

La « cruauté langagière » dans les pièces de théâtre Créanciers et Père de J.A. Strindberg

“Verbal cruelty” in J.A. Strindberg's plays Creditors and Father.

Auteur 1 : Mustapha CHARFAOUI.

Mustapha CHARFAOUI, (ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-0730-7278>, docteur). Université Mohamed V, Faculté des Sciences de l'Education- Rabat, Maroc.

Déclaration de divulgation : L'auteur n'a pas connaissance de quelconque financement qui pourrait affecter l'objectivité de cette étude.

Conflit d'intérêts : L'auteur ne signale aucun conflit d'intérêts.

Pour citer cet article : CHARFAOUI .M (2026). « La « cruauté langagière » dans les pièces de théâtre Créanciers et Père de J.A. Strindberg », African Scientific Journal « Volume 03, Num 34 » pp: 0696 – 0712.



DOI : 10.5281/zenodo.18657073
Copyright © 2026 – ASJ



Résumé :

Cet article présente une analyse de la performativité des mots dans les pièces de théâtre *Créanciers* et *Père* du dramaturge suédois Johan August Strindberg. L'examen porte essentiellement sur la « lutte des cerveaux » entre les personnages ayant pour seule arme la « cruauté langagière ». Il est question de brosser l'évolution des personnages en passant de l'instauration d'un régime d'endettement, comme moyen de distorsion de la symétrie initiale des relations, au point de non-retour à savoir le « meurtre psychique ». Il s'agit d'analyser les mécanismes discursifs, les stratégies de manipulation propres aux personnages et leurs implications psychiques sur l'être intime des victimes qui s'affaiblit au fur et à mesure de la progression de la fable jusqu'à son anéantissement final. L'étude montre le pouvoir des mots dans le combat psychologique entrepris par les protagonistes. Ils ressortissent comme des armes induisant au schisme de la volonté intérieure et à la création d'un « non-sens généralisé ».

Mots-clés : cruauté langagière, performativité, meurtre psychique, dette, désagrégation.

Abstract:

This article presents an analysis of the performativity of words in the plays *Creditors* and *Father* by Swedish playwright Johan August Strindberg. The examination focuses primarily on the “battle of wits” between characters whose only weapon is “verbal cruelty.” The aim is to trace the evolution of the characters from the establishment of a system of debt as a means of distorting the initial symmetry of their relationships to the point of no return, namely “psychological murder.” The aim is to analyze the discursive mechanisms and manipulation strategies specific to the characters and their psychological implications for the victims' inner selves, which weaken as the story progresses until their final destruction. The study shows the power of words in the psychological battle waged by the protagonists. They emerge as weapons that induce a schism in inner will and the creation of “generalized nonsense.”

Keywords: verbal cruelty, performativity, psychological murder, debt, disintegration.

« Les paroles peuvent agir sur l'organisme à la manière d'un poison injecté » H.R. Lenormand

Introduction

Est-il toujours que le texte dramatique est le lieu privilégié du déploiement de la performativité des mots selon la devise théâtrale « dire, c'est faire » (Couprie 2015 : 67). Le langage dramatique est un moyen de pouvoir mais encore un outil de coercition et de destruction psychique. Ce constat trouve son illustration dans les deux œuvres *Créanciers*¹ et *Père*² du dramaturge suédois August Strindberg. Dans la première, l'intrigue porte sur l'apparition surprenante d'un ancien mari qui vient envenimer la vie de couple de son épouse, et dans la seconde sur le « combat des cerveaux » de deux parents au sujet de la tutelle de leur fille. Dans celle-ci l'épouse mène son mari de manière progressive à la folie en empoisonnant sa raison par le doute mortel sur son statut de père biologique. Il est intéressant de signaler que Strindberg est connu d'être le théoricien de quelques concepts dont nous pouvons citer à titre indicatif « la cruauté langagière » qui repose sur l'agression verbale en menant la victime à l'anéantissement ou à ce que le dramaturge nomme de manière si évocatrice « le meurtre psychique » ; sorte d'homicide en douceur. À partir du corpus retenu, il s'agit de savoir dans quelle mesure les mots jouissent d'un pouvoir incantatoire qui peut entraîner un homicide psychique. Pour apporter quelques éléments de réponse à cette problématique il est intéressant de revenir dans un premier temps sur les mécanismes de la construction des rapports de force entre les personnages par le truchement de l'instauration contraignante d'un régime d'endettement. Ensuite, il est question d'examiner les stratégies discursives d'une « cruauté langagière » intrinsèque à la « lutte des cerveaux ». *In fine*, l'analyse porte sur les implications psychiques de cette guerre verbale sur l'être intime des personnages.

Notre étude se fonde essentiellement sur la psychocritique. Celle-ci permet d'aller au-delà de l'analyse simpliste des comportements des personnages et de munir une assise théorique étayant nos interprétations tout en s'appuyant sur l'appareil conceptuel et scientifique fourni par la psychanalyse.

¹ La pièce raconte l'histoire d'un ex-mari Gustave qui apparaît pour détruire la vie du couple de son ancienne femme Tekla et son nouvel époux Adolphe. Les trois personnages mènent une guerre psychologique où chacun tente de se positionner en créancier jusqu'au dénouement final caractérisé par la mort Adolphe.

² Ce drame conjugal met en scène une « lutte des cerveaux » entre Le Capitaine et sa femme Laura. Celle-ci a réussi à plonger son mari dans les abîmes du doute mortel sur sa paternité en le menant progressivement à la folie.

