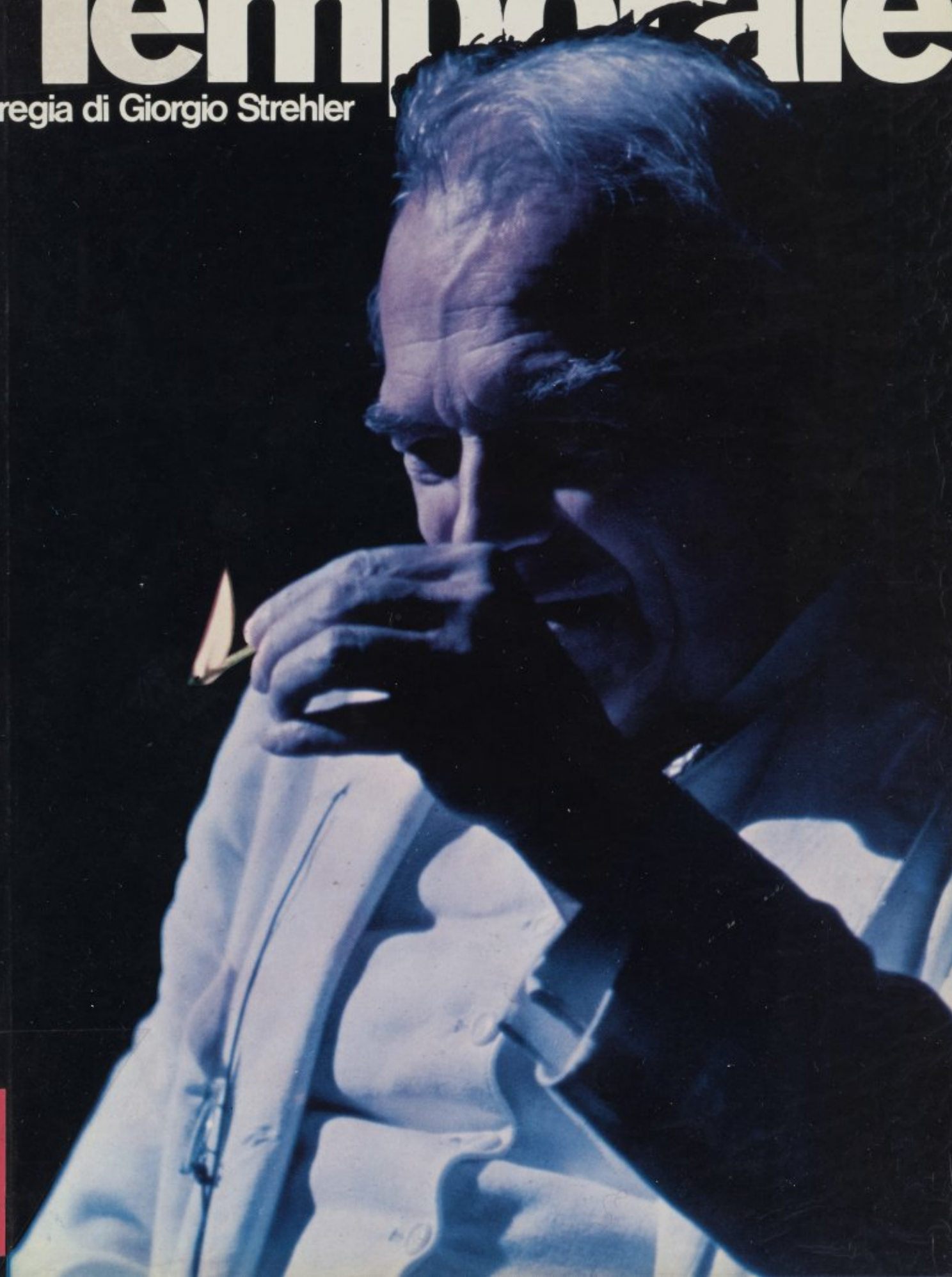


August Strindberg

Temporale

regia di Giorgio Strehler

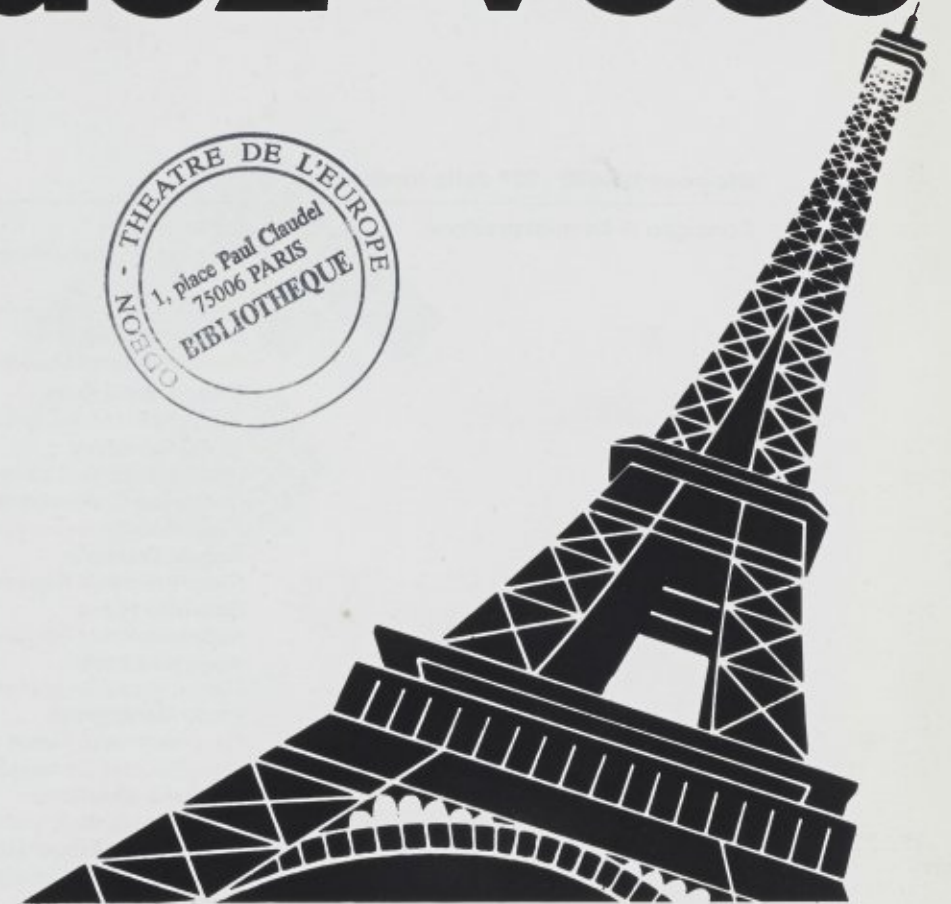


O D I S S E A

VIAGGIO MITOLOGICO, AVVENTUROSO E PERICOLOSO, CAUSATO DAL CONTINUO DISORIENTAMENTO E DALLA PERDITA DELLA VIA DIRETTA. CONOSCERE IL PUNTO ESATTO IN CUI CI SI TROVA E SAPERE LA DIREZIONE ESATTA IN CUI SI VUOLE ANDARE, È FONDAMENTALE PER LA PERFETTA RIUSCITA DI QUALSIASI INTENTO. GUCCI.

