au ciel et retomber dans sa position de prière*», pour finalement s'éteindre, couronnée d'une guirlande par son ancienne nourrice, Mossamor (*«De la part de Ranild, ma petite Astrid. Prie pour moi et pour lui, si tu le peux»*)⁶⁸.

⁶⁴ Ivi, pp. 111; 134.

⁶⁵ “Svensk literatur-tidskrift”, 1867, p. 48; Josephson, *Marsk Stigs döttrar*, cit., pp. 113; 115.

⁶⁶ Ivi, p. 113.

⁶⁷ Ivi, p. 139.

⁶⁸ Ivi, pp. 152 ss. Les critiques du spectacle avaient déjà estimé plutôt inexplicable et injustifiée la mort de Astrid et “Svensk literatur-tidskrift” trouvera faiblement drama-

Les mariés, les souverains et leur cour arrivent «(de droite) se déplaçant avec précaution derrière l'arbre, sous lequel Astrid continue à rester agenouillée, et ils se retirent vers l'extrémité de la scène». «N'a-t-elle pas l'air heureuse? béate – regardez!», s'exclame la reine admirative, mais Blida, «d'un cri angoissé», découvre qu'elle est morte. Le drame se conclut avec Erik qui, remplaçant à la harpe Olof «accablé de douleur», joue la ballade des filles du duc Stig, tirée de Afzelius, jusqu'à ce que le rideau se referme⁶⁹.

Dans le cadre de son époque, on le sait, Josephson avait coutume de travailler avec les *livrets de mise en scène*, même si – par exemple, pour *L'Africaine* – il a été prouvé qu'il s'en est éloigné considérablement et, ce n'est pas un hasard si, contre toute attente, à cette occasion justement, son nom apparaît exceptionnellement sur les affiches en tant qu'auteur-organisateur de l'aménagement de la scène («*sceniska anordningar*») du spectacle⁷⁰. Josephson était fasciné par

tique même la position de cette «mort ou mieux [cette] cessation de vie»: bien que l'auteur l'ait encadré d'un mariage très animé, il aurait été moins ridicule et d'un plus grand effet si elle avait eu lieu dans la partie finale du IV^e acte, lorsque la protagoniste se reprenait un peu de sa folie. De cette façon, le V^e acte aurait au moins eu la fonction de reconforter le spectateur, vu que dans l'agencement des événements dans le scénario, il ne semble avoir aucun lien avec la trame («Svensk literatur-tidskrift», 1867, pp. 48-9).

⁶⁹ Josephson, *Marsk Stigs döttrar*, cit., pp. 155 ss.

⁷⁰ L'affiche *Marsk Stigs döttrar*, par l'extraordinaire complexité de la mise en scène, indiquait en outre dans un ordre subordonné les noms du scénographe et costumier F. Ahlgrensson ainsi que du machiniste P. F. Lindström, qui avaient collaboré avec Josephson. Ce n'est pas un hasard non plus si autour de *L'Africaine* les tensions se faisaient plus aiguës entre Josephson, si orgueilleux de son autonomie, et l'intendant conservateur Erik af Edholm qui, en 1868, provoqua la polémique sortie du metteur en scène depuis les Théâtres Royaux, lui posant d'inacceptables conditions de contrat et après avoir repoussé sa demande de collaboration avec Emile Perrin à l'Opéra de Paris pour la préparation des danses nordiques dans *Hamlet* de A. Thomas (Rosenberg, *En regissörs estetik*, cit., pp. 18; 53). Nous remarquerons tout à fait par hasard que, après le licenciement de Josephson, au Théâtre Royal, on en revint, pour ce qui est du théâtre dramatique, à l'usage traditionnel de confier par rotation la mise en scène des spectacles à cinq acteurs experts (même s'ils étaient engagés pour un rôle), mais avec différents inconvénients, «en premier lieu, pour les forces plus jeunes, qui ont besoin d'être corrigé et conseillé». Dans ce cadre polémique, il est difficile de ne pas entrevoir de l'ironie dans la reconnaissance que Josephson accordera aux capacités d'un interprète comme Gustaf Fredriksson, aux prises avec les tâches de l'aménagement,

ce qui a été définie comme une «super orchestration des moyens d'expression scénique»⁷¹, par les insertions de déclamations, exaltées par la musique romantique, si typiques de la scène suédoise des années soixante. Certes avec *L'Africaine* il donna un grand témoignage de cette «super orchestration» au sens large, mais la plupart du temps il devait (et il savait) tenir compte de la règle des économies rigoureuses des théâtres de l'époque, avec un recyclage habituel et soigneux ainsi que de l'adaptation des scénarii, des costumes, des objets.

Ludvig Josephson ne fut pas l'archétype du metteur en scène moderne ni le protagoniste d'une révolution ou d'une rupture historique, mais un homme de spectacle qui travaillait avec ardeur, cristallisant en quelque sorte la sensibilité et la pratique de la scène propre à son époque, conscient cependant de devoir dorénavant conférer une dignité et une autorité toute nouvelle à son rôle d'«unique fonctionnaire universellement préparé dans un théâtre, et dont dépend la direction artistique d'une représentation dramatique»⁷². Dans son histoire, les petites infractions aux traditions sont donc significatives, les petits signaux d'une nouvelle conscience professionnelle qui, dans le cas de *Marsk Stigs döttrar*, sont attestés par la prolifération des didascalies et par l'accent mis implicitement et progressivement, avec conviction, sur un artisanat répandu allant dans le sens d'un art unitaire, qui devient progressivement palpable pour les contemporains, tant et si bien que Bjørnson, dès 1871, peut reconnaître, hésitant encore avec la terminologie, que «Ludvig Josephson est le premier régisseur coordinateur [scénique] [*arrangør*] du Nord», identifiant, de cette manière, à la fois un artiste et un métier en évolution⁷³.

(Traduction de Laurence Vitroni)

de savoir au moins disposer «avec goût les meubles sur une scène» (Josephson, *Våra teaterförhållanden*, cit., pp. 96-7).

⁷¹ Bergman, *Dramaten – från Bollhuset till Nybroplan*, cit., p. 57.

⁷² Josephson, *Teater-Regie*, cit., p. 7.

⁷³ Bjørnson, *Brytningsår*, cit., p. 12.