

Un Suédois nommé Strindberg

Renald Bérubé

Volume 16, Number 1 (91), January–February 1974

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30456ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bérubé, R. (1974). Un Suédois nommé Strindberg. *Liberté*, 16(1), 26–51.

Un Suédois nommé Strindberg⁽¹⁾

Dans le quatrième tableau du *Songe*, pièce écrite par Strindberg en 1901, l'Officier, qui vient de se faire refuser l'accès du plateau par la Concierge, s'écrie, offensé : « Etranger ! Moi ! Mais je suis l'auteur ! J'ai tout fait, tout écrit, tout créé ! Même l'actrice »

Et la Concierge de lui répondre, « comme à un doux maniaque » — l'indication scénique est de Strindberg : « Mais oui, mais oui, mais oui... »⁽²⁾

Quelques répliques plus loin, le pauvre Officier devra reconnaître que ses certitudes ne sont pas aussi absolues qu'il vient de le dire — et nous assistons alors à une montée de souvenirs, l'Officier, à l'instar de bien des personnages dans plusieurs autres pièces de Strindberg, rappelant qu'il en « aura vu, des cuisines » et s'interrogeant longuement sur la réalité ou l'irréalité du Temps, quitte à se demander s'il y a bien une différence entre le réel et l'irréel et à se poser des questions sur la nature de cette différence ! Ainsi, de même que les pères de l'oeuvre de Strindberg doutent soudain de leur paternité et se retrouvent dépossédés de leurs enfants — l'enfant seul « gage d'éternité », plus encore « seule

(1) Ce texte a été présenté, sous une forme un peu différente, à CBF-FM et à la chaîne française de Radio-Canada le mardi 22 janvier 1974, de 21 à 22 heures, dans la série *Documents*. Lecteurs : Jean Brousseau et Gilles Normand, avec la collaboration de Lorraine Pintal. Réalisation : André Major. Major.

(2) August Strindberg, *le Songe* (adaptation française de Maurice Clavel), dans *l'Avant-Scène*, 1er février 1971, no 465, p. 13.

chose éternelle », dit le Capitaine à sa femme dans *Père*⁽³⁾ — de même ici l'auteur, après qu'on a insufflé le doute dans son esprit, se retrouve dépossédé de son oeuvre. Mais il y a pis encore, il y a cette trajectoire que suivent plusieurs personnages de Strindberg, qu'il s'agisse d'Adolphe dans *Créanciers*⁽⁴⁾ ou d'Erik XIV dans la pièce du même nom⁽⁵⁾ — qu'il s'agisse des héros de ses pièces dites naturalistes, de ses pièces historiques ou de ses oeuvres expressionnistes : une fois le doute installé dans son esprit, le héros n'aura de cesse qu'une fois ce doute annihilé, vaincu. La victoire sur le doute tardant souvent à se manifester, l'être devient alors la proie de cette incertitude qui le ronge et qui l'use : le Capitaine, dans *Père*, devient son propre bourreau — il finira par y laisser et sa raison et sa vie. Malgré lui, il joue alors le jeu de sa femme, Laura, qui avait juré sa perte afin de pouvoir diriger seule l'éducation de leur enfant. Il y a là, chez Strindberg, une obsession qui transcende les différents modes d'expression de son oeuvre, qui est peut-être même à l'origine de ceux-ci tout en les reliant les uns aux autres : Strindberg module et remodule sans cesse, en mineur ou en majeur, dans une écriture dite naturaliste ou dans une forme onirique, l'obsession de l'identité de la personne — qui suis-je, qu'est-ce qui m'appartient, que signifie le passage du Temps ? Cette obsession laissera peu de répit à Strindberg, aux différents personnages qui l'habitent et que ses oeuvres nous présenteront ; si bien que cette oeuvre, tant romanesque que dramatique, se révèle tout à la fois d'une abondance, d'une diversité et d'une continuité remarquables.

Parce que les questions soulevées engagent la réalité même de l'être qui les pose ou à qui elles sont posées, on comprendra facilement que l'atmosphère des oeuvres de Strindberg ne soit pas de tout repos : ici, chacun lutte pour sa raison ou pour sa vie, ce qui revient peut-être au même. Arthur Adamov écrivait :

(3) August Strindberg, *Père* (traduction de Arthur Adamov), Paris, l'Arche, « Répertoire pour un théâtre populaire », 1958, p. 50.

(4) August Strindberg, *Créanciers* (texte français de Alfred Polivet), Paris, l'Arche, « Répertoire pour un théâtre populaire », 1959.

(5) August Strindberg, *Erik XIV* (texte français de Carl-Gustaf Bjurström et Boris Vian), Paris, l'Arche, « Collection du répertoire », 1960.

« Quand on dit « Strindberg », à quoi pense-t-on tout d'abord ? A un incessant règlement de comptes entre des êtres dressés les uns contre les autres, dans une perpétuelle revendication, une perpétuelle protestation. Ils crient et se jettent à la figure la note de tous les actes mauvais qu'ils se reprochent, actes du passé qui salissent le présent et compromettent l'avenir. Je dis : la note, car toujours les crimes que l'on paye, que l'on payera, que l'on a essayé ou essayé encore de ne pas payer sont liés à une dette dont on espérait ne jamais s'acquitter, et qui brusquement ressurgit. Tout le théâtre de Strindberg joue sur le double sens du mot « payer ». Quittances non relevées, sommes dues et non remboursées, dettes d'argent ou de reconnaissance, gages de fidélité incertaine, ou primes d'assurances qui se sont égarées, tous les comptes sont étalés et faussés dans une maison qui n'est plus qu'une grande et douteuse cuisine. [...] Et toujours c'est le soupçon, la honte, la rancune, l'espionnage. Toujours aussi la grande brèche ouverte sur l'enfance...⁽⁶⁾

Ce n'est pas par hasard qu'une pièce de Strindberg s'intitule *Créanciers* et qu'il parlera à l'occasion de cette pièce de « meurtre psychique » ; déjà le Pasteur, indigné par les manœuvres de Laura dans *Père*, s'exprimait ainsi : « Montre-moi tes mains. Pas une tache de sang ! Pas la moindre tache de poison ! Un bon petit assassinat, bien légal ! Inconscient ! Inconscient ! Quelle belle trouvaille ! Entends comme il travaille, là-haut ! Prends garde, cet homme est déchaîné, et il pourrait te clouer entre ces planches qu'il scie⁽⁷⁾ » !

Ce n'est pas par hasard non plus qu'avant d'écrire *Père* et *Créanciers*, Strindberg avait intitulé *Vivisections* un ensemble de nouvelles comprenant entre autres « le Combat des cerveaux » et « le Meurtre des âmes ».

(6) Arthur Adamov, *Strindberg*, Paris, l'Arche, « les Grands Dramaturges », 1955, p. 13-14.

(7) *Père*, pp. 60-61.