GUCCI

rendez-vous



en FRANCE

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

Siège Social et Direction Centrale à Milan

Bureau de Représentation à Paris

14 rue Halévy
75009 Paris
Tél. 824.6014
Télex 290058 COMITBK

Succursales à l'étranger:

Abu Dhabi (U.A.E.) - Chicago - Hongkong
Le Caire - Londres - Los Angeles - Madrid
New York - Rio de Janeiro - São Paulo
Singapour - Tokyo

Autres Bureaux de Représentation:

Ankara - Athènes - Belgrade - Berlin RDA
Beyrouth - Bruxelles - Buenos Aires - Caracas
Francfort s.M. - Le Caire - Mexico - Moscou
Osaka - Pékin - Sydney - Téhéran
Varsovie - Washington

Piccolo Teatro di Milano

Ente Autonomo



Comune di Milano

Stagione 1984/85 - 38^a dalla fondazione

Consiglio di Amministrazione

Carlo Tognoli
Sindaco di Milano, Presidente

Gianfranco Bettetini

Rappresentante Consiglio Comunale

Valeria Bonazzola

Rappresentante Consiglio Comunale

Attilio Consonni

Rappresentante Consiglio Comunale

Domenico Contestabile

Rappresentante Giunta Comunale

Angelo Dossena

Rappresentante Regione Lombardia

Gabriella Faliva

Rappresentante Regione Lombardia

Augusto Fasola

Rappresentante Amministrazione Provinciale

Paolo Mantegazza

*Rappresentante Cassa di Risparmio
delle Province Lombarde*

Cristiano Minellono

Rappresentante Amministrazione Provinciale

Alessandra Mottola Molfino

Rappresentante Consiglio Comunale

Mario Rodriguez

Rappresentante Consiglio Comunale

Filippo Tartaglia

Rappresentante Regione Lombardia

Patrizia Toia

Rappresentante Regione Lombardia

Enzo Tortora

Rappresentante Consiglio Comunale

Collegio dei Revisori dei Conti

Francesco Ventura
Presidente

Lino Brambilla

Giorgio Cavalca

Tommaso Lucchesi

Giordano Michelli

Giancesare Sala

Direttore

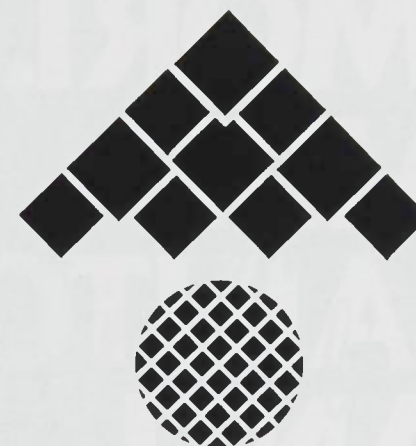
Giorgio Strehler

Segretaria Generale

Nina Vinchi

Soci Fondatori

Comune di Milano
Regione Lombardia
Provincia di Milano
Cassa di Risparmio
delle Province Lombarde



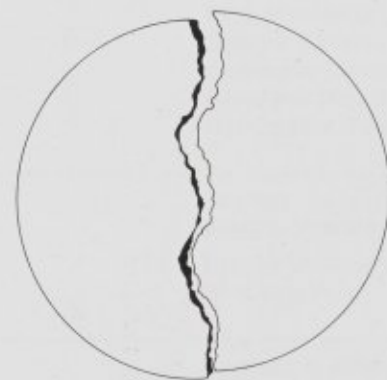
BOTTEGA VENETA

LOTTIAMO CONTRO I TUMORI, GRAZIE ALL'AIUTO DI TANTI COMETE

Ogni giorno nel campo della prevenzione, della diagnosi precoce, della promozione e della ricerca, dell'informazione sanitaria e dell'assistenza ai pazienti possiamo continuare a lavorare solo grazie al contributo di tanti.

Aiutarci oggi significa aiutarci sempre meno domani. Comincia col diventare socio.

Socio benemerito	a partire da L. 50.000
Socio sostenitore	a partire da L. 20.000
Socio promotore	a partire da L. 10.000
Socio ordinario	a partire da L. 2.000



LEGA ITALIANA PER LA LOTTA CONTRO I TUMORI

sezione milanese: Via Venezian 1 - tel. 235424-2363955 c/c post. 32381204

*L'Italie est la scène
du théâtre de l'Europe*



ENTE NAZIONALE ITALIANO PER IL TURISMO 00185 - Roma, via Marghera 2 - Tél. : 49711
OFFICE NATIONAL ITALIEN DE TOURISME 23, rue de la Paix - 75002 Paris - Tél. : 266.66.68

Il patrimonio culturale è un bene da salvaguardare



ALTORILIEVO DI GIACOMO MANZÙ - PROPRIETÀ CARIPLLO

per l'arte e la cultura

CARIPLLO
CASSA DI RISPARMIO DELLE PROVINCIE LOMBARDE

Temporale

di Johan August Strindberg
traduzione di Luciano Codignola
versione scenica di Giorgio Strehler

regia di Giorgio Strehler
scene di Ezio Frigerio
costumi di Franca Squarciapino
musiche di Fiorenzo Carpi

Personaggi ed interpreti

Il Signore, funzionario in pensione
Suo fratello, procuratore
Il pasticcere Starck
Agnes, sua figlia
Gerda, moglie del Signore
Louise, parente del Signore
Ficher, nuovo marito di Gerda
Il Postino
L'uomo che porta il ghiaccio
Anne Charlotte
L'ombra di Louise

Tino Carraro
Franco Graziosi
Lino Troisi
Elisabetta Torlasco
Edmonda Aldini
Pamela Villoresi
Domenico Valente
Alvaro Caccianiga
Domenico Valente
Elena Zo
Gloria Sobrito

Registi assistenti

Carlo Battistoni
Enrico D'Amato

Aiuto regista Gianfranco Mauri
Assistente per le scene Giorgio Ricchelli
Assistente musicale Raoul Ceroni
Percussioni Virgilio Neri

Responsabile costruzioni
e capo servizi macchinisti
Aurelio Caracci
Pittore scenografo responsabile
Fulvio Lanza
Datore luci Vinicio Cheli

Scene realizzate dal Laboratorio di Scenografia

«Bruno Colombo e
Leonardo Ricchelli»
del Piccolo Teatro

Costruttori Carlo Cortiana
Enrico Quaglia
Pittore scenografo Mario Rossi
Aiuto scenografo Benito Quadrelli
Costumi realizzati dalla Sartoria
del Piccolo Teatro
e Sartoria Tirelli - Roma
Responsabile Servizi Sartoria
Valeria Rorato

Direttore di scena Marcello Grigorov
Fonico Roberto Piergentili
Capo elettricista Gerardo Modica
Attrezzista Alessio Leban
Elettricisti Stefano Corti,
Adriano Todeschini
Sarta Orsola Baraggiola
Rammentatore Alighiero Scala
Aiuto di scena Gianluca Porta

Costruzioni in ferro
Ditta Borin Milano
Ditta Raiola-Castelgoffredo (Mantova)
Lavorazione porfido
Ditta Scenart, Milano
Plexiglass Ditta Neon Modena
Sergio Mussini
Piastrelle Nuova Cedit, Milano
Calzature Pedrazzoli, Milano
Parrucche Rocchetti, Roma
Trucco Giuliana De Carli

Fotografo di scena Luigi Ciminaghi

La tragique petitesse de la famille Bourgeoise

GIORGIO STREHLER

De la dimension cosmique de *La Tempête* de Shakespeare aux sulfureuses étroitesse de l'enfer bourgeois de *Orage* de Strindberg.