1. Distorsion de la symétrie initiale : configuration des rapports de force

1.1. Note introductive

Avant d'arriver à l'analyse des séquences qui mettent en scène le « combat des cerveaux » entre les personnages, ceux-ci commencent par une stratégie similaire dans les deux pièces. Ils œuvrent pour l'instauration d'un régime d'endettement. Celle-ci figure comme un élément décisif dans la configuration des rapports entre les personnages. D'ailleurs, il s'avère inopportun de mener une étude sur la dramaturgie de Strindberg sans s'attarder sur le fonctionnement du dispositif d'endettement tel qu'il est ancré de manière quasi-systématique dans toutes ses pièces. Ce constat est déjà mentionné dans l'étude d'Adamov consacrée à Strindberg où il soulève à partir des données biographique l'origine de cette thématique intrinsèque à son théâtre. Le dramaturge est grandi dans un foyer noyé de dettes. La partie « payer » concerne les dettes contractées par l'auteur et leur insertion, sorte de transfert, dans son monde dramatique. La dette ressort ainsi comme un « Mythe personnel »³ traversant son œuvre.

Les pièces de Strindberg en général et celles retenues pour l'étude en particulier sont toujours déterminées par les rapports de force entre les personnages. Dans les deux drames, les actants sont portés de manière forcenée sur la prise du pouvoir et la quête de la domination. Cette note indicative est capable de nous éclairer sur l'exploitation massive du régime de la dette. Celle-ci ressort comme un contrat engageant les deux parties classiques ; un créancier et un débiteur. Toutefois, celle-ci se déploie hors du domaine d'une simple relation et se transforme à un véritable instrument du pouvoir. Signalons en passant que nous utilisons le mot « dette » dans une acception large qui ne se limite point à l'usage mercantile vu que toutes les actions des personnages semblent se démentir de l'aspect désintéressé et de la gratuité. Toute leur démarche praxéologique traduit un sens pragmatique. De manière plus précise, la perception des personnages adopte moins une vision morale des actes (bon/mauvais) que pragmatique (utile/inutile). Cette grille du jugement utilitaire dresse un tableau sur le monde féroce construit par le dramaturge. Les faveurs, les soins, les sentiments et les gestes, tout minuscules qu'ils soient, sont envisagés d'une optique de pur intérêt. La dette semble affecter toute la sphère des relations intersubjectives. Nous sommes ainsi dans la définition philosophique de l'endettement qui permet d'en restituer la richesse et de percevoir la complexité des rapports humains. Si pour

³ « On pourrait se contenter de cette définition empirique, nommer « mythe personnel » le phantasme le plus fréquent chez un écrivain, ou mieux encore l'image qui résiste à la superposition de ses œuvres » (Corti 1989 : 31).

la sociologie, la dette ressort comme un élément essentiel de socialisation, pour Nietzsche, elle est le fondement du lien social et donc la base du rapport avec autrui :

« Nietzsche a sûrement contribué à la réhabilitation philosophique de la dette en présentant, dans *La généalogie de la morale*, le rapport primitif créancier-débiteur comme le fondement même du lien social. La dette permet en effet d'envisager toute la richesse et la complexité des rapports sociaux qui ne se réduisent pas au donnant-donnant de l'échange. Il apparaît ainsi que le fait social fondamental n'est ni l'échange, ni même le don mais la dette » (Sarhou-Lajus 1997 : 5).

En tant que fondement du lien social et élément constitutif de tout rapport intersubjectif, il est intéressant d'analyser le fonctionnement, interne et externe, de l'instauration du régime d'endettement dans le corpus objet de notre étude.

1.2. La construction du régime d'endettement

En fait, le commencement des deux pièces dessine une relation d'égalité et de symétrie entre le couple dans *Père*, Laura et Le Capitaine et entre des étrangers devenus amis dans *Créanciers* ; Gustave, l'ancien mari de Laura, et Adolphe, son successeur. Leur entreprise s'affiche rapidement, il s'agit de se positionner et de se maintenir en tant que créancier. Dans *Père*, en pleine guerre avec sa femme, Le Capitaine déploie une parole explicative de son sacrifice tandis que dans *Créanciers*, Gustave, se vante des services déployés auprès d'Adolphe ; service de guérison et de rétablissement du tonus et de l'énergie vitale :

« Le Capitaine : [...] J'ai travaillé comme un esclave, pour toi, pour ton enfant, pour ta mère, pour tes domestiques ; je vous ai sacrifié mon avancement, ma carrière ; j'ai accepté pour vous toutes les inquiétudes, toutes les insomnies, tous les tourments, tous les coups du sort, jusqu'à ce que mes cheveux en deviennent blancs. Et tout cela pour que tu puisses mener une vie exempte de soucis, et qu'une fois devenue vieille tu puisses revivre en ton enfant. Tout cela, je l'ai supporté sans une plainte, parce que je me croyais le père de cet enfant [...] Moi, innocent, j'ai été condamné à dix-sept ans de travaux forcés ! Et que tu m'as offert ; en compensation ? » (Strindberg 1982 : 323).

« Adolphe : Et tout cela, c'est à toi que je le dois [...]

Gustave : Oui, tu me faisais pitié quand je t'ai rencontré, il faut bien le dire ; tu marches avec des béquilles, mais cela ne prouve pas que ma seule présence ait suffi à te guérir [...] » (Strindberg 1982 : 325).

« Adolphe : Gustave [...] Pendant ces huit jours tu m'as rendu le courage de vivre, comme si ton énergie avait rayonné sur moi ; tu as été pour moi l'horloger qui a remis en ordre mon cerveau et remonté le ressort [...] je trouve que ma voix a retrouvé son timbre » (Strindberg 1982 : 328).