Ces mots et ces expressions nous en disent assez long : si la lutte pour sauvegarder sa raison et sa vie est si âpre chez Strindberg, si elle se déroule dans ce climat de cruauté perpétuel qui serait l'une des caractéristiques de l'oeuvre de l'écrivain suédois, c'est parce que nous assistons à une opération minutieuse, menée avec une précision attentive qui se veut aussi scientifique que possible : il s'agit d'effectuer le départage des responsabilités de chacun, et, cela fait, d'analyser dans quelle mesure le responsable d'une situation peut être accusé ou non — car il faut s'assurer alors qu'il était vraiment maître de lui-même, absolument, et conscient de ce qu'il faisait. Ce qui, on l'avouera, n'est pas une mince tâche, et pose tout le problème de la liberté individuelle. Déterminer la responsabilité de chacun par rapport à une situation donnée est de prime importance, car cela revient à poser le problème de la culpabilité : « Ma conscience, alternativement, m'absout et me damne⁽⁸⁾ », dit le poète dans *le Songe* ; pas étonnant, dès lors, qu'on fasse constamment appel à la loi et aux tribunaux dans l'oeuvre de Strindberg. Or, ceux-ci ne sont pas fiables... car les juges sont aussi des hommes. Nils affirme dans *Erik XIV* : « Ce que vous allez faire, ce n'est certainement pas légal, mais c'est juste⁽⁹⁾ » !

Alors que reste-t-il à l'homme, que reste-t-il de l'homme dans cette lutte à finir qu'il mène et contre lui-même et contre les autres ? Ce Dieu qu'il a désavoué et qui pourtant n'en finit pas de le hanter ?

Ne nous méprenons pas : si la cruauté est tellement accentuée dans l'oeuvre de Strindberg, c'est que celui-ci, curieux, ambitieux, instable, en a beaucoup souffert ; s'il y a souvent une grande part de projection dans cette cruauté que Strindberg attribue aux autres, il faut prendre conscience aussi de la lassitude qui souvent l'accable et de l'immense désir de tendresse qui traverse toute l'oeuvre du « fils de la servante ». Alors que son oeuvre semble si personnelle et si nettement caractérisée, il faut noter ces mots qui auraient été les der-

(8) *Le Songe*, p. 31.

(9) *Erik XIV*, p. 45.

niers de Strindberg : « Rien n'est personnel⁽¹⁰⁾ ». Ses recherches passionnées sur l'identité de la personne avaient commencé par des recherches sur les liens entre le théâtre et l'histoire ; elles se terminent sur cette remarque qui dit bien que l'homme, comme l'histoire, se répète bien plus qu'il ne le croit.

Et avant de reprendre à notre compte pour le mieux suivre l'itinéraire qui fut celui de Strindberg, avant de parler de cette Suède dont il a beaucoup étudié et utilisé l'histoire dans son oeuvre, avant de suivre chronologiquement le déroulement de la vie et de l'oeuvre de Strindberg, il faut écouter cet hommage qui lui fut rendu par le dramaturge américain Eugene O'Neill en 1936 ; ce dernier, ne pouvant se rendre à Stockholm pour recevoir le prix Nobel qui venait de lui être attribué, avait fait savoir dans les termes suivants sa reconnaissance et sa dette vis-à-vis de la Suède et de Strindberg :

« Cette remarque sur l'originalité de l'inspiration m'emmène à ce qui, pour moi, constitue la plus grande joie que puisse me fournir cette occasion : celle qu'elle me donne de reconnaître, avec gratitude et fierté, devant vous et devant le peuple de Suède, la dette dont mon oeuvre est redevable au plus génial de tous les dramaturges modernes, votre August Strindberg... »

Bien sûr, je ne vous apprendrai rien à vous de Suède en disant que mon oeuvre doit beaucoup à l'influence de Strindberg. Cette influence est manifeste dans plusieurs de mes pièces et est évidente pour tous ceux qui veulent la constater. Je n'apprendrai rien non plus à ceux qui me connaissent en disant cela, car j'ai toujours insisté sur la présence de cette influence.[...] Non, je ne suis que trop fier de ma dette vis-à-vis de Strindberg, que trop heureux d'avoir cette occasion de la proclamer devant les gens de son pays. Pour moi il demeure, ainsi que Nietzsche dans sa sphère, le maître — jusqu'à ce jour plus moderne que n'importe qui d'entre nous, toujours notre meneur.

(10) Cité par A. Adamov, *Strindberg*, p. 12.

Et c'est ma fierté d'imaginer que son esprit, méditant sur le choix du Nobel littéraire de cette année, sourit avec un peu de satisfaction et trouve que l'élève n'est pas trop indigne du maître⁽¹¹⁾.

* * *

Chaque pays, quoi qu'il fasse et quelles que soient les transformations apportées par les années ou par les siècles, ressemble toujours un peu à sa mythologie originelle. Cette mythologie est un système d'explication du monde et une éthique, une façon de se comporter dans le milieu que l'on habite. Partie importante de cette Scandinavie mythique qui ne s'appelait pas encore ainsi à l'époque où les Vikings qui l'habitaient partaient à la conquête de l'univers sur les longs bateaux qui les auraient conduits jusqu'en Amérique au début de ce millénaire, la Suède est un pays nordique — un pays à la limite du monde européen habitable, un pays où le soleil occupe périodiquement tout le jour avant de céder celui-ci au royaume de la nuit et des angoisses solitaires qu'elle engendre. Comme le dit Edith Hamilton :

« Le monde de la Mythologie nordique est étrange. Asgard, le lieu où demeurent les dieux, n'est pareil à aucun autre ciel rêvé par les hommes. On n'y trouve nul rayonnement de joie, nulle assurance de félicité. C'est un endroit grave et solennel au-dessus duquel plane la menace d'un destin inévitable. Les dieux savent qu'un jour ils seront terrassés, détruits. Tôt ou tard, ils rencontreront leurs ennemis et sous leurs coups, ils succomberont à la défaite et à la mort. Asgard tombera en ruines. Les forces du bien luttent contre les forces du mal, mais leur cause est désespérée. Les dieux, cependant, combattront jusqu'à la fin.

Ceci est nécessairement vrai pour l'humanité. Si les dieux sont finalement impuissants devant le mal, les hommes et les femmes doivent l'être bien davantage encore. Le désastre attend donc

(11) Cité par Arthur and Barbara Gelb, O'Neill, New York, Dell Publishing Co., 1965, p. 456. La traduction est de nous.

les héros et les héroïnes des récits anciens. Ils savent que ni le courage ni l'endurance ni un haut fait ne peuvent les sauver. Même alors, ils refusent de céder. Ils meurent en résistant. Une mort courageuse leur donne droit — pour les héros tout au moins — à un siège dans le Valhalla, l'une des grandes salles d'Asgard, mais là aussi ils doivent s'attendre à la défaite finale et à la destruction. Dans la lutte décisive où s'opposent le bien et le mal, ils se renferment aux côtés des dieux et mourront avec eux.

C'est là le principe fondamental de la conception de vie proposée par la religion nordique, et l'esprit humain n'a jamais donné naissance à une idée aussi sombre. L'héroïsme est le seul soutien possible, le seul bien pur et sans tache donné à l'esprit humain ; et l'héroïsme se fonde sur des causes perdues. Ce n'est qu'en mourant que le héros peut donner la preuve de sa valeur. Le pouvoir du bien ne se révèle pas en écrasant triomphalement le mal mais en continuant à lui résister tout en étant acculé à une défaite certaine⁽¹²⁾.