Dans un cas, «l'île-monde» perdue dans un espace-temps analogique, dans l'autre «l'île-maison» oppressante avec la banalité de ses objets quotidiens, ses tables, ses chaises, ses pianos, ses téléphones, et comme horizon une rue, un banc, un arbre solitaire où agissent, ou plutôt «sont agis» par leurs destins humains, dans un état entre sommeil et veille, des personnages qui ont perdu, s'ils l'ont jamais eu, la capacité de vivre et même de mourir ensemble.

Dans le premier cas, le bouleversement emblématique et énigmatique des éléments primordiaux et les vagues déchaînées d'une mer qui peut tuer ou mieux «transformer»; dans le second, l'attente angoissante d'un orage de fin d'été avec, de temps en temps, un lointain coup de tonnerre qui arrive, mais ne tue ni ne transforme, ni ne lave rien pour ceux qui l'ont attendu car ils sont prisonniers de leur petit monde privé, de leur désespoir intime, de leur manque de générosité réciproque.

On ne peut pas pousser plus loin la comparaison entre deux oeuvres si non pour révéler certains échos mystérieux que les poètes se renvoient dans le temps à travers l'alphabet de l'art, des symboles, des métaphores, et que le théâtre, dans sa recherche, rend concrètes en rapprochant les voix les plus diverses et les plus éloignées. Et le choix de *Orage* de Strindberg ne vient certes pas du rapprochement des titres mais il l'enregistre tout de même.

Du reste, dans le répertoire si vaste du Piccolo, il y a des vides effrayants pour l'homme de théâtre honnête: il voit en effet toute l'immensité du répertoire qu'il devait, pouvait faire, et sait qu'il n'y parviendra jamais. L'un de ces vides est Strindberg et son oeuvre. Mais ce n'est pas le seul.

Quant à mon opinion personnelle sur Strindberg et sur son oeuvre, je peux dire qu'elle concorde parfaitement avec celle que Peter Weiss a exprimée dans son bel essai que j'ai lu aux acteurs au début des répétitions en leur expliquant comment j'y ai trouvé les mots d'un ami, correspondant tellement à mon point de vue que mes propres mots devenaient superflus. C'est avec Strindberg que naît le théâtre contemporain. Nous lui devons des thèmes, des idées, des méthodes théâtrales qui eurent divers développements dans le temps, quelquefois décalqués ou reproduits, quelquefois même déformés mais jamais épuisés.

Son *Théâtre de Chambre*, une sorte de «Kammermusik», me semble, dans son intimité apparente, l'aboutissement extrême de son oeuvre de dramaturge, de metteur en scène, et d'inventeur d'une théâtralité, non pas uniquement pour des raisons chronologiques.

Orage peut être considérée comme l'une des oeuvres les plus subtiles et les plus complexes: on y trouve en effet presque résumés, avec une profonde simplicité, les grands thèmes répétitifs et obsédants qui

reviennent dans toute sa production théâtrale. Pour ma part, j'y ai découvert quelques figures différentes, nouvelles, et même le renversement de quelques lieux communs chers à Strindberg. Certes, le théâtre de Strindberg n'est pas entièrement contenu dans *Orage*, qui pourtant constitue dans sa forme de «théâtre bourgeois», d'atmosphère, une oeuvre qui transgresse continuellement ces frontières apparentes en rejoignant des régions inexplorées en son temps et peut-être même encore aujourd'hui.

La tension extrême entre «le réel», ou mieux «le réel possible» du théâtre, et «l'irréel», est presque ici comme une présence inéluctable. Pendant notre travail, nous nous sommes heurtés, peut-on dire, minute après minute, à la difficulté de rendre cette transgression dont j'ai parlé plus haut, les limites du quotidien de ces personnages qui à la fois vivent, mangent, marchent, aiment, haïssent, et se meuvent dans une dimension qui dépasse leur histoire, leur destin ou plus simplement leur «condition humaine» et avec la leur, la nôtre, en la faisant percevoir presque comme une sorte de «condition cosmique». Dans la perspective du «réalisme», *Orage* peut être vu, l'espace d'un éclair, comme un trait bref de l'histoire, ou mieux de la tragédie d'un «Monsieur», ex-fonctionnaire en retraite, de son frère, de son ex-femme qui après des années, «par un hasard étrange», est revenue habiter dans la même maison, avec sa fille et son nouveau mari – beau-père de l'enfant – et qui a transformé l'appartement en tripot. Tandis que l'orage menace mais n'éclate pas, les personnages fatalement se rencontrent, se heurtent même. Cette situation entraîne une série d'inutilités ou de choses vaines, où le «Monsieur» tente en vain de ne pas se laisser «engloutir par la vie», le nouveau mari de fuir avec une nouvelle maîtresse, la femme de revenir à la maison, le frère de «s'affaire», le frère et son double, on pourrait en sourire parce que l'unique ami du «Monsieur» se révèle à la fin être l'ex-amant de sa femme. C'est ainsi que la famille bourgeoise, présentée ici comme «prison», nous révèle sa tragique petitesse. Après l'orage, tout semble rentrer dans l'ordre. Les choses «semblent bien marcher», là où ne règnent que solitude et vide.

En contre-point au drame du «Monsieur», il y a celui du pâtissier qui vit en dessous, dont la fille s'enfuit et revient presque aussitôt chez elle, vaincue. Tout recommence comme si rien ne s'était passé: ces événements sont commentés, puis on parle des conserves, il faut en faire et les mettre de côté pour l'hiver; les dialogues sont brefs avec la fille, indéchiffrables entre le pâtissier et sa femme à demi-aveugle, qui voudrait aussi être sourde... et coetera..., contrechant à un univers de sourds et de muets... ou d'aspirants à l'être.

De même le personnage de Louise, image de la jeunesse et d'une certaine sagesse négative, semble se dissoudre: elle est allée éteindre la lumière. Dans l'obscurité qui descend, cette obscurité de l'automne nordique si mystérieux pour nous, subsiste la blafarde lumière d'un réverbère qui éclaire la