Les paroles du Capitaine et celles de Gustave sont similaires en ce qu'elles visent le même objectif : se positionner en créancier. Toutefois, la divergence doit être nuancée. Le Capitaine et Gustave semblent stimuler la mémoire de leurs interlocuteurs. Le premier rappelle de manière ponctuelle les sacrifices déployés pour sa famille qui incarnent son sens de sacrifice et son acquiescement à ce qu'il appelle métaphoriquement « dix-sept da travaux forcés ». De sa part, Gustave se targue de son pouvoir de guérison auprès d'un Adolphe marchant avec « des béquilles ». La conclusion du contrat semble exiger d'abord une stimulation de la mémoire du débiteur. Pour avancer, il faut interroger la dialectique mémoire- dette. Sur ce point, Nietzsche, dans son édifice conceptuel autour de la dette, lie en une relation ternaire la dette, la mémoire et la responsabilité suivant le raisonnement suivant : « On grave quelque chose au fer rouge pour le fixer dans la mémoire : seul ce qui ne cesse de faire mal est conservé par la mémoire » (Nietzsche 2000 : 68). L'appel lancé à la mémoire vise à tirer de l'oubli et à réactualiser les services rendus engageant la personne du débiteur. C'est une manière de le responsabiliser. Ce mot pèse fort parce qu'il porte les linéaments de la contrainte et de l'assujettissement. Il s'agit de ramener à la fois Laura et Adolphe à un tiers-espace où se restreignent les diverses facettes de leurs subjectivités pour que n'en soit actualisée que la conscience débitrice étranglée par le poids de la responsabilité qui invoque de manière consubstantielle la culpabilité. Sur ce point, Thierry Ménissier avance que « la culpabilité est la matrice indépassable de la responsabilité, et toutes les formes de responsabilité se déploient à partir d'elle. » (Ménissier 2010 : 676). La culpabilité immanente, issue de l'intériorisation d'un sentiment d'obligation, prédisposent les interlocuteurs à succomber au verdict et à la merci des créanciers. D'ailleurs, il n'est pas surprenant de découvrir que la dette figure dans les manuels de psychologie sociale traitant les mécanismes de la manipulation perverse. Dans *Influence et manipulation* de Robert Cialdini, une partie massive de la réflexion est consacrée à l'endettement comme arme d'influence. Si T. Ménissier adopte le point de vue psychologique et s'exprime en termes de « culpabilité », R. Cialdini, fidèle à l'appareil conceptuel psychosociologique, parle d'un coût psychologique dont l'origine est la pression collective et culturelle, autrement dit le poids du collectif sur l'individu : « Une forte pression sociale nous oblige à rendre la pareille lorsque nous recevons un cadeau, même non désiré [...] La raison en est que pour une part la reconnaissance est un sentiment

désagréable. Nous trouvons en général déplaisant d'être l'obligé de quelqu'un. Nous cherchons à en finir avec cette situation qui nous pèse [...] nous sommes donc prêts à accorder un avantage disproportionné à celui que nous avons reçu, simplement pour nous délivrer du fardeau de la dette » (Cialdini 2014 : 60).

L'entreprise du Capitaine et de Gustave est claire : dominer Laura et Adolphe par la création d'un sentiment de malaise qui découle d'une culpabilité issue de l'instauration de la dette. Toutefois, ce n'est que Gustave qui semble réussir sa tâche. Le signe manifeste de la victoire de Gustave est l'expression de la reconnaissance de la part d'Adolphe dont la confession porte sur une réanimation de son énergie vitale. L'aveu est véhiculé par la métaphore de l'horloger. Un autre élément s'avère aussi décisif dans l'instauration réussie du contrat entre ces personnages est en relation avec une dette morale qui n'a cessé de peser sur les épaules d'Adolphe. Au moment où il découvre que son interlocuteur devenu ami est l'ancien mari de son épouse, il exprime une sorte de malaise lié à son statut de voleur. Partant, il s'imagine comme la source directe du malheur potentiel de Gustave⁴. La dette a donc un double versant psychologique et moral et prédispose Adolphe à se situer comme un personnage coupable qui doit s'assujettir au commandement de Gustave. Dans le second cas, Le Capitaine échoue parce que sa femme, loin de la naïveté et la sensibilité excessive d'Adolphe, semble prévoir la tactique suivie par son époux. Alors, elle se prémunit contre son attaque culpabilisante pour lui adresser une contre-attaque pareille ayant pour arme le discours ; un discours mystifiant la réalité. Elle laisse planer un doute mortel sur son statut de père biologique de leur fille qui situe le mari entre le marteau et l'enclume, entre la vérité et le mensonge, dans un entre-deux purgatoire. La distorsion des relations, réussie dans le premier cas et échouée dans le second, mène vers une « lutte de cerveaux ».

⁴ « Adolphe se croit coupable de voler la femme de Gustave :

« Adolphe : Et tu ne l'as pas vu quelque part ?

Tekla : Non, il paraît qu'il habite sur la côte ouest Mais pourquoi t'inquiètes-tu de cela maintenant ?

Adolphe : Je ne sais pas. Mais ces jours derniers, quand je me suis trouvé seul, j'ai pensé à lui ; je me suis demandé ce qu'il avait éprouvé quand il s'était lui aussi trouvé seul.

Tekla : N'aurais-tu pas des remords ?

Adolphe : Oui.

Tekla : ...le sentiment d'être un voleur, n'est-ce pas ?

Adolphe : Presque.

Tekla : Pas mal ! On vole une femme comme on vole un enfant ou une volaille ! Tu me considères, autrement dit, comme ton bien, ta propriété. Merci beaucoup !

Adolphe : Non, je te considère comme sa femme. Et c'est beaucoup plus qu'un objet qu'on possède, car on ne peut pas le remplacer. » (Strindberg 1982 :349).