Cette mythologie, dans son stoïcisme et sa folie — même si ces deux données peuvent sembler contradictoires —, rejoint toute une conception de l'histoire qui sera celle, en particulier, du héros danois de Shakespeare, Hamlet, et que Strindberg étudiera longuement.

L'Histoire. Avec un grand H. Le poids et l'enseignement de l'Histoire. L'Histoire est omniprésente dans l'esprit du Suédois, et à juste titre : rares sont les peuples qui peuvent faire remonter la leur aussi loin, aussi glorieusement loin. Après l'âge viking qui se termine au début de ce millénaire, la Suède connaît un âge chrétien très florissant modelé sur celui d'Angleterre — le commerce et la religion apportent la prospérité au pays. Successivement unie à la Norvège et au Danemark, la Suède va bientôt vouloir secouer ces unions et entrer dans son âge personnel : tout commence avec la figure

(12) Edith Hamilton, *la Mythologie*, Verviers, Marabout Université, 1962, pp. 375-376.

légendaire de Gustave Vasa qui, au XVI^e siècle, réussira habilement l'union des ordres laïques contre le Clergé et fera passer la Suède du côté de la Réforme luthérienne, mais en prenant soin d'adapter celle-ci aux besoins de son pays⁽¹³⁾. La dynastie des Vasa régnera sur la Suède jusqu'à l'époque napoléonienne, alors que Bernadotte s'installera sur le trône. En 1905, l'union de la Norvège et de la Suède est dissoute, et la Suède prend graduellement le visage qu'on lui connaît aujourd'hui : celui d'un pays neutre et qui a fait siennes, mais à sa manière, les théories socialistes.

Il y a l'Histoire de la Suède ; il y a surtout le caractère suédois, tout en contrastes, fait tout à la fois de folle exaltation et de strict rigorisme : au ferme Gustave Vasa succédera son fils Erik XIV, dont nous parlerons plus loin et en qui Strindberg reconnaîtra ses obsessions. « L'angoisse, l'angoisse est mon héritage, ma blessure à la gorge, le cri de mon cœur au monde⁽¹⁴⁾ », a déjà écrit le poète et romancier suédois Par Lagerkvist, prix Nobel de littérature en 1951. « Si l'on veut comprendre le fond idéologique du modernisme suédois, il faut en premier lieu citer la psychanalyse qui a permis de créer tout un monde de nouveaux symboles ; la dialectique marxiste, qui a aiguisé la tendance poétique à penser par contraste et qui a influencé le langage des symboles en direction antithétique⁽¹⁵⁾ », disait de son côté un autre écrivain suédois, Erik Lindegren. Angoisse, symbole, contrastes : mots clés dans ce pays qui a donné naissance à Swedenborg (que Strindberg lira) et à sa théorie des correspondances — l'homme y demeure toujours inquiet de son devenir et ses obsessions, malgré les mots inventés par des systèmes nouveaux, restent celles de sa mythologie primitive. François-Régis Bastide écrit, dans un livre consacré à la Suède :

« C'est à ce vieux peuple suédois, étouffé par les impératifs moraux, par toutes sortes d'envies sociales (« la royale envie suédoise » est une ex-

(13) Pierre Jeannin, *Histoire des pays scandinaves*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », no 704, 1965, p. 22 ss.

(14) Cité dans *les Littératures contemporaines à travers le monde* (ouvrage écrit en collaboration), Paris, Hachette, « A travers le monde », 1961, p. 106.

(15) *Ibid.*, p. 104.

pression aussi courante dans la bouche d'un Suédois que l'expression « système D » chez un Français), par les refoulements nordiques, par la confession luthérienne, par le vent, par le froid, par la nuit, c'est à ce peuple qu'on a imposé — par sa volonté — une contrainte supplémentaire : l'équilibre, la perfection, le « bonheur ». C'est au peuple le plus névrosé du monde, si névrosé, si complexe, qu'il est impossible de traduire dans la langue de Descartes les mots les plus suédois : Langtan, grubbla, avormod, ruva, etc., qui tous signifient d'une façon ou d'une autre angoisse, nostalgie, ressassement, hamletisme, et reflètent la terreur des aveux personnels, à soi-même ou au prochain, c'est à cette douloureuse âme collective que l'on a dû imposer la religion des causes gagnées, des systèmes matérialistes, du confort intellectuel⁽¹⁶⁾...

* * *

Né⁽¹⁷⁾ à Stockholm le 22 janvier 1849, August Strindberg meurt d'un cancer à l'estomac dont il souffrait cruellement depuis quatre ans le 14 mai 1912. Entre les deux dates, une vie pénible, pleine de luttes et de difficultés souvent sordides, une vie peut-être humainement ratée si l'on se fie aux critères en vogue qui sont souvent de piètre envergure, mais une oeuvre littéraire riche, stimulante et réussie et qui est partie intégrante de la vie. Car comment distinguer l'une de l'autre ?

Le drame de Strindberg, pour parler ainsi, commence dès sa naissance : « Je suis né d'une union illégitime pendant une faillite, et toute la famille portait le deuil d'un oncle qui s'était suicidé⁽¹⁸⁾ », écrira-t-il dans *le Chemin de Damas* ; dans la volumineuse autobiographie intitulée *le Fils de la servante* où Strindberg parle de lui à la troisième personne par l'intermédiaire d'un personnage nommé Jean, on peut lire : « Au-

(16) François-Régis Bastide, *Suède*, Paris, Seuil, « Petite planète », 1969, p. 119.

(17) Si elle s'inspire du livre d'Adamov (livre déjà cité), la biographie qui suit s'inspire surtout, aussi bien dans sa chronologie que dans son esprit, de l'excellent livre de Guy Vogelweith, *Strindberg*, Paris, Seghers, « Théâtre de tous les temps », 1973.

(18) Cité par A. Adamov, *Strindberg*, p. 31.

jour d'hui, il peut dire de façon moins grandiose mais plus vraie que [...] sa voie se trouvait nécessairement tracée par son hérédité physique, son tempérament, son éducation sociale⁽¹⁹⁾ ». De fait, le père de Strindberg, d'origine bourgeoise, avait épousé sa servante, autrefois fille d'auberge. Tout au long de son oeuvre, Strindberg fera et refera le procès de cette union ; plus particulièrement, il s'attaquera sans cesse à cette mère-servante qui manifestement ne l'aime pas. Alfred Jolivet a pu écrire :

Le tableau qu'il trace de sa famille est sinistre. Il était le troisième enfant d'une union qui venait à peine d'être légitimée. Son père s'était mésallié puisqu'il avait épousé sa servante. Quelque temps auparavant une faillite avait dévasté le foyer, et la naissance de ce troisième enfant n'était aucunement désirée. Dans une maison où tout lui était ennemi, ses premières impressions furent des impressions de crainte et de faim... La maison s'était relevée de la faillite, mais elle était surpeuplée⁽²⁰⁾.

Et Arthur Adamov ajoute :

... c'est sa propre mère qui apparaît dans toutes les pièces sous les traits de la mauvaise servante au coeur sec, qui ne nourrit pas sa couvée, laisse mourir le père de famille, détourne l'argent, confisque les enfants. Mais c'est aussi sa propre femme, Strindberg adulte s'identifiant tout naturellement à son père⁽²¹⁾.