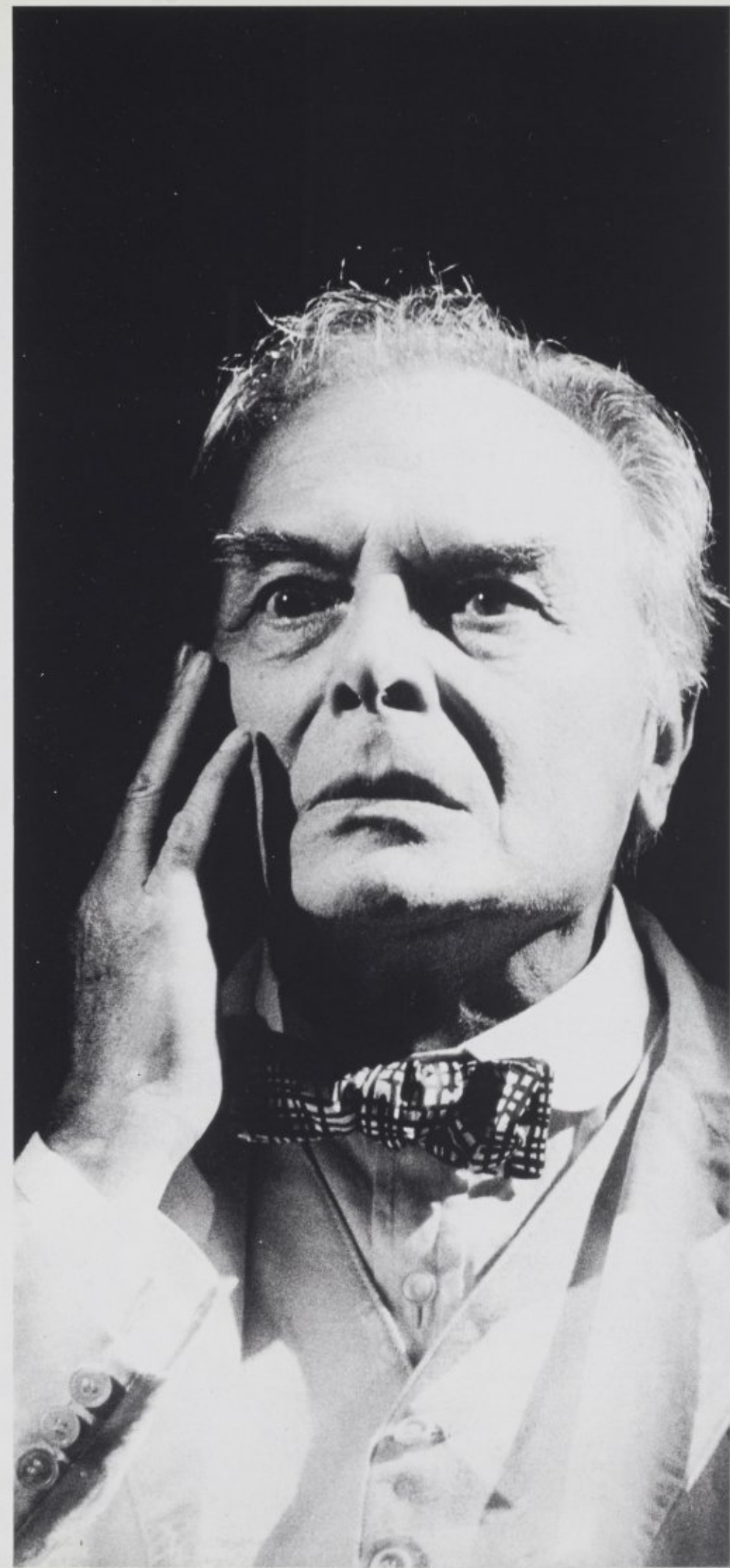
façade d'une maison – lieu symbolique de tout règlement de comptes – et la transforme, par ce changement de lumière, en un écran abstrait derrière lequel se cachent les fantômes et les souvenirs du passé.

Dans ce récit de théâtre il y a la glace brûlante d'un été plein de vapeurs, il y a toutes les pauvres et petites choses de la vie, les gants, les boutons, les cannes, un échiquier pour passer le temps, et il devrait y avoir des fourneaux en céramique, des portraits, et des pendules qui sonnent, et des plantes qui se reflètent dans des miroirs. Toutes choses que Strindberg note minutieusement, tous ces objets scéniques innombrables, presque pour marquer «l'horreur du vide», et en disant que sur «scène il ne doit rien y avoir» et qu'il «vaut mieux jouer devant un rideau avec une chaise et une table» et que «le plus beau décor» qu'il ait jamais vu au théâtre pour *Orage* était «une pièce vide, sans fourneau, ni portes, ni fenêtres». Mais cette contradiction est indice justement d'une de ces recherches désespérées de Strindberg pour outrepasser les limites de la méthodologie dramatique de son temps, pour avec elles outrepasser le naturalisme des choses et des actions qui ne trouvent pas encore à ses yeux le moyen de s'exprimer autrement que par leurs ou intuitions irrésolues.

Tout ici, dans ce monde «réaliste ou naturaliste *semble* loupe tranquille», tout semble vibrer entre la vie qui reste et la vie qui va, «plus petite que ton mouchoir» comme dit Montale, et tout ici est déchirement «comme un crissement d'ongle sur la vitre».

Mais *Orage* peut aussi être vu dans une autre dimension, «au-delà» du réel, comme une sorte de creuset de l'existence humaine, avec ses lieux intérieurs et extérieurs: intuitions, famille, amour possible et impossible, compréhension et incompréhension, impossibilité d'accepter sa «vérité propre» et celle d'autrui. Ici tout est lumière violente de brûlante poésie. Ici se joue le jeu éternel de la haine et de l'amour et des égoïsmes du coeur humain, «l'abîme du coeur humain» comme dit Strindberg. Et alors les meubles ne sont plus des meubles mais des «choses» mystérieuses comme suspendues dans le vide universel, les baromètres deviennent des poignards ou des symboles du temps qui change, l'échiquier encore une fois devient le symbole du «jeu» de la vie avec ses pions. Et il suffit d'en bouger un pour que tout le reste suive. L'ombre du palmier devient une lame cruelle qui torture la chair et le coeur, un lampadaire devient le péché nocturne, pendant que les pianos se mettent à jouer seuls, la musique du pianola monte aux cieux et un parapluie, sous l'averse, représente le grotesque effondrement de toute la douleur humaine.

L'histoire de ces humbles objets de tous les jours, de ces hommes devenus objets eux-mêmes en une grande terre désolée, précisément celle de T.S. Eliot, s'éclaire et se projette dans une signification universelle qui nous implique tous et qui nous bouleverse



encore. Tout est vrai, relativement vrai, plausible et concret, et en même temps tout est inventé et fantasmagorique, tout est peur improbable dans *Orage* de Strindberg. Alors, dans ce déchaînement de l'incertitude et de l'angoisse de l'existence, s'allume le premier réverbère qui pourrait bien être finalement cette même et unique petite lumière de la «lanterne-aveugle de la raison» – la raison, celle qui peut faire éviter à l'homme quelques erreurs dans toute cette obscurité ambiante.

A la fin du drame, le «Monsieur» dit peut-être quelque chose que l'on peut vraiment comprendre dans ce sens? Ou alors, au delà des mots, est-ce uniquement ma volonté désespérée de croire à tout prix en cette valeur?

A cela, je répondrai que chacun lit les poètes comme il peut. Et que toutes les lectures sont valables et vraies pourvu qu'elles présentent une interprétation plausible. Notre travail a été une tentative de rendre vibrants et compréhensibles les divers plans poétiques et aussi de donner au public quelque chose de ce mélange explosif de «nitroglycérine» strindbergienne afin de l'aider à mieux connaître, à mieux comprendre la vie, même au-delà de l'émotion artistique qui reste le fondement de l'art et du théâtre.