2. La « lutte des cerveaux » : la performativité des mots

2. 1. La « lutte des cerveaux » : une cruauté langagière

Adolphe, en reconnaissant son statut de débiteur, se fait la cible d'une violence verbale massive. Laura, en se défendant contre le stratagème du Capitaine qui n'est au fond qu'une réaction misérable de susciter la pitié de sa femme, finit par annoncer la guerre. Dans cette partie, il s'agit d'analyser les mécanismes de la « lutte des cerveaux » dans les deux pièces retenues pour l'étude. Il est intéressant de mentionner que ce concept est théorisé par Strindberg lui-même en en faisant le socle de sa conception du théâtre. Restituons la définition du phénomène en question tel qu'il est expliqué par Régis Boyer dans la préface de *Mademoiselle Julie* :

« [...] c'est ce que notre auteur appelle la « lutte des cerveaux », qui ne se traduit pas nécessairement par des crimes dans l'acceptation courante du terme, mais par un lent assassinat psychique où , à partir de moyens psychologiques (suggestions, insinuations perfides, introduction d'un doute funeste dans la conscience de la victime visée, hypnose, hallucination soigneusement entretenues, et ainsi de suite), il s'agit d'amener à sa perte le sujet d'exception dont la présence parmi nous est intolérable » (Strindberg 1997 :15).

Cette conception agressive dont l'arrière-plan philosophique est puisée directement dans les idées naturalistes de Nietzsche qui fait des rapports de force la logique du vécu humain et le catalyseur de sa progression. Les deux pièces retenues offrent une expression dramatique de la « lutte des cerveaux » dont le mot-clé est la manipulation langagière. L'anéantissement de l'adversaire se fait via l'arme la plus douce et la plus cruelle à savoir : le langage⁵. Pour anéantir leurs victimes respectives, Gustave détruit le pivot de l'existence d'Adolphe à savoir le culte rendu à sa femme et Laura insinue progressivement du doute mortel dans l'esprit du Capitaine à la manière du poison. Les deux prennent pour arme leur seule faculté discursive et leur potentiel dans le maniement de la langue. Examinons les exemples suivants issus des deux pièces :

« Laura : [...] on ne peut pas savoir qui est le père d'un enfant ?

Le Capitaine : Il paraît que non [...] » (Strindberg 1997 :21).

⁵ « 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 » (Kaczmarek 2015 : 186).

« Le Capitaine : Qu'entends-tu par-là ?

Laura : Que tu ne sais pas si tu es le père de Bertha ? [...] Ce que personne ne sait, tu ne peux pas le savoir non plus [...]

Le Capitaine : Tu plaisantes ?

Laura : Non [...] qu'est-ce qui te prouve que je ne t'ai pas été infidèle ? » (Strindberg 1997 :40).

« Gustave : Regarde un peu ! Est-ce que cette photo ressemble au portrait que tu m'as fait d'elle ? Non ! Les traits sont les mêmes, l'expression est différente. Seulement, tu ne peux pas voir ça, parce que tu glisses par-dessus l'image que tu portes en toi. Regarde maintenant cette photo comme un peintre, et sans penser à l'original. Qu'est-ce qu'elle représente ? Je ne vois rien là qu'une coquette apprêtée qui veut attirer un galant. Regarde ce pli cynique autour de la bouche, que tu n'as jamais remarqué ; ne vois-tu pas que ces regards cherchent un homme [...] Ne vois-tu pas sa robe décolletée, sa coiffure changée, sa manche relevée ? Ne vois-tu pas tout cela ?

Adolphe : Si, je le vois à présent » (Strindberg 1982 : 341).

De ces deux citations, la stratégie des personnages se dessine de manière claire. Laura insuffle le doute dans l'esprit du Capitaine sur son statut de père biologique. Gustave attaque farouchement la personne qu'Adolphe chérit le plus à savoir sa femme. Une fois Adolphe est victime de cette manipulation langagière, il consent à faire partie de cette relation asymétrique de créancier-débiteur, de maître-serviteur et de dominant-dominé. L'instauration de ce régime est soulignée par le changement des modalités discursives utilisées. On remarque que les parlures de Gustave sont ponctuées par la modalité prescriptive « observe », « reste », « sois », « rappelle-toi » etc. De surcroît, il réussit à imposer à Adolphe sa manière de concevoir le monde et les êtres comme s'il lui prête ses propres lunettes pour voir la réalité environnante. Gustave lui fait apercevoir sur la figure de son épouse un « pli cynique » qu'Adolphe n'a jamais aperçu. De sa part, Laura avance une assertion qu'elle reconforte progressivement : suite à une éventuelle forfaiture, Le Capitaine peut figurer non plus comme un père biologique mais seulement comme un père adoptif. Une fois cette bombe jetée, elle le condamne à une mécanique dorsale issue des rouages du doute. L'embarras du personnage vient de ce que personne ne peut lui restituer la vérité sauf Laura. Partant, les deux personnages perdent leurs repères ; Adolphe et Le Capitaine sont acculés dans une situation peu envieuse. La cruauté langagière opère d'abord par une attaque de la personne la plus chère à Adolphe à savoir sa

femme Tekla. La fable insiste sur l'admiration infinie de celui-ci envers sa femme qui se hisse même au niveau d'un culte. C'est pourquoi Gustave, en prenant conscience de cet attachement solide, commence son entreprise de déconstruction de l'image de Tekla ; son ancienne femme. Cette attaque du point faible implique une perturbation des repères d'Adolphe. Le Capitaine, quant à lui, se voit être la dupe d'une tromperie impardonnable qui est à même de lui confisquer son seul gage d'immortalité à savoir sa fille. La dislocation opère et la cruauté du langage se radicalise :

« Gustave [...] Sais-tu ce qu'il y a de tellement insondable, de mystérieux, de profond chez ton épouse ? Sa bêtise, tout simplement. Regarde, elle confond les lettres à chaque instant. Il y a quelque chose de détraqué dans sa mécanique. Elle est comme une montre dont le boîtier annonce une bonne marque mais dont le mécanisme n'est que pacotille. Les jupons font de l'effet, voilà tout. Mets-lui un pantalon, dessine-lui une moustache sous le nez ; chasse tes idées saugrenues et écoute-la parler ; tu verras, ce sera une autre chanson. Un simple phonographe qui répète tes paroles et celles des autres, après les avoir quelque peu délayés [...] C'est un enfant qui a poussé trop vite et dont la croissance s'est arrêtée » (Strindberg 1982 : 338).