Les culpabilités et les remords qui affligeront Strindberg tout au long de sa vie, qui habiteront son oeuvre et qu'il analysera avec un acharnement désespéré et sans répit, ne sont sans doute pas étrangers à cette situation première ; de même, son antiféminisme qui contraste singulièrement avec les positions de son grand rival littéraire, le Norvégien Henrik Ibsen, auteur de *Maison de poupée*. (Du moins, Strindberg percevait Ibsen comme un rival.)

(19) Cité par G. Vogelweith, *Strindberg*, p. 42.

(20) Cité par A. Adamov, *Strindberg*, p. 31.

(21) A. Adamov, *Strindberg*, p. 32.

En 1867, Strindberg passe son baccalauréat, puis entreprend des études littéraires à l'université d'Upsal (cette université dont la devise est : « Penser librement est beau, penser juste est encore plus beau ») ; il interrompt ses études l'année suivante et devient instituteur dans une école primaire de sa ville natale. En 1869, toujours à Stockholm, il est élève du Conservatoire et se destine à la carrière d'acteur ; en 1872, à Goteborg cette fois, il renouvellera cette tentative de devenir acteur. (Strindberg ne réussira pas à devenir acteur ; peut-on expliquer par là le fait que deux de ses épouses aient été des comédiennes ?) Mais déjà Strindberg écrit : en 1870, la pièce intitulée *A Rome* est créée au Théâtre royal de Stockholm, et en 1871 on présente *le Hors-la-loi*. Strindberg n'est pas satisfait pour autant : pour être joué, il doit faire de nombreuses concessions aux exigences conservatrices des directeurs de théâtre ; même « le bâtiment du Théâtre royal dramatique lui semble par lui-même archaïque et ridicule⁽²²⁾ », nous rapporte Maurice Gravier. En 1871, il est de retour à l'université d'Upsal où il prépare un mémoire d'études supérieures. Le sujet de ce mémoire, comme le note Guy Vogelweith⁽²³⁾ est important : Strindberg analyse un drame historique qui a la faveur de son époque, qu'il a jadis aimé et qui désormais lui semble faux. Le sous-titre de l'étude : « l'Idéalisme et le réalisme » montre bien qu'entre l'esthétisme et la vérité, Strindberg hésite, qu'il ne peut encore les harmoniser. Influencé par ses lectures de Kierkegaard, Brandès, Shakespeare et Buckle, Strindberg se passionne pour l'histoire qui lui semble produire infailliblement le retour périodique des mêmes situations. Mais l'histoire ne le rejette pas dans le passé — elle ne lui sert qu'à mieux saisir le présent. Si bien que l'étude de l'histoire suédoise, qui lui a permis de mieux comprendre sa situation personnelle, le mènera vers l'action sociale par le biais du journalisme qu'il pratique en 1873, et par le biais de nombreux autres textes. *Maître Olof*,

(22) Maurice Gravier, « le Théâtre naturaliste de Strindberg », dans *Réalisme et poésie au théâtre*, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1960, p. 100.

(23) G. Vogelweith, *Strindberg*, p. 11 ss.

pièce à laquelle Strindberg travaille de 1872 à 1875, témoigne bien, par ses multiples versions, des difficiles transformations intellectuelles par lesquelles il passe durant cette période.

En 1875, Strindberg fait la connaissance de celle qui deviendra sa femme, Siri von Essen, alors l'épouse du baron Wrangel, actrice. Strindberg dira dans *le Plaidoyer d'un fou* écrit en 1887 :

Je l'adorais telle quelle ; comme mère et comme épouse, ainsi qu'elle m'apparaissait ; comme femme de ce mari, comme mère de cette enfant. Car, pour la satisfaction de mon besoin d'adoration, la présence du mari m'était une nécessité. Sans mari, me disais-je, elle serait veuve et, veuve, serais-je certain de l'adorer ? Peut-être que si elle était mienne, ma femme à moi... ? Non je ne pouvais engendrer une idée aussi sacrilège⁽²⁴⁾. »

L'idée suivra pourtant son cours malgré les tabous et les interdits : Siri divorcera et épousera Strindberg en 1877. L'on ne peut s'empêcher de penser ici à la situation d'Adolphe dans *Créanciers* et à Goran qui, dans *Erik XIV*, parle « du droit qui condamne le séducteur de la fiancée d'un autre⁽²⁵⁾ ».

Or, plus que le fiancé, Siri était la femme d'un autre. Les premières années du mariage sont cependant heureuses ; et en 1879, Strindberg connaît finalement le succès. Non pas au théâtre, mais avec son premier roman qui est une dure critique de la société de son temps, *le Cabinet rouge*.

En 1883, Strindberg s'installe avec sa famille en France, puis en Suisse : en 1884, il est poursuivi par la justice suédoise suite à la publication de *Mariés*. Accusé « d'outrage à la religion », il rentre en Suède pour son procès. Acquitté, il retourne à Paris. 1886, séjour en Suisse et publication du *Fils de la servante* ; 1887, séjour à Vienne — il écrit *le Plaidoyer d'un fou*, directement en français, et *Père*, la première des grandes oeuvres théâtrales. Mais entre Strindberg et son épouse, rien ne va plus. Lisons encore ces lignes, extraites du *Plaidoyer*, en

(24) Cité par G. Vogelweith, *Strindberg*, p. 40.

(25) *Erik XIV*, p. 26.

nous souvenant du « sacrilège » que Strindberg avait évoqué :
« Est-ce une anomalie d'instinct ? Suis-je donc le produit d'un caprice de la nature ? Mes sentiments sont-ils ceux d'un pervers puisque je me plais à cette possession de ma mère ? Est-ce l'inceste inconscient du cœur ? [...] Ce n'était plus la vierge-mère que j'avais aimée, mais une cabotine, aux mines effrontées, aux manières communes, hâbleuse, coupant la parole à tout le monde, entichée d'une outrageante fatuité. [...] Je ne la désire plus, puisqu'elle m'écoeure⁽²⁶⁾. »

Le cercle est désormais clos : ayant épousé la mère rêvée, Strindberg ne peut que se sentir coupable. Pour se débarrasser de cette culpabilité, il doit salir la mère, la rendre indigne de son rôle — ce qui l'autorise à la quitter sans remords. Mais il y a les enfants — les enfants, « seule vraie récompense de cette vie misérable⁽²⁷⁾ » dit Erik XIV en se faisant le porte-parole de Strindberg. Maurice Gravier résume ainsi les années 1885-1892 :

« Strindberg, de plus en plus instable, change constamment de résidence. L'harmonie a cessé de régner entre lui et son épouse, l'athéisme et l'antiféminisme agressifs de l'auteur choquent Siri ; quant à lui, il la suspecte de la tromper. Et c'est dans cette atmosphère de suspicion et de combat qu'il crée ses chefs-d'oeuvre : Père, Mademoiselle Julie, Créanciers. Siri essaie de préserver le plus longtemps possible l'existence du foyer mais Strindberg devient de plus en plus soupçonneux et blessant ; la misère s'accroît car les éditeurs et directeurs de théâtre suédois ne manifestent aucun empressement pour accepter les ouvrages de ce poète à la réputation inquiétante. Finalement, Strindberg se sépare de sa femme et quitte, non sans un terrible déchirement, ses enfants. Le divorce est prononcé en 1892⁽²⁸⁾. »

(26) Cité par G. Vogelweith, *Strindberg*, pp. 40-41.