Un théâtre de la crédibilité et de l'incrédibilité totale

Luciano Codignola

Orage, écrit et porté à la scène en 1907, avec un succès modeste, par le Théâtre Intime de Stockholm, porte l'indication "opus 1", comme s'il s'agissait d'une composition musicale. Il s'agit en réalité, comme on le sait, de la première œuvre du Théâtre de Chambre, définition qui se réfère à certaines innovations tant de la forme que du fond. Le terme "de chambre" peut être appliqué à la tessiture, à l'usage du contrepoint qui caractérisent ce nouveau genre théâtral où un éclair équivaut à une parole, un silence à une réplique, un geste ou une mimique à une scène entière; où la dramaturgie du spectacle est contenue dans le texte lui-même. En outre, "de chambre" veut aussi dire espace scénique réduit, scénographie ramenée à l'essentiel (le Théâtre Intime pouvait accueillir 161 spectateurs, il disposait d'une scène étroite et d'un équipement sommaire). Pour cet espace scénique, Strindberg écrivit des partitions où l'intonation la plus sourde, le moindre geste d'un interprète, un jeu de lumières, puissent être immédiatement captés par le spectateur que l'atmosphère ambiante obligeait à se concentrer, si ce n'est dans l'illusion, au moins dans la suggestion scénique. Autre finalité de ce genre dramatique, c'est celle qui concerne les thèmes choisis, à savoir non pas de grands mouvements scéniques mais des faits souvent impalpables, tenant à l'atmosphère elle-même plus qu'à autre chose, et que, par tradition, nous appelons intimistes ou psychologistes. Faits qui correspondent à la réalité, mais qui, en outre, touchent d'autres zones, un certain irrationalisme, une certain mysticisme et, pourquoi pas, un certain occultisme.

Mais ce qui est le plus important dans ce théâtre qui semble vouloir évoluer entièrement à l'intérieur d'un registre simple et vraisemblable, c'est l'intention de l'auteur de traiter de faits humains, à un degré minimum d'écriture scénique, faits qui n'ont rien d'extraordinaire, qui sont au contraire communs, ou mieux encore, totalement insignifiants pour l'observateur distrait. Il semble qu'ici Strindberg veuille en quelque sorte donner un sens à une forme de vie qui plus tard sera définie comme "sans qualité", entreprise alors hautement ambitieuse. Et l'on comprend que pour y parvenir il ait recours à quelque moyen d'expression que ce soit, depuis les vieilles recettes du naturalisme jusqu'à l'utilisation de certains styles "boulevard", depuis les références à peine indiquées, jusqu'aux expériences troublantes de la télépathie et jusqu'au comportement schizoïde, jusqu'à l'utilisation dénuée de préjugés (si ce n'est dédaigneuse) de l'anachronisme, de l'invasivance, de l'arbitraire, en somme. Le Théâtre de Chambre de Strindberg est, en fait, et en même temps, un théâtre de la crédibilité totale et de l'incrédibilité totale. N'attendons donc pas de personnages ayant du relief ou quelque singularité, une action faisant preuve d'ingéniosité (même si on a parfois l'impression de se trouver dans un roman policier), encore moins les morceaux de bravoure ou les coups de théâtre. Pas de tapage, en somme : quand l'action commence tout est déjà arrivé (même si tout n'a pas été dit). Pour développer l'argument, l'auteur saute l'exposition, réduit au minimum



péripéties et épisodes et arrive rapidement au dénouement par une série de reconnaissances. Par contre, il se permet répliques, commentaires, maintes fins ou "coda" (nouvelle référence au modèle musical). Mais c'est seulement à la fin qu'il sera possible de refaire le chemin en sens inverse, en un rapide feedback, en revivant ce qui s'est produit, à partir du premier geste de la première scène. Et ce n'est qu'à ce moment-là que ce qui s'est produit se revêtira de la lumière que l'auteur voulait lui donner. En quoi consiste l'action de l'*Orage*? Dans la vérification d'un certain projet de comportement de la part du protagoniste, (appelé simplement "Monsieur") comme pour dire que ce qui va lui arriver peut arriver à chacun de nous. Ce dernier a décidé, à un certain moment, à tort ou à raison, qu'il est vieux et qu'il veut désormais vivre comme un vieux. Il a donc choisi de vivre seul, éloigné de sa femme dont il a divorcé et de sa fille, l'unique être humain avec lequel il déclare avoir des liens. Il n'exerce plus aucune activité, étant à la retraite. Certains détails permettent de penser que ce personnage a environ l'âge de Strindberg, c'est-à-dire cinquante-sept ans. Il semble aussi que le thème de la pièce doive se rapporter au troisième mariage de l'auteur, celui avec Harriet Bosse. Mais cette donnée autobiographique n'est pas indispensable et, si elle ne peut pas gêner, elle n'est pas non plus d'une grande utilité, à mon avis. Que va-t-il donc arriver? Et bien que la notion, le "statut" de la vieillesse au-delà des références biologiques, s'avère bien vite être quelque chose de fugace. Un homme peut se *vouloir* vieux, mais il ne se convaincra de l'être véritablement que lorsque tout le monde autour de lui le traitera de vieux. Et pas avant. Quoiqu'il en soit, même dans ce cas, il continuera au plus intime de lui-même à se

sentir non encore vieux, si ce n'est jeune, si jeune signifie être encore capable de souffrir de la curiosité, des imaginations, des impulsions, des désirs, des illusions, des doutes — en somme des passions que nous associons à l'idée de la jeunesse; et c'est là que se place l'angoisse de la vieillesse. Ce qui importe, c'est que dans sa prise de conscience (douloureuse) de la vieillesse, le *personnage* a décidé d'éviter de jouer quelque *rôle* que ce soit. Ainsi, il souffrira peut-être plus mais, au moins, il ne sera pas ridicule. De façon cohérente, comme il refuse le rôle de mari, il refuse celui de père et ne veut plus voir sa fille. De plus, il pourrait peut-être établir un rapport amoureux avec la jeune gouvernante qui lui plaît mais il résiste à la tentation. Des prostituées, il n'en est pas question, la seule idée lui en répugne. Mais cela ne suffit pas et le *Monsieur* refuse aussi de jouer le rôle de frère, ou tout au moins, il le réduit aux rapports compassés entre deux gentlemen d'un certain âge, "sans intimité ni confiance". Avec les gens de l'immeuble, c'est à peine s'il échange quelques mots, notamment avec le pâtissier qui habite l'appartement en-dessous du sien. Avec les nouveaux venus de l'appartement du dessus, il refuse d'avoir quelques rapports que ce soient et, quand il est invité par eux, il se sent scandalisé et offensé. Pourtant, il parle d'un voisin qui est mort avec une chaleur inhabituelle (peut-être parce que le défunt ne peut plus le gêner). Il arrive souvent que celui qui est incapable d'avoir des rapports avec les personnes les plus proches en ait qui sont d'autant plus faciles avec les personnes les plus étrangères. La froideur avec laquelle le héros traite son frère contraste avec la cordialité pleine d'anxiété qu'il manifeste vis-à-vis du facteur et du glacier. Mais quand, par la suite, il retrouvera son ex-femme, il sera tout feu tout flamme.

A propos de *rôles* dans la commedia dell'arte



par exemple, Pantalon souffre parce qu'il s'attache d'une manière obsessionnelle à son rôle, alors que le protagoniste de l'*Orage* souffre parce qu'il refuse, également de manière obsessionnelle, tous les rôles. L'un vit dans le ridicule, l'autre dans l'angoisse. Le but déclaré du *Monsieur* est d'éviter quiconque pourrait "exiger quelque chose" de lui. Il veut vivre "en toute liberté" ; pas d'amours, pas d'amis, personne qui ait un droit quelconque à ses sentiments ou à sa sympathie". Ainsi, explique-t-il, petit à petit, il se détachera de la vie, comme une vieille dent de la gencive, sans douleur". Et "vieillir sera beau", car la "paix de la vieillesse" est belle. Se voulant ainsi différent de l'image que les autres se font de lui, le personnage s'enfonce de plus en plus dans une zone de profonde angoisse, laquelle a par conséquent une double valeur, celle, toute personnelle, de son passé et celle, générale, de se vouloir différent de la manière dont les autres le voient.