« Le docteur Oestermark : Vous m'inquiétez, madame [...]

Laura, sortant son mouchoir : Mon mari est atteint d'aliénation mentale. Maintenant vous savez tout, vous n'avez plus qu'à juger vous-même » (Strindberg 1997 :25).

La visée de la première tirade est d'entraîner la déconstruction de l'image parfaite de Tekla. Le créancier déforme amplement son image dans la pensée d'Adolphe et lui substitue un tas en désordre d'images dégoûtantes et répulsives. Ce processus de déformation porte en majorité sur des traits qu'ils considèrent comme un manque dans la construction physiologique et mentale de Tekla. Cette cruauté langagière ne tarde à donner ses résultats ; une crise éclate à l'intérieur du couple. Cette tension est exprimée poétiquement par Adolphe lui-même qui semble perdre ses repères et réduit en une épave misérable. Il traduit son malaise ainsi ; « Adolphe: [...] Tu as tout réduit en cendres, mon art, mon amour, mon espoir, ma foi » (Strindberg 1982 : 339). Pour sa part, l'entreprise de Laura est beaucoup ingénieuse et complexe. Après avoir dérangé la conscience de son mari, elle s'oriente vers la manipulation d'un autre personnage à savoir le docteur de la famille. Elle lui déclare, faussement, l'aliénation mentale de son mari. Elle profite de la perturbation de son mari et fournit un discours mensonger afin de prendre la tutelle de la fille. Le lot du Capitaine se dédouble ; en plus du doute, il est accusé d'aliénation mentale.

Ce qui est menacé dans les deux cas est l'intégrité de l'identité narrative des victimes ; Adolphe et Le Capitaine. Par le maniement subtil de la langue, les bourreaux menacent de destruction la cohésion de l'histoire personnelle de leurs victimes. Nous pouvons résumer la définition de l'identité narrative dans la formule succincte de Yves Prigent : « identité narrative : je suis mon histoire » (Prigent 2003 : 66). Semer le doute sur la paternité du Capitaine est l'une des manières de porter le discrédit sur toute son existence passée voire sur la vérité de son vécu. Est-ce que le truchement de Laura est exclusif à un adultère ou celui-ci n'en est qu'une facette ? Telle la question qui hante le personnage éternellement. Détruire l'image de Tekla implique la destruction du centre de l'existence d'Adolphe. Par conséquent, les deux subissent l'invalidation, tenue pour arme de manipulation, de leurs existences passées

« Pour détruire un homme et transformer sa vie en série d'événements chaotiques, incohérents, insignifiants, rien n'est plus efficace que de l'amener à renoncer à tout ce qu'il a vécu antérieurement et à frapper d'invalidité et de défiance tout ce qu'il a pu expérimenter de positif ou d'heureux dans le passé [...] la manipulation perverse, en particulier dans le couple, passe souvent par l'invalidation » (Cialdini 2014 : 44).

En invalidant leurs existences passées dont Tekla et la fille remplissaient le centre, Gustave et Laura réussissent à anéantir le présent d'Adolphe et du Capitaine en le transformant en une chaîne d'événements sans logique ni signification. Leur existence est dorénavant évacuée de sens. Laura, en parfaite instigatrice, pousse le docteur à adhérer à son discours mensonger. La parole constitue, en l'occurrence, un pouvoir de mystification de la réalité. Elle présente une stratégie discursive maline. En déclarant l'aliénation mentale du Capitaine, elle la met rapidement en doute selon un réflexe de prise de distance objective. Insister outre-mesure sur sa maladie peut éveiller des doutes chez le docteur. Elle feint donc une posture douteuse afin de déjouer toute potentielle critique :

« Le docteur Oestermark : Que dites-vous là ? J'ai lu avec beaucoup d'admiration les remarquables essais du Capitaine sur la minéralogie, et je l'ai toujours considéré comme un esprit solide et clairvoyant.

Laura : Vraiment ? Eh bien je serais heureuse que nous, ses proches, nous soyons trompés sur son compte » (Strindberg 1997 :25).

La femme du Capitaine surenchérit par le proverbe suivant : « un savant est toujours maniaque ». Il est connu que toute maxime est le produit et le consensus de la voix de la doxa. Ceci admis, il nous met face au détour usé pour influencer de manière indirecte sur le jugement du

docteur. Laura recourt au potentiel de la « preuve sociale »⁶. Elle infléchit la perception du docteur et l'écrase sous le poids du jugement -du- social. L'arbitrage du docteur subit le sort tragique de fondre dans l'opinion publique. En sachant qu'il a besoin d'une preuve concrète pour reconforter son jugement, Laura use les mots non plus pour manipuler mais cette fois-ci pour soulever l'indignation du Capitaine. Elle le provoque verbalement jusqu'à ce qu'il fonce sur elle⁷. À travers le langage, via sa double visée de domination et de mystification, Laura réussit à moduler les paramètres de la réalité à sa guise. Elle trompe son conjoint ainsi que le médecin de la famille. Cette « cruauté langagière » se dédouble par le penchant naturel des personnages à former des images cruelles dont nous analyserons le fonctionnement.

2.2. De l'effet agissant des images cruelles

Le corpus dramatique de Strindberg est marqué par l'attitude des personnages à parler un langage cruel qui assoient des signifiants dont la résonance est insupportable. Ce penchant naturel des personnages ayant pour visée de torturer la psyché de la victime déjà affaiblie figure comme un scalpel laminant. Les pièces en question ne font pas l'exception et cette force agissante des images est beaucoup plus visible et enrichie dans *Créanciers*. Laissons les personnages s'exprimer :

« Gustave (...) N'as-tu pas comme on dit, un cadavre sur la conscience, que tu te caches à toi-même » (Strindberg 1982 :330).

« Gustave : Mes racines, je le sens, plongent encore dans ton être et les vieilles blessures se rouvrent » (Strindberg 1982 :360).

« Laura : (...) Ton existence a pesé sur mon cœur comme une pierre, jusqu'au moment où je me suis essayé de me délivrer de ce fardeau » (Strindberg 1997 :30).

Dans l'analyse du langage théâtral « c'est l'effet sur l'autre qui importe, ce que l'interlocuteur va éprouver ou ce qu'il va faire » (Agacinski 2008 : 20) . À cet effet, l'effet perlocutoire des citations susmentionnées semble visible : heurter la sensibilité de l'adversaire. Par des signifiants aussi cruels que « cadavre » et des associations répulsives notamment « blessures se rouvrent », « Mes racines plongent encore dans ton être », et des métaphores telles que celle utilisée par Laura œuvrent pour créer un choc. Le mot « cadavre » est d'une surcharge sémantique puissante. Il évoque la mort, l'idée de la décomposition et la scène de pourriture. Il

⁶ « (...) Suivant ce principe, l'un des moyens de déterminer ce qui est bien est de découvrir ce que d'autres personnes pensent être bien. Le principe s'applique essentiellement aux situations où nous essayons de déterminer quel est le comportement à tenir. Nous jugeons qu'un comportement est plus approprié à une circonstance particulière si nous voyons d'autres personnes l'adopter » (Cialdini, 2010 :167).

⁷ « Le Capitaine saisit la lampe allumée et la jette violemment à la tête de sa femme » (Strindberg 1997 :67).

a un rôle évocateur et stimulant de l'imagination interprétative de l'adversaire où il prend les dimensions d'une image acoustique. Le mot trouve son plein relief dans l'image « cadavre sur la conscience ». Ce tableau surréaliste serait insupportable. A ce stade, la visée du langage change de nature. La fonction explicative et communicative cède la place au pouvoir sensationnel. Le mot produit une sensation et « donne à sentir ». Cette visée est d'ailleurs intentionnelle car la formule métaphorique en question peut être déjouée par Gustave qui aurait pu parler de manière directe et demander à Adolphe : « N'as-tu pas un secret ? ». Le détour analogique met en relief le retrait de la dimension communicative et référentielle et le passage à la perspective sensationnelle et agissante.

Gustave, personnage expert dans le maniement des images cruelles, profite de chaque parlure pour multiplier les descriptions détaillées et les tableaux répulsifs. Afin de lui communiquer la description d'une personne victime d'épilepsie, Gustave dresse devant Adolphe un tableau répulsif par l'exagération des détails au point que ce dernier, qui s'est pris dans un processus d'imitation insupportable, lui demande grâce⁸. Les mots de Gustave entrent en lui comme des lames. La puissance du verbe joint le pouvoir de l'image afin de heurter viscéralement l'intimité psychique d'Adolphe. C'est d'ailleurs ce qu'il confesse directement via l'énoncé suivant : « Tes paroles entrent en moi comme des lames, je sens qu'elles coupent, qu'elles coupent quelque chose, mais je ne puis les empêcher [...] ce sont des abcès qui crèvent et qui n'auraient jamais mûri » (Strindberg, 1982 :333). Cette citation a l'avantage de nous mettre devant l'étape suivante du « combat des cerveaux » où se matérialise de manière puissante la force du verbe à savoir le « meurtre psychique ».

3. Le meurtre psychique : un anéantissement en douceur

3.1. La désagrégation de la volonté

Si la violence physique peut entraîner une mort organique rapide, la violence verbale, nous renseigne le dramaturge, provoque une longue torture et des souffrances intimes qui mènent progressivement vers « la mort psychique ». Ce concept qui fait lui aussi partie de l'édifice théorique fondé par Strindberg est intéressant. Pour lui restituer sa véritable définition, référons-nous à la citation suivante issue de son ouvrage *Théâtre cruel et théâtre mystique* :

⁸ « Gustave: (...) Mais le malheureux a dû passer sur la croix d'abord, et sentir les clous dans sa chair. Ce fut épouvantable (...) Il nous arrivait de nous entretenir tous les deux, et quand j'avais parlé un certain temps, il pâlisait, son visage devenait comme de la craie, ses bras et ses jambes se raidissaient, ses pouces s'enfonçaient à l'intérieur des mains, comme cela... il accompagne ses paroles des gestes qu'Adolphe imite.) Puis ses yeux s'injectaient du sang et il se mettait à mâcher, tiens, comme cela. (Il mâche, Adolphe l'imité.) La salive faisait un bruit rauque dans sa gorge, sa poitrine se contractait comme si on l'eut serré dans un étau, son regard vacillait comme une flamme, il écumait, sa langue battait l'écume, et il s'écroulait en arrière dans sa chaise, on eut dit qu'il était en train de se noyer... Adolphe murmure : Arrête. » (Strindberg, 1982 :330).

« 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 » (Strindberg 1964: 90).

Cette citation met en avant les mécanismes courants de la « lutte des cerveaux » et présente le soubassement de ce meurtre intérieur ; sorte de torture psychique filée et séquentielle. Il traduit l'état paroxystique de la débâcle psychologique où le vaincu perd son identité martelée et devient dépendant de la volonté d'autrui. Toujours est-il que l'expression théâtrale, grâce à la pureté dramatique⁹ et à la veine du grossissement (Jacquart 1998), donne forme et signification (Gouhier 1991) aux phénomènes qui relèvent d'un réel a priori insaisissable. Méditons les exemples suivants :

« Adolphe : [...] il me semble que je commence à te détester, et pourtant je ne puis te laisser partir. Tu me sors du trou où je suis tombé, mais quand je commence à reprendre pied, tu me donnes un coup sur la tête et me voici replongé dans l'eau. Aussi longtemps que j'ai gardé pour moi mes secrets, je ne me sentais pas vidé comme à présent ; j'avais des entrailles [...] Il me semble que tu as grossi depuis que tu m'as tout arraché, et quand tu partiras, tu partiras, je le sais, en emportant mes entrailles, et tu ne laisseras qu'une enveloppe vide (...) Tu as tout réduit en cendres, mon art, mon amour, mon espoir, ma foi [...] Fais de moi ce que tu veux, j'obéirai [...] je suis comme une plaie à vif » (Strindberg 1982 : 339).

« Le Capitaine [...] Je t'en supplie, au nom de tous nos souvenirs évanouis, je t'en supplie comme le blessé supplie qu'on lui donne le coup de grâce : dis-moi tout ! Ne vois-tu que je suis désarmé comme un enfant ? N'entends-tu pas que je gémiss devant toi comme un enfant devant sa mère ? Ne veux-tu pas oublier un instant que je suis un homme, un soldat, à qui il suffit d'un mot pour dompter les hommes et les bêtes? Je ne te demande qu'une chose : la pitié qu'on accorde à un malade. Je dépose à tes pieds tout ce qui constitue mon pouvoir ; simplement, laisse-moi vivre.

Laura : [...] Tu pleures, toi, un homme !

⁹ Podcast avec Alain Badiou, « Platon considère le théâtre comme un rival », *Les Chemins de la philosophie*, Mardi 22 janvier 2013.

Le Capitaine : Oui, je suis un homme, et je pleure » (Strindberg 1997 : 62).

Après le déploiement réussi de leur entreprise de manipulation langagière, Gustave et Laura mènent au désespoir final leurs victimes respectives Adolphe et Le Capitaine. Ces derniers traduisent leur affaissement intérieur à travers des énoncés tels que « tu ne laisseras qu'une enveloppe vide », « je suis désarmé comme un enfant », « je suis fatiguée » etc. Adolphe exprime son écrasement psychique par l'image d'une écorce vide et Le Capitaine par celle d'un enfant impuissant. Si ce dernier déploie une analogie préservant son humanité, le premier se montre à l'échelle la plus indigne qui l'associe à un objet sans valeur. En effet, la caractéristique première de cet assassinat psychique est la désagrégation de volonté. Strindberg, suivant son personnage le Docteur Oestermark nous informe que « la volonté est l'épine dorsale de l'âme. Quand elle se brise, l'âme se désagrège » (Strindberg 1997 : 27). Cette empreinte est présente de manière remarquable dans *Créanciers*. Adolphe exprime son indétermination et son manque de subjectivité par l'énoncé prescriptif : « Fais de moi ce que tu veux ». Intéressant est la formulation de cet ordre. Il est question d'un ordre dont la force injonctive est émoussée, creuse et à son degré zéro. Exempte de toute parcelle de volonté, Adolphe se montre ouvert à recevoir tout ce qui peut jaillir de la volonté de Gustave vu que rien ne lui semble réellement valoir. Son énoncé signe sa mise à mort psychique issue d'une dévastation du narcissisme protecteur de la richesse du moi étant donné que « la mise à mort est le plus souvent symbolique : effacement de la subjectivité » (Prigent 2003 :15). Ce n'est pas à tort que Freud disait que les écrivains « nous devancent de beaucoup, nous autres hommes ordinaires, notamment en matière de psychologie, parce qu'ils puisent là à des sources que nous n'avons pas encore explorées par la science » (Freud 1986 : 247). Strindberg semble offrir un examen analytique profond qui est à expliquer suivant la terminologie psychanalytique. Le manque de subjectivité, qui ronge la victime dans sa réductrice rubrique d'individu, traduit l'incapacité du personnage à élaborer une pensée lucide et un langage réflexif qui lui permet de réfléchir sur une solution à sa situation présente.

3.2. Le dysfonctionnement de l'élaboration et le non-sens généralisé

Adolphe fait preuve d'un dysfonctionnement au niveau du travail de « l'élaboration »¹⁰. Adolphe semble bien loin de déclencher le travail de la représentation liant la pensée et le

¹⁰ « (...) s'il y a une fonction spécifique de l'esprit humain, c'est bien celle de la représentation, de mise en examen et à distance de ce qui fait l'existence d'un sujet afin qu'il puisse, par le jeu du langage et de la pensée, s'en rendre maître, établir des liens, recombinaison et réévaluer ce qui a été éprouvée de manière immédiate, brute et élémentaire. Cette capacité à symboliser par un travail de représentation et de liaison correspond au concept freudien d'élaboration, de travail psychique (...) Cette fonction bien particulière permet au sujet humain de ne pas être soumis passivement à l'impact du Réel ou à

langage. Il se montre incapable d'élaborer une réflexion du « Réel » au cours de son événementialité afin de le transformer en une « Réalité humaine » représentée et, partant, relativement soluble. Cet échec figure au cœur du phénomène en question¹¹. Outre la perspective psychanalytique, la dimension philosophique relative à la dialectique du maître et du serviteur a de quoi nourrir notre interprétation. Le meurtre psychique fait ressortir Adolphe de son statut de « l'être-en-soi » et lui fait adopter celui de l'« être-pour-un-autre ». Cette perte de soi mène les victimes à l'imploration de leur situation qui se traduit dans le cas du Capitaine par des signes somatiques à savoir les larmes. La dernière empreinte intrinsèque au meurtre psychique est ce que nous pouvons appeler un « non-sens généralisé » dont la simplicité de l'expression jure avec son sémantisme fort. Yves Prient explique à propos que « Ce que nous croyons, ce qui nous fait vivre, prend forme à partir des significations particulières que nous donnons à nos expériences et au monde qui nous entoure. A partir d'une interprétation des signes, qui nous est propre, singulière, nous aboutissons à des significations qui dans leur convergence font sens. Ce travail psychique spontané, en grande partie inconscient, est en effet ce qui donne sens global à notre existence » (Prigent 2003 : 42). À cet effet, il semble que Le Capitaine et Adolphe sont poussés, à cause du travail d'influence sur leurs volontés brisées, vers le « non-sens ». Il traduit la posture nihiliste où rien ne semble valoir à leurs yeux. Vu que l'existence entière d'Adolphe pivote autour de sa femme et de sa passion pour l'art pictural, Gustave bat en brèche ses deux foyers de signification. Le « culte de Tekla » et son domaine de prédilection notamment la peinture, ses repères de sens subissent l'invalidation. Gustave, le créancier venu de loin, rend inopérant le travail de signification d'un Adolphe débiteur. Par la seule performativité praxique des mots, il sème le non-sens, discrédite les croyances et invalide les attitudes de sa victime. De manière identique, le sens de l'existence du Capitaine, en relation avec son statut de père biologique et avec son intégrité mentale, sont bafoués par le nivellement opéré par la toute puissante machine du doute. Adolphe, en une image expressive, renseigne de manière métaphorique sur la souffrance causée par cette atteinte cynique¹².

l'explosion inadéquate de ses pulsions. Il use pour cela de la prise en compte du Réel, le transformant en Réalité humaine » (Prigent 2003 :34).

¹¹ « Ce qui caractérise ces procédés « inhumains et dégradants » n'est pas particulièrement qu'on nuise ou qu'on s'attaque à un sujet humain, mais surtout qu'on le fasse dans des conditions telles qu'il ne puisse se livrer à aucune élaboration. Ce n'est donc pas une agression transgressive mais une violence impossible, impensable, saturée du réel, donc absolue, que l'on pourrait souvent considérer à bon endroit comme une tentative de torture ou de meurtre psychique » (Prigent 2003 : 36).

¹² « Connais- tu ce tableau d'un maître italien qui représente un supplice : un saint auquel on arrache les tripes à l'aide d'un cabestan. Le martyr peut voir comment il devient de plus en plus mince, tandis que le rouleau grossit sur le treuil » (Strindberg 1982 :339).

Conclusion

Somme toute, les deux pièces retenues montrent en quoi Strindberg fait du langage la seule arme de l'anéantissement psychique de l'adversaire. A travers l'ingéniosité de la manipulation langagière et la performativité des mots, les deux personnages essaient, via le régime d'endettement, de créer un nouvel ordre où ils disposent du pouvoir incommensurable des créanciers. Entreprise réussie pour Gustave et échoué pour Adolphe. Cela mène à une guerre langagière dont le pivot est une agression verbale qui tend à travers des tactiques de suggestion, d'allusion et d'attaque cynique mener l'adversaire à un cercle fermé de torture psychique.

Les mots et les images métaphoriques cruelles heurtent, par leur force perlocutoire, la sensibilité de l'interlocuteur, débouchent sur la désagrégation de la volonté des victimes. Ceux-ci se montrent dépourvus de leur subjectivité ; socle de toute vie psychique équilibrée. Le « non-sens généralisé » traduit un dysfonctionnement au niveau du travail mental de l'élaboration et de la représentation. Bref, le sujet devient un individu disloqué et réduit aux volontés d'autrui en signant le passage d'un « être-pour-soi » à « un être-pour-un autre ».

Bibliographie

- ADAMOV, Arthur, *Strindberg*, Paris, L'Arche, 1982.
- AGACINSKI, Sylviane, *Drame des sexes : Ibsen, Strindberg, Bergman*, Paris : Seuil, 2008.
- CIALDINI, Robert, *Influence et Manipulation*, Marie-Christine Guyon (trad), Paris : Pocket, 2014 [2004].
- FREUD, Sigmund, *Délire et rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986 [1907].
- GOUHIER, Henri, *Le théâtre et l'existence*, Paris : Vrin, 1991.
- JACQUART, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris : Gallimard, 1998 [1974].
- JOLIVET, Alfred, *Le théâtre de Strindberg*, Paris, Boivin, 1931.
- KACZMAREK, T., « Henri-René Lenormand et August Strindberg ou, la cruauté du langage, le langage de la cruauté », *Études Romanes de Berno*, n° 36, 2015, p.185-200.
- LENORMAND, Henri-René, *Les Confessions d'un auteur dramatique*, Paris : Honoré Champion, 2ème édition critique de Marie-Claude Hubert, 2016 [1949].
- MENISSIER, T., « Généalogie, critique de la responsabilité morale et constitution de la subjectivité selon Nietzsche », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, n° 94, 2010, p.671-689.
- MILOCHEVITCH, Nicolas, *Nietzsche et Strindberg: psychologie de la connaissance*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale*, Henri Albert (trad), Paris : Flammarion, 2000 [1887].
- PASCALE, Roger, *La cruauté dans le théâtre de Strindberg. Du « Meurtre psychique » aux maladies de l'âme*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- PRIGENT, Yves, *La cruauté ordinaire*, Paris : Desclée de brouwer, 2003.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Strindberg, L'Impersonnel*, Paris, L'Arche, 2018.
- SARTHOU- LAJUS, Nathalie, *L'éthique de la dette*, Paris : PUF, 1997.
- STRINDBERG, August, *Créanciers*, Paris : L'Arche, 1982 [1889].
- STRINDBERG, August, *Père*, Arthur Adamov (trad), Paris : L'Arche, 1997 [1887].
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III: Le dialogue de théâtre*, Paris : Belin, 1999 [1996].