(27) *Erik XIV*, p. 46.

(28) Texte extrait du programme rédigé à l'occasion de la présentation d'*Erik XIV* par le TNP, en 1960.

Strindberg se maria deux autres fois ; en 1893, avec Frida Uhl, journaliste autrichienne — le divorce est prononcé à Vienne en 1897 ; et en 1901, avec Harriet Bosse, actrice — le mariage durera un peu plus de trois mois. Agnès parle bien pour Strindberg lorsqu'elle dit, dans le huitième tableau du *Songe* : « Que le mariage est étrange ! ... C'est un lien destiné à deux êtres de chair et il y faudrait deux anges...⁽²⁹⁾ »

Mais dans ces années 1880, Strindberg se livre aussi aux recherches les plus diverses. Dans une lettre datée de 1886, il écrit à Brandès : « J'ai trop lu ces derniers temps : psychologie, morale, psychiatrie, sociologie économie, à telle enseigne que maintenant j'ai la tête en capilotade⁽³⁰⁾ ». Fêru de tout ce qui concerne l'inconscient de l'homme, Strindberg tout comme Freud et vers la même époque, suivra de très près les recherches de Charcot sur l'hystérie, l'hypnose, la suggestion ; ce que nous appellerions aujourd'hui la parapsychologie et l'occulte trouve en Strindberg un auditeur intéressé, passionné. Et il est curieux de constater que Strindberg, à la même époque que Freud et sans connaître, semble-t-il, les travaux de celui-ci, en arrive à des conclusions qui ne dépareraient pas les oeuvres du père de la psychanalyse. Parlant du *Fils de la servante*, oeuvre dans laquelle il se met en scène à la troisième personne, Strindberg écrit à son éditeur en 1886 : « Je me suis tout simplement emparé du cadavre de la personne que je connais le mieux pour y scruter les lois de l'anatomie, de la physiologie, de la psychologie et de l'Histoire⁽³¹⁾. » Ainsi, un autre cercle est bouclé — les recherches convergent toutes vers un même point, qu'il s'agisse de l'étude du passé ou de l'étude des raisons du comportement humain : Strindberg est son propre cobaye, objet et sujet de ses recherches tout à la fois. Pas surprenant, dès lors, que sa troublante personnalité soit au centre d'à peu près toutes ses oeuvres.

C'est dans la conjoncture de toutes ces données qu'il faut situer l'éclosion des premières grandes oeuvres théâtrales :

(31) *Ibid.*, p. 43.

(29) *Le Songe*, p. 17.

(30) Cité par G. Vogelweich, *Strindberg*, p. 42.

Père (1887), *Mademoiselle Julie* (1888), *Sréanciers* (1888). Ces oeuvres sont, avec *la Danse de mort* écrite en 1900, les plus connues de Strindberg ; et parce qu'elles se situent toutes dans ce qu'il est convenu d'appeler, mais sans doute un peu à tort, la veine naturaliste de l'auteur, on a souvent tendance à confondre l'ensemble de son oeuvre avec cette veine brutale où la « lutte des cerveaux » et le « cannibalisme psychique » dévoilent leurs hallucinantes destructions. Mais si Strindberg a montré beaucoup de respect pour Zola, force est de constater que son naturalisme témoigne de préoccupations pour la « psychologie des profondeurs » qui ne sont guère présentes chez le romancier français.

Mais cette belle fécondité va bientôt être momentanément stoppée. Secoué par toutes les situations qu'il a dû vivre depuis quelques années, Strindberg, qui a déjà tenté de se suicider en 1873, va subir, à partir de 1894, des crises psychiques d'une extrême violence et que Guy Vogelweith, après Gunnar Brandell, présente ainsi :

1) ...A Berlin, en août 1894, il veut se suicider au cyanure de potassium, tant il souffre de se sentir traqué par la police et espionné par sa femme.

2) En décembre 1894, un deuxième délire de persécution est à l'origine d'une brouille avec ses amis parisiens. Il croit avoir été victime d'une tentative de meurtre.

3) L'année suivante, son sentiment de culpabilité s'exaspère d'autant qu'il n'a plus les moyens de verser aux enfants du premier lit leur pension alimentaire. Il rompt définitivement avec sa deuxième épouse.

4) En juin 1896, pénétré de sciences occultes, il se livre à des pratiques d'envoûtement sur la photographie de sa fille Kerstin afin de la faire tomber malade. Il espère ainsi pouvoir accourir au chevet de l'enfant et revoir de ce fait sa première femme. Aussitôt après cette séance de magie, il se croit atteint par le choc en retour et entouré de puissances infernales.

5) Dans la nuit du 2 novembre 1896, en Autriche, Strindberg soutient une lutte épuisante contre des ondes maléfiques qui le cernent de tous côtés⁽³²⁾. »

C'est dans *Inferno*, écrit directement en français — Strindberg a longtemps rêvé d'une carrière parisienne et il traduira lui-même certaines de ses pièces du suédois au français — et publié en 1897, que Strindberg relatera ces crises. Et c'est ainsi qu'il se remet à écrire ; mais les choses ont changé. Le temps du réalisme cruel est désormais un peu dépassé ; et si la sérénité demeure une notion qui ne saurait s'appliquer à lui, Strindberg est moins torturé. Son champ de vision n'est plus strictement organisé autour de ses drames personnels : Strindberg, pourrait-on dire, fond ses tiraillements dans l'ensemble du cosmos. Et c'est dorénavant dans des oeuvres oniriques, expressionnistes dira-t-on plus tard, qu'il essaiera de résoudre et ses obsessions et l'énigme de l'homme dans l'univers. De même, il reviendra à l'Histoire qui l'avait d'abord intéressé — et c'est au récit de l'histoire de Suède que nous sommes alors conviés. Mais, malgré tout, toujours Strindberg demeure au centre de son oeuvre. Qu'il nous parle de Gustave Vasa ou qu'il nous présente *la Sonate des spectres*, Strindberg toujours nous montre, dans un détour ou dans un autre, son visage inquiet qu'il ne finit pas de découvrir et de calmer.

En 1907, il fonde son Théâtre Intime, songeant sans doute aux expériences françaises de Lugné-Poe et d'Antoine, l'Oeuvre et le Théâtre-Libre, où quelques-unes de ses pièces avaient connu un certain succès. Toujours solitaire, mais de mieux en mieux connu et apprécié par ses compatriotes, il meurt, le 14 mai 1912.