Ces angoisses, dans la pièce, sont concrétisées. L'appartement du *Monsieur* se trouve situé au-dessus d'un fourneau perpétuellement allumé. (Le pâtissier y fait cuire des confitures; la couleur rouge qui émane de ce fourneau fait penser au sang mais c'est aussi un rouge vulgaire, comme le sentiment qu'éprouve la fille du pâtissier pour un quelconque aventurier). Cette chaleur que le héros trouve insupportable, indique que tout au fond de lui, des pulsions s'agitent, que sa conscience trouve gênantes et indécentes. Lui aussi, donc, comme la fille du pâtissier qui a 18 ans, est agité de phantasmes inavouables. D'autre part, il lui est impossible d'avoir recours aux gens qui occupent l'appartement du dessus. Ce sont des inconnus (certes, il a peur de s'en remettre à son surmoi), à qui il est facile d'attribuer une vie infâme : par les fenêtres filtre une lumière rouge de bordel. La métaphore spatiale est

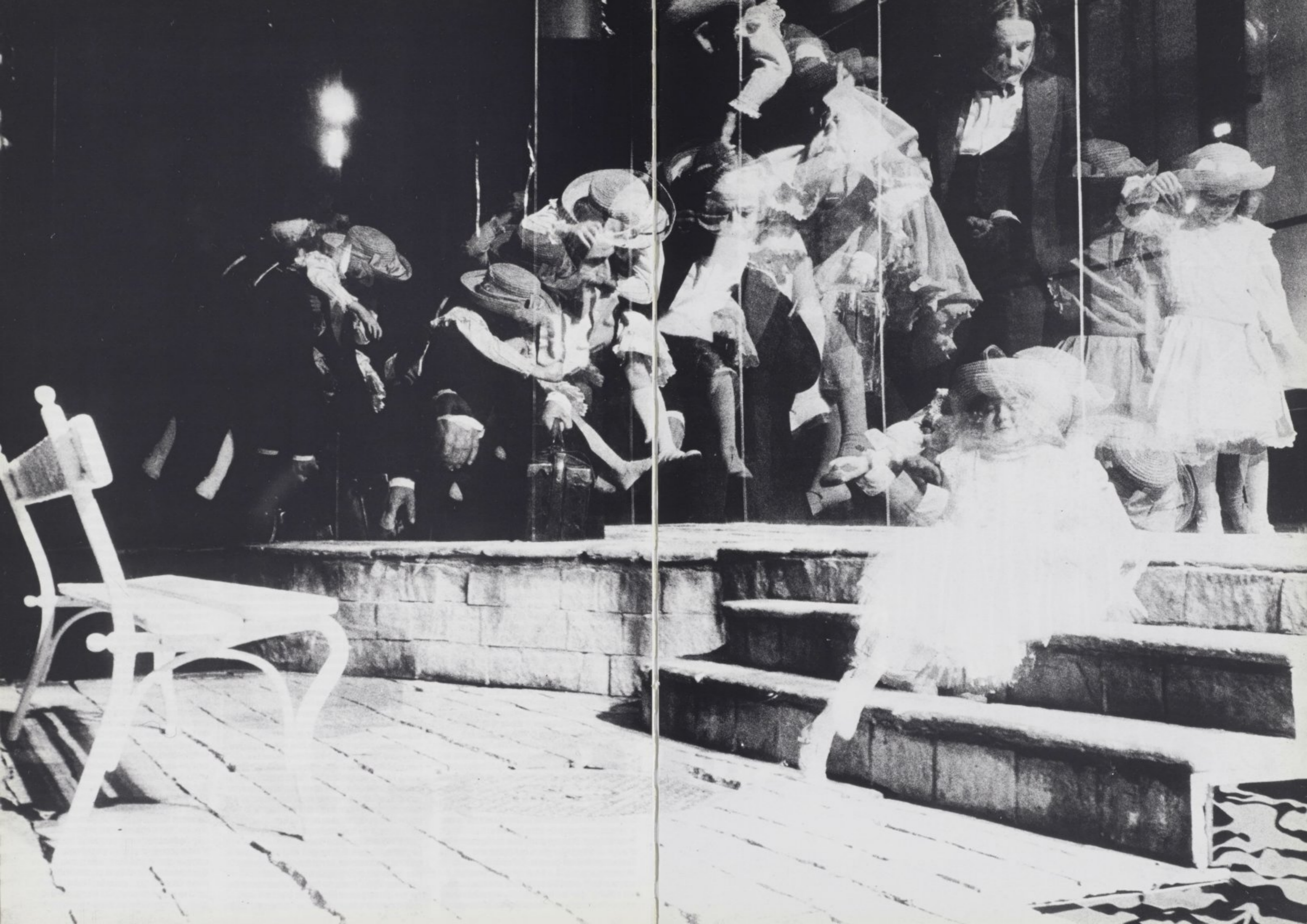
explicite mais la métaphore temporelle l'est tout autant. Dans le souterrain, on trouve une prémonition du futur dans la personne de l'épouse du pâtissier "qui devient aveugle mais ne s'en plaint pas, au contraire, car elle voudrait devenir également sourde", tellement elle craint ce que le futur lui réserve. A l'étage supérieur, voilà cependant que le passé se met à revivre physiquement en la personne de Gerda, l'ex-épouse, qui répète ce qui a été et ne pourra plus être. Passé et futur : et entre eux, la lame aigüe du présent qui "n'existe pas", dit-il. C'est en vain que Gerda lui propose de reprendre la vie commune; c'est en vain que son frère et même sa mère lui suggèrent d'épouser la gouvernante; c'est en vain que Gerda nie avec passion, dans une conversation avec son beau-frère, que le *Monsieur* soit devenu un vieil homme : "C'est un mensonge, il est seulement fatigué de moi!". Donc, pour les autres, il n'est pas vieux.

Mais il ne veut pas en démordre et nie le présent qui "n'existe pas". Cependant, en le niant, il admet que l'appartement dans lequel il s'obstine à vivre en respectant tous les objets et toutes les habitudes de l'époque où il y vivait avec sa femme et sa fille, n'est pas une demeure mais le fantôme d'une demeure et rien d'autre. Mais les fantômes, il déclare les voir à l'étage supérieur. Or, cela n'est pas vrai. Les fantômes s'agitent dans son appartement momifié et lui-même risque de devenir fantôme, sous le regard inébranlable de la gouvernante qui essaie de le seconder dans son dessein de fou, mais qui ne peut pas aller au-delà d'une certaine limite. Le *personnage* est donc pris entre un passé qu'il ne peut oublier, un présent qui n'existe pas et un futur où s'agitent des forces troubles. D'où, dans ce texte, l'importance du temps qui ne passe jamais, et c'est en vain que l'homme essaie de le tuer, en disant qu'il

La vieille ville de Stockholm vers le milieu du XIXe siècle d'après une litographie de C.J. Billmark.