* * *

Avant tout, les grands personnages de Strindberg sont des êtres pleins de tendances contradictoires. Dans un monde comme le nôtre, où la logique imperturbable et impersonnelle de l'ordinateur tente, de par la volonté des hommes unidimensionnels, d'imposer la loi des cartes perforées, l'homme

(32) *Ibid.*, pp. 71-72.

contradictoire a mauvaise réputation : on trouve indécent qu'il ne se fixe pas une fois pour toutes. C'est faire bon marché de la nature humaine, lui reconnaître bien peu de possibilités, et traiter de bien haut (ou de bien bas) les complexités qui font la richesse de l'homme et son propre émerveillement. Chez Strindberg, la contradiction demeure ce qu'elle est : une grande force dynamique mais dangereuse dont la vertu essentielle est de forcer l'être dans ses derniers retranchements, de l'obliger à livrer les aspects multiples de son identité toujours remise en cause et jamais assurée de façon définitive. Personnages contradictoires, les héros de Strindberg n'ont jamais la vie facile — le désastre les guette à chaque tournant car ils sont toujours intégralement engagés dans l'aventure qu'ils vivent. Bien informés des pouvoirs du cerveau humain, ils ont surtout et avant tout une conscience aiguë de sa fragilité et de la dérision de la condition humaine. Mais comme le dit Kurt au Capitaine dans *la Danse de mort* : « Les hommes n'ont-ils pas le droit d'être malheureux sans être méprisables⁽³³⁾ ? »

Dans *Erik XIV*, Göran dit au roi dont il est le conseiller : « Mon Dieu, nous sommes perdus ! Erik, sitôt que tu t'en mêles, ça tourne mal... Comment veux-tu débrouiller ces fils ! Tout ce que je construis, tu le détruis ; tu es né pour la catastrophe⁽³⁴⁾ ! » Souvent, Strindberg dialogue ainsi avec lui-même dans ses oeuvres — et jamais les fils ne sont faciles à débrouiller. Mais avant tout, ce sont les derniers mots de cet extrait qu'il faut retenir : « tu es né pour la catastrophe ». Lors d'une discussion antérieure, Erik avait dit à Göran : « C'est vrai que j'ai honte, mais personne n'échappe à son destin et je n'ai jamais échappé au mien... mon père m'a toujours dit que je finirais mal ; comment le savait-il si ce n'était pas écrit ; et qui l'aurait écrit, sinon celui qui l'a décidé⁽³⁵⁾ » ! Erik, loin de là, n'est pas le seul personnage de

(33) August Strindberg, *la Danse de mort* (texte français de Alfred Jolivet et Georges Perros), Paris, l'Arche, 1960, p. 110.

(34) *Erik XIV*, p. 55.

(35) *Idem*, p. 47.

Strindberg à « être né pour la catastrophe » — combien sont-ils dans cette oeuvre qui, habités de ce qu'on pourrait appeler « l'instinct de la catastrophe », finissent par appeler le désastre à force de craindre de le voir se produire : ils craignent tellement la catastrophe, ils sont tellement sûrs de son imminence, qu'effectivement elle va fondre sur leur tête. C'est là une sorte d'attitude originelle, indéracinable, qui prend place dans l'inconscient le plus profond du héros Strindbergien. Cela devient particulièrement évident dans *Créanciers* : les craintes d'Adolphe, habilement utilisées par les suggestions de Gustave, vont mener le mari, par autosuggestion, à croire fermement que sa femme ne l'aime pas. Il détruira lui-même son mariage, pour le plus grand plaisir de Gustave qui se trouve ainsi vengé. Tekla avait bien raison de mettre son mari en garde : « L'imagination est dans l'âme de l'homme comme une bête méchante⁽³⁶⁾ ».

Le lieu où se déroule l'action de *la Danse de mort* est une bonne illustration du monde que doivent habiter les créatures de Strindberg. Ce lieu est une tour ronde de forteresse isolée ; depuis 25 ans, le Capitaine et sa femme habitent là. Ce n'est pas tout : ce lieu est une ancienne prison, et l'île où elle se trouve a été surnommée « le petit enfer⁽³⁷⁾ » par ses habitants. Et comme si tout cela n'était pas suffisant, nous apprenons au début de la pièce que tous ces gens auront bientôt à vivre en quarantaine. Ainsi pourrait se lire le récit de la création dans la bible selon Strindberg : « Et des prisons furent créées pour que les hommes puissent s'y entredéchirer ». Dans *le Songe*, le dieu Indra dit à sa fille Agnès qu'il envoie sur la terre pour qu'elle puisse rapporter aux puissances célestes la plainte des hommes : « Prends garde, mon enfant, tu te perds, tu tombes sans fin, sans fond ! C'est l'abîme⁽³⁸⁾ » ! Plus loin dans la pièce, Agnès qui rêve, tels Julie et Jean dans *Mademoiselle Julie*, d'atteindre l'île de la Prétentaine « où tout est toujours été, jeunesse, fleurs, enfants, chants et danses,

(36) *Créanciers*, p. 42.

(37) *La danse de mort*, p. 57.

(38) *Le Songe*, p. 11.

soleil, fêtes et joies⁽³⁹⁾ », Agnès donc abordera plutôt avec l'Officier les rives de l'île de la Quarantaine.

Dans un tel lieu, la vie ne peut être qu'insupportable :

- *Ici l'existence est intolérable, dit Judith dans la Danse de mort. On y spéculé sur la soude et sur les êtres humains*⁽⁴⁰⁾.
- *Faudra-t-il « nous tourmenter l'un l'autre jusqu'à la mort », demande Jean à Julie dans Mademoiselle Julie*⁽⁴¹⁾.
- *La terre est une colonie pénitentiaire où nous avons à subir la peine de crimes commis dans une existence antérieure, peut-on lire dans Inferno*⁽⁴²⁾.

Et la liste des phrases de ce genre pourrait s'allonger, car on les retrouve dans toutes les oeuvres de Strindberg. Mais ce dépit cache autre chose :

Je n'ai jamais vraiment cru que votre vie soit la vie réelle... elle est la mort, plutôt, ou pire... [...] La mort, c'est peut-être la vie qui commence. [...] La vie est-elle chose sérieuse ou simple dérision ! [...] Est-ce que toutes les vies se ressemblent⁽⁴³⁾ ?

Voilà autant de questions que se pose le Capitaine dans la *Danse de mort* ; comme en écho, Erik XIV dira :

... la réalité ne correspond pas à ce qu'on imagine [...] tout est mensonge, la terre et le ciel...⁽⁴⁴⁾

Le dépit et le dégoût des personnages de Strindberg sont ceux d'êtres déçus. Plus proprement, d'idéalistes déçus. Entre leurs rêves et la réalité, la disproportion s'est avérée trop grande. Mais comment se fait-il que l'île de la Prétentaine doive toujours devenir l'île de la Quarantaine, que la Terre soit

(39) *Idem*, p. 18.

(40) *La Danse de mort*, p. 105.

(41) August Strindberg, *Mademoiselle Julie* (texte français de Boris Vian), Paris, l'Arche, « Répertoire pour un théâtre populaire », 1957, p. 55.

(42) Cité par A. Adamov, *Strindberg*, p. 18.

(43) *La Danse de mort*, pp. 69, 70, 71 et 36.

(44) *Erik XIV*, pp. 46-47.

nécessairement l'envers du Paradis? Il faut écouter cette réplique du Capitaine dans *la Danse de mort* :

Qu'est-ce que tu racontes? Oui, de cette chaise, je vois l'île entière, toutes les promenades, toutes les familles sous leurs vérandas, tous les navires qui viennent de la mer et qui prennent le large... Vraiment tu possèdes le meilleur morceau de cette île qui, on peut le dire, n'est pas l'île des bienheureux. Pas vrai, Alice? Oui, on l'appelle le petit enfer; et c'est là que Kurt s'est créé un paradis, sans Eve, bien sûr : qu'une Eve paraisse, plus de paradis⁽⁴⁵⁾ !

Ayant lu *Père*, Nietzsche s'était empressé d'écrire à Strindberg : « J'ai été surpris au-delà de toute mesure par la découverte d'une oeuvre qui exprime de façon grandiose ma propre conception de l'amour : dans ses moyens, la guerre, dans son essence, la haine mortelle des sexes⁽⁴⁶⁾ ». Si, dans l'oeuvre de Strindberg, la vie est un enfer, la vie à deux est l'enfer multiplié par deux et plus encore. La présence d'Eve détruit tout — c'est-à-dire que l'homme se sent toujours dévoré par la femme. Quand Gustave affirme dans *Créanciers* : « La femme est l'enfant de l'homme, sinon c'est le mari qui est l'enfant de la femme, et c'est alors le monde renversé⁽⁴⁷⁾ », il exprime bien la pensée de Strindberg. Mais il arrive justement que dans son oeuvre ce soit toujours le mari qui soit l'enfant de la femme. Laura dit au Capitaine dans *Père* : « Pleure donc mon enfant, tu as retrouvé une mère. Te rappelles-tu, je suis entrée dans ta vie comme une seconde mère. [...] La mère était ton amie, mais la femme ton ennemie, car l'amour entre les sexes, c'est le combat et la haine⁽⁴⁸⁾ ». Jaloux et inquisiteur, dominateur et démoniaquement rusé parce qu'incertain de ses moyens même s'il ne veut pas l'admettre, l'homme-mari de l'oeuvre de Strindberg se sent toujours « ridicule⁽⁴⁹⁾ » et

(45) *La Danse de mort*, p. 82. Nous soulignons.

(46) Voir les « Notes », dans *Père*, p. 78.

(47) *Créanciers*, p. 65.

(48) *Père*, pp. 52-53.

(49) *Créanciers*, pp. 11 et 62 ; *Père*, pp. 43 et 65.

trompé — Strindberg n'a jamais oublié ce qu'il a fait subir au baron Wrangel, et l'on sait que « tout se paie » dans cette oeuvre. Bien plus, il y a cette obsession malade qui est au centre de *Père* : le père ne peut jamais prouver qu'il est le père de ses enfants, ce qui confère à la femme une terrible puissance de domination et de chantage. Entre le mari et l'épouse, les enfants deviennent toujours une cause de déchirement, chacun voulant les modeler à sa guise : « Et cet enfant, ce lien, cette bénédiction, c'est devenu le désastre...⁽⁵⁰⁾ » est-il dit dans *le Songe*. « Mais le plus grave, c'est que l'avenir de Bertha est conditionné par la rancune⁽⁵¹⁾ », dit le Capitaine en parlant de sa fille dans *Père*. Julie est aussi une enfant de la haine, et l'on connaît les résultats : catastrophiques. « Dévorer ou être dévoré, voilà la question⁽⁵²⁾ », lit-on dans *Père* ; « Fouler aux pieds, aplatir, c'est le mot d'ordre⁽⁵³⁾ », lit-on dans *la Danse de mort*. Ainsi se déroule la vie à deux dans l'oeuvre de Strindberg : tout y parle de vampirisme, de cannibalisme, chacun des deux conjoints voulant voler la volonté et la personnalité de l'autre et mener les choses selon son gré. La mort de l'autre est attendue, souhaitée ouvertement — nous sommes bien à la guerre ; et à la mort de son mari, dans *Père*, l'épouse ne trouve qu'à dire, en parlant de sa fille : « Mon enfant ! Mon enfant à moi⁽⁵⁴⁾ » ! Multiple et divers, Strindberg met parfois tout le mal au compte de la femme — c'est le cas dans *Père* ; il en va un peu différemment dans *la Danse de mort* où les responsabilités de l'échec conjugal sont assez équitablement partagées. Dans *Créanciers*, c'est le premier mari de l'épouse qui, machiavéliquement, fera sombrer la nouvelle union en jouant avec les remords du nouveau mari. « La vie est un enfer, la mort un paradis, et les enfants appartiennent au ciel⁽⁵⁵⁾ », dit le Capi-

(50) *Le Songe*, p. 17.

(51) *Père*, p. 14.

(52) *Idem*, p. 68.

(53) *La Danse de mort*, p. 87.

(54) *Père*, p. 75.

(55) *Idem*, p. 70.

taine dans *Père* ; et plus loin, il ajoute : « Qu'est-il devenu de l'amour sain et sensuel⁽⁵⁶⁾ » ?

Dans *le Songe*, Strindberg reprendra cette question sous un angle un peu différent. Dans le dialogue qui suit, Agnès, fille du dieu Indra, s'entretient avec le Chef de l'île de la Quarantaine :

Agnès — Aimez-vous tous ! Pourquoi n'y a-t-il que les amoureux qui s'aiment... et encore !...

Le Chef — Est-il humain d'aimer les hommes ?

Agnès — Non, c'est divin mais vous êtes aussi divins ! Essayez !

Le Chef — Faudrait qu'ils soient aimables !

Agnès — Commence par les aimer !

Le Chef (soudain) — Fille de Dieu, fais-nous voir comment⁽⁵⁷⁾ !

Dans une scène antérieure, Agnès avait dit, parlant des hommes : « Ils ne peuvent supporter Dieu ni son absence⁽⁵⁸⁾ ».

Voilà peut-être l'un des centres essentiels du drame strindbergien : agressivement athées, ses personnages voient le dieu des Eglises officielles à l'image de celles-ci ; et celles-ci à leur tour sont à l'image du personnage de La Théologie dans *le Songe*, « l'ennemie héréditaire de tout Savoir⁽⁵⁹⁾ ». Le drame de l'amour et de la connaissance n'en font qu'un dans l'oeuvre de Strindberg : si l'homme décent ne peut accepter le dieu des enseignements officiels, le dieu qui dort en lui ne saurait se satisfaire de la vie et des connaissances humaines. Par bien des aspects, il y a du puritain chez Strindberg : ses remords religieux, son obsession du péché nous disent bien qu'il ne peut effectivement supporter ni Dieu ni son absence. A la veille de retourner chez les dieux, Agnès discute avec le Poète et lui parle de la relation hommes-dieux :

Agnès — Eh bien je te dirai quelque peu... Le mal dont vous souffrez témoigne d'une lutte. Mais d'une lutte haute, entre les divinités.

(56) *Idem*, p. 72.

(57) *Le Songe*, p. 20.

(58) *Idem*, p. 29.

(59) *Idem*.

Dieu et Diable, Brahma, Maya... et celle-ci d'abord a séduit celui-là... L'homme n'est rien que le reflet de ce combat... Il est la déchirure elle-même... D'où l'amour, joie immense et douleur infinie, le plus doux dans le plus amer. D'où l'irréalité où est tombé le monde, ce songe... D'où la femme, que tu adores et détestes... C'est presque tout... [...]

Le Poète — Qu'est-ce qui t'a fait le plus souffrir? Peux-tu me le dire encore?

Agnès — D'être! Oui, de sentir la vue intérieure infirmée par l'oeil, l'ouïe par l'oreille, et l'idée — mon idée subtile lumineuse — prise dans les noeuds gris et graisseux du cerveau! Maintenant je secoue poussière, terre, argile...⁽⁶⁰⁾

* * *

Nous voilà donc revenus aux dieux après avoir, au début de ce texte, évoqué la mythologie nordique et la démarche tout à la fois stoïque et héroïquement folle qu'elle impose à l'homme. Il ne faut pas nous étonner d'être revenus à notre point de départ : cette démarche n'est que le calque de la trajectoire de la race humaine sur terre selon Strindberg. Et fidèle à ce dernier, nous voulons terminer ce panorama de sa vie et de son oeuvre par quelques remarques sur l'une des pièces historiques, *Erik XIV*, en ne retenant de celle-ci, par-delà les allusions nombreuses qu'elle contient aux autres données de l'oeuvre strindbergienne, que la conception de l'histoire que nous pouvons en dégager.

Le personnage même d'Erik XIV a longtemps fasciné Strindberg ; bien avant d'écrire la pièce que nous connaissons, il avait, dès 1870, tenté sans succès d'écrire une pièce mettant ce roi en scène. Fils de Gustave Vasa, Erik XIV lui succède sur le trône et règne de 1560 à 1568. Son règne ne fut pas heureux ; soutenant contre le Danemark une guerre

(60) *Idem*, p. 31.

féroce, il devait faire face, à l'intérieur du pays, aux grands nobles évincés qui n'aimaient ni son despotisme ni ses conseillers roturiers⁽⁶¹⁾. François-Régis Bastide écrit à propos de ce roi :

Mais voici l'Hamlet de la Suède : Erik XIV. Un Hamlet de la Renaissance, autoritaire et rêveur, joueur de luth, amant d'une paysanne, Karin, mais victime de ses rêves, de l'astrologie qui lui prédit du sang sur ses mains et qu'un jeune homme blond le renversera. Hamlet devient alors Louis XIV avec secrets d'Etat, lettres de cachet, exécutions clandestines : Erik XIV meurt seul, fou, et un décret interdit qu'on parle de sa mort. Strindberg a écrit un Erik XIV qui est un chef-d'oeuvre [...]. Il est devenu banal de répéter que l'histoire de Suède est l'histoire de ses rois. Je dirai plus : entre ces deux grands visages, Gustave Vasa et Erik XIV, on discerne fort bien le caractère du Suédois d'aujourd'hui : bâtisseur et démentiel, moderne et lyrique⁽⁶²⁾.

Le rapprochement des deux personnages s'impose : non seulement à cause des ressemblances dans leur comportement, non seulement parce que Hamlet le Danois est un Scandinave comme Erik le Suédois, mais aussi parce que la Scandinavie a longtemps entretenu des liens très étroits avec l'Angleterre et parce que Strindberg, nous l'avons vu, a longuement étudié Shakespeare. L'indication scénique placée au début de l'acte I d'*Erik XIV* : « Une terrasse de château de Stockholm » semble reprendre le début d'*Hamlet* : « Le château d'Elseneur. Une terrasse sur les remparts ». Surtout, il y a la fin des deux oeuvres. Jean Paris, dans ses études sur Shakespeare et plus particulièrement sur *Hamlet*⁽⁶³⁾, de même que Jean Duvignaud dans sa *Sociologie du Théâtre*⁽⁶⁴⁾, ont bien montré

(61) Pierre Jeannin, *Histoire des pays scandinaves*, p. 32.

(62) François-Régis Bastide, *Suède*, p. 15-17.

(63) Jean Paris, *Shakespeare*, Paris, Seuil, « Ecrivains de toujours », 1961 ; et *Hamlet ou les personnages du fils*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1953.

(64) Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris, PUF, « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1965.

que la conception shakespearienne de l'histoire nous renvoie à une conception cyclique du temps. Et que la tragédie shakespearienne « met toujours en cause l'ordre du monde tout entier parce qu'elle donne à voir le viol d'une légalité par une volonté poussée à son point le plus extrême⁽⁶⁵⁾ ». Hamlet fils viole la légalité de Claudius qui a violé celle d'Hamlet père qui a violé celle de Fortimbras père ; à la fin d'*Hamlet*, il est significatif que Hamlet mourant donne son appui à Fortimbras fils : la légitimité du pouvoir est enfin retrouvée. Mais fallait-il bien tant de morts pour revenir au point de départ ? Dans *Erik XIV*, jamais le héros n'est bien sûr de la légitimité de sa royauté : la dynastie des Vasa est bien jeune encore, et bien mal établie. Les Sture le hantent et, au fond de lui, il n'est pas sûr que le pouvoir ne devrait pas être entre leurs mains : à la fin de la pièce, c'est la coalition ayant leur appui qui finira par triompher. Mais au moment où tout semblait réglé, voilà que la guerre civile recommence entre Jean et Charles qui viennent de renverser Erik. « Mon Dieu, ça recommence ! », dit Nils ; « Je crois que le monde est devenu fou ! » dit Jean ; « C'est aussi ce que pensait Erik ! Et qui sait⁽⁶⁶⁾ », dit Charles. Voilà : Hamlet et Erik XIV, les deux fous, avaient raison. Belle vengeance pour l'écrivain, car le Poète dit dans *le Songe* :

Et le monde se figure que nous sommes des fantaisistes et que nous jouons. . . Oui, nous jouons : notre vie. Nous la jouons sans savoir et pour savoir ce qu'elle est ! Nous la jouons et nous en sommes toujours aux questions. . .⁽⁶⁷⁾

Entre les fantaisistes et les fous, la parenté est évidente : connaissant les lois et le poids du passé, ils savent que tout recommence sans cesse malgré les efforts dérisoires de l'homme pour changer le cours des choses. « Son éternel recommencement⁽⁶⁸⁾ », répond l'Avocat à Agnès qui lui demandait ce

(65) *Idem*, p. 212.

(66) *Erik XIV*, p. 62.

(67) *Le Songe*, p. 28.

(68) *Idem*, p. 31.

qu'il y avait de pire dans la vie ; le Capitaine de *La Danse de mort*, qui parle de « balançoire⁽⁶⁹⁾ », ne pensait pas autrement.

Entre Shakespeare et Strindberg la ressemblance est grande malgré des différences aussi très grandes : vivant à des époques troublées et alors que l'avenir paraissait incertain — Strindberg fait allusion dans *la Danse de mort* à la forte émigration vers les USA que connaît la Suède dès années 1880⁽⁷⁰⁾, et une oeuvre aussi onirique que *le Songe* est pleine d'allusions aux bouleversements sociaux que connaît la Suède de la fin du siècle dernier — vivant en des temps troublés et incertains donc, Shakespeare et Strindberg ont interrogé le passé, les dieux et la magie aussi bien que le présent et la société de leur temps. Le délire et la folie qui habitent souvent leurs oeuvres sont les moyens ultimes dont l'homme dispose pour échapper à sa petitesse en même temps que la preuve de son incertitude. Du fond de leur détresse, leur enseignement demeure celui des dieux nordiques : dans la lutte entre les forces du bien et du mal, entre les forces de vie et les forces de mort, toujours les forces de mort triompheront. La grandeur de l'homme, aujourd'hui comme toujours, se révèle à son héroïque résistance — alors même qu'il sait devoir mourir.

RÉNALD BÉRUBÉ

(69) *La Danse de mort*, p. 100.

(70) *Idem*, pp. 15 et 23.