est passé, qu'il est en train de passer, qu'il est sur le point de passer, alors que cela n'est pas vrai : il n'arrive pas à le faire passer. Sans s'en rendre compte le *Monsieur* a recours aux astuces les plus éhontées, il joue aux échecs avec des débutants, il craque des allumettes, l'une après l'autre, comme un pyromane, il écoute l'eau s'écouler dans la glacière; mais entre une goutte et celle qui la suit il se passe une éternité. C'est précisément ce jeu désespéré avec le temps qui est pour moi l'indication du moment le plus intense du drame. Le héros a refusé tous les rôles, ou du moins a-t-il cru le faire. Car, en réalité, il a été contraint à en inventer un nouveau, une sorte de "super-rôle", le rôle de "celui qui va mourir". On dit que l'homme est le seul animal qui sait qu'il doit mourir. Mais le rôle de "celui qui va mourir", évidemment, n'est pas un "super-rôle". Ce serait plutôt l'"anti-rôle", la base, le support de tout rôle possible. Celui qui croit s'être dépouillé de tous les rôles pour arriver à l'essentiel, au "vivre-pour-la-mort", se fait des illusions. Vécue ainsi, ce n'est plus d'une vie ni d'une mort qu'il s'agit, mais d'une parodie de la vie et de la mort. Et les astuces que l'on peut inventer pour tuer le temps dans l'attente de cet événement final sont une autre parodie : celle du jeu. Parodie de la vie, parodie de la mort, parodie du jeu, refus de tous les rôles. Mais un théâtre fondé sur la suppression du rôle et du jeu est-il possible? Rien n'est plus difficile à représenter que l'inconsistance et la conscience de l'inconsistance. Car c'est à l'inconsistance parfaite — au néant — que voudrait se réduire le personnage du *Monsieur* (et ici l'on peut entrevoir certains rapports avec une sorte de bouddhisme strindbergien). Quoi qu'il en soit, il s'agit là d'un personnage impossible avec lequel Strindberg opère un *tour de force* stupéfiant, démontant d'un seul coup le théâtre bourgeois avec ses bases et ses diverses formes (c'est pourquoi, plus que la fin du théâtre bourgeois, il indique le début du théâtre moderne). Après coup, on reste émerveillé par l'économie des moyens employés ici, tant tout semble se dérouler calmement. L'auteur se contente de faire revenir, comme par accident, l'ex-épouse du *personnage* et de l'installer dans l'appartement à côté de celui qu'il occupe. Avec elle, c'est le passé qui est revenu et il semble qu'un orage terrible soit sur le point d'éclater. Chez le personnage principal l'ancienne passion qu'il éprouvait pour son épouse se réveille ainsi que son amour pour sa fille, sa haine pour l'aventurier qui a pris sa place auprès de son ex-épouse, la tentation d'avoir une liaison avec la gouvernante, la rancœur envers son frère qui l'aurait trahi, etc.

Mais l'orage n'éclate pas, il se borne à menacer de quelques éclairs et à faire sortir de l'ombre une situation qui semble enfermée dans les glaces. Et le nœud se défait, tout simplement, comme il s'était fait, extérieurement tout au moins. Mais du véritable dénouement, il n'est fait allusion que d'une manière mystérieuse, dans la dernière réplique : "Moi, cet automne, je m'en irai. Je quitterai cette demeure du silence". Et cette dernière réplique pourrait faire allusion à un suicide. Mais elle pourrait aussi vouloir dire que l'éducation sentimentale du protagoniste s'est accomplie et qu'il s'est finalement rendu compte que le rôle de "celui qui va mourir" n'est pas un rôle mais la condition humaine elle-même. Et qu'il nous faut bien la vivre, à fond et jusqu'au bout. Ou si l'on préfère, la jouer, comme un rôle, mais sérieusement.







nerveux, hystérique, déchiré, ballotté entre l'ancien et le nouveau". La description qu'il en fait, soulignée par la technique du collage, est encore valable pour le drame moderne : "Mes créatures sont faites d'instant culturels passés et présents, de pages de livres et de feuilles de journaux, de fragments d'autres êtres humains, de loques et de lambeaux, et elles s'empruntent mutuellement leurs idées". Lorsqu'il écrivit cette préface, Strindberg vivait dans une extrême pauvreté et songeait même à prendre une place de valet ou de garçon de café, comme son héros Jean. Dans *Tchandala*, il décrit le milieu où il vit. Un château danois en ruines dans un paysage hanté. Dans les pièces, une puanteur de chairs pourries et de chiens mouillés. Des meubles délabrés et des instruments de musique. Sur le sol, des gravats d'argile et de chaux. Des murs noircis de fumée. Des pigeons dans la chambre à coucher et une cigogne naturalisée avec au bec un serpent sec. L'hôtesse a le museau rond d'un chat et des yeux de poisson et l'intendant une perruque de crin de cheval, avec une plume de coq plantée en plein milieu, et puis des anneaux de diamant à ses doigts sales. Voilà donc déjà cette atmosphère que confirmera plus tard sa rencontre décisive avec l'œuvre de Swedenborg : la terre, lieu de damnation, labyrinthe d'étranges événements, où l'on se trouve impliqué.

Tout est exposé aux assauts de son imagination. Tout ce qu'il affronte, il le métamorphose, il le transmue. Il est ouvert à tout, jamais ne se dérobe. Et s'il peut sembler que son existence n'est qu'une unique crise, du moins est-elle libérée de toute souffrance. Chaque propos est animé par sa soif de savoir et trouve une formulation incisive. Quand on pénètre son œuvre, mais en langue originale, on perçoit jusque dans la plus petite notule la force de la cohérence et de la conséquence. Sans cesse, les thèmes centraux reviennent, et toujours sous un nouvel éclairage. Dans *Le songe*, il dit : "Toute la vie est faite de répétitions". Et c'est aussi là qu'il exprime ce qu'est pour lui la poésie : "Non pas réalité — plus que réalité. Non pas rêve — rêve éveillé."

Au début des années 90, alors qu'il menait à Paris une vie d'exilé, il écrit : "Je veux être fou". Voilà la plus radicale revendication de soi-même. Dans cette période, peut-être sous l'influence d'*Une saison en enfer* de Rimbaud qui venait de paraître, il écrit un texte bref qu'il intitule : *Perceptions troubles* et dans l'introduction on lit : "Je prépare ici les possibilités de parvenir à une activité supérieure de l'âme que nous ne possédons pas encore et que je ne puis aujourd'hui provoquer que pendant de brefs instants — pour ensuite, épuisé par l'effort, retomber à l'ancienne routine. Je veux, lorsque j'écris, faire naître une unité entre les sciences de la nature, la poésie et la démence. Je mets bas ce masque que je n'ai jamais admis, je laisse libre cours à mes pensées subversives, je pense, pense, sans réserves ni lâchetés —". L'enfer que Strindberg décrit dans *Inferno*, son journal, n'a rien de commun avec les visions et l'exaltation lyrique de Rimbaud. Chez Rimbaud, la réalité est dématérialisée. Strindberg nous la transmet sobrement, dans des descriptions exactes. Cet enfer où il se sent assiégé par les bruits et par les excréments est constitué de faits. C'est notre quotidien, tel que le vit cet être hypersensible. Cette quête de l'or à laquelle il s'adonne à l'hôtel Orfila, tandis que l'on frappe de tous côtés, tandis qu'on l'épie, tandis que l'on entasse des meubles informes dans la pièce au-dessus de sa tête, cette quête de l'or, mais qu'était-ce donc sinon un symbole de

l'écriture, une tentative, une percée vers l'impossible, vers l'inconnu? Dans une tension extrême, et parfois jusqu'à perdre la raison, il travaillait et se rapprochait de l'interdit fatal. Jadis, lorsque je découvris *Inferno*, je compris déjà sans doute que l'on se brûle à choisir le chemin de telles découvertes. Je le voyais là, devant moi, les mains pleines de suie et de sang, dans cet hôtel Orfila que je croyais alors être l'hôtel Ophélia.

Ces transpositions de mots, ces paraboles, ces fragments de mâchefer et ces coussins qui soudain se font sculptures, ces lambeaux de papier dans les rues, porteurs de messages à son adresse, tout cela, c'est l'image d'une vraie richesse.

A mes yeux, rien de malade en lui lorsque, de nuit, à moitié nu, muni d'un compas et d'une



Strindberg accueilli triomphalement par les radicaux socialistes suédois (1884) à Stockholm, avant son procès.

machine à induction, il mesure l'électricité dont son corps chargé menace d'exploser. Un malade n'ose pas s'aventurer dans la fièvre et la décomposition. Un malade est paralysé, dans l'attente peut-être de médecins miraculeux. Strindberg était son propre médecin. Il se traitait lui-même comme objet d'examen, de vivisection. Il se peignait, allant de l'avant dans un espace sans pistes ni sentiers, et il ouvrait le champ à de nouvelles formes d'expressions. Dans un monde malade, il était, lui, vivant, sain, les sens grand ouverts.

Conférence prononcée par Peter Weiss, le 27 mai 1962, au Schiller-Theater de Berlin, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de Strindberg, publiée dans *Spectaculum 10*, Francfort/Main, 1967, et traduite par Michel Bataillon.

Strindberg socialiste?

Giorgio Polacco



Combien y-a-t-il de Strindberg différents? Combien en connaissons-nous? Il est probable que si nous voulions les énumérer tous, nous n'en finirions jamais. Il faut en citer au moins trois en ce qui concerne le théâtre: l'auteur des drames historiques que nous ignorons presque complètement, celui des grandes tragédies et celui du théâtre de chambre. Cela représente au moins, si l'on prend en considération les *Œuvres Complètes* publiées en Suède, cinquante-cinq volumes, plus une quarantaine publiés en Allemagne, sans compter la vaste bibliographie consacrée à l'auteur d'*Orage*.

Mais combien de Strindberg reste-t-il encore à connaître ou, dans le meilleur des cas, à reconnaître sous des aspects nouveaux ou différents. En ce qui concerne les femmes, par exemple, pour ne pas parler de ses enfants et en nous en tenant seulement aux trois épouses: la baronne Siri von Essen, le véritable enfer de sa vie, la journaliste Frida Uhl qui lui apprendra la règle de l'infidélité, l'actrice Harriet Bosse avec laquelle il fait l'amour même à distance, et toutes, y compris les non-nommées, l'accusant de *ejaculatio precox*. Strindberg, tour à tour poète de la solitude existentielle, de l'Histoire repensée, écrivain à la syntaxe originale et dont l'autobiographie est contenue en un seul et énorme volume. Strindberg et les interprétations de son théâtre: le naturaliste, l'expressionniste, l'innovateur, le "cruel", le poète de l'incompréhension. Et encore: fou ou lucide? Irrationnel ou conscient? Individualiste ou socialiste? Simplement malheureux ou follement exaspéré (deux états tout à fait différents)? Ce n'est que depuis peu, très peu de temps, que l'on s'est lancé dans l'interprétation d'un Strindberg visionnaire, tourmenté certes (sans doute aussi parce qu'il eut à subir bien des persécutions) mais bien différent du fou sous les traits duquel il se présente dans son *Plaidoyer*. Strindberg à l'esprit aussi électique que Léonard de Vinci: romancier, auteur de nouvelles, acteur, s'occupant de botanique, étudiant le chinois et le japonais, la parapsychologie et l'alchimie mais également la politique, pratiquant pendant quelque temps la religion bouddhiste, devenant un linguiste de valeur, un photographe amateur, un sculpteur et un peintre extraordinaire. Quand on pense que, jusqu'en 1972, on ignorait en Italie les aspects multiples de cette personnalité géniale ainsi que ses nombreux centres d'intérêt. Quand on pense qu'à la même date, en 1972, on a découvert également toute la pensée politique de Strindberg qui offre encore bien des sujets de découvertes et de réflexion. Ce furent, si je ne me trompe, Jan Myrdat et Thérèse Dubois Janni qui nous ont fait découvrir beaucoup de choses, comme aujourd'hui Olof Lagercrantz dans sa volumineuse biographie critique, sur l'activité politique de notre auteur. Non pas que sa vision politique d'une société à cheval sur deux siècles ait été (comme toute son œuvre d'ailleurs) constamment cohérente, soit dans ses idéaux, soit dans sa *praxis*, bien loin de là.

D'une façon sommaire, très sommaire, on peut distinguer trois phases: 1°) La phase de rébellion anarchisante. 2°) La phase mystique, théosophique, proprement nietzschéenne. 3°) La phase plus "radicale". Cependant on peut bien dire que dans les moments de la polémique la plus violente comme dans ceux de la fraternisation et de l'amitié, dans l'amour comme dans la haine (qu'il s'agisse de femmes ou de problèmes sociaux), jamais il n'oublia qu'il était le "fils de la servante" comme il a intitulé l'un de ses livres les plus beaux et les plus célèbres, jamais il n'oublia que c'est en tant que "fils de la servante" qu'il

devint homme, et que c'est en tant que "fils de la servante" qu'il mourut. "Ce n'était pas vraiment la misère mais, à la maison, nous étions si nombreux... Baptêmes, funérailles, baptêmes, funérailles. Quelquefois deux baptêmes sans funérailles. Les repas étaient rationnés et peu nutritifs. Il n'y avait de viande que le dimanche". C'est ainsi que Strindberg décrit son enfance avec une lucidité amère. "L'éducation, les éclats de voix, les paires de filles. Obéir". La petite cour. Quiconque peut encore la voir aujourd'hui, intacte et telle qu'elle était en 1849, la courrette qui, en tout et pour tout, ne contenait que deux choses: un puits et une misérable charrette: voilà tout l'espace dont disposait, pour ses jeux, le petit August Strindberg. "Magnifique institution morale, sainte famille, inviolable création divine appelée à inculquer aux citadins la sincérité et les vertus! Toi, prétendu sanctuaire de toutes les valeurs où les enfants innocents sont torturés jusqu'à ce qu'ils disent leur premier mensonge, où la volonté est brisée par le despotisme, où la conscience de soi est tuée par les égoïsmes aveugles. Famille, tu es le nid de tous les vices de la société, le refuge de la femme indolente, le foyer où sont forgés les fers qui enchaîneront le père de famille, et tout simplement l'enfer des enfants".

Et ne croyez pas que lorsqu'on grandit et que vient l'adolescence, les choses aillent mieux. Après le souvenir permanent de la pauvreté, le souvenir encore plus lourd, plus douloureux parce que plus humiliant, de l'école: "L'enseignement! A-t-on assez écrit sur le latin et les coups de bâtons! Peut-être que dans un âge plus mur — écrit Strindberg à la troisième personne — il cessa de lire des histoires d'école et il ne prit plus jamais en main un livre qui traitait de ce thème. Parvenu à l'âge adulte, les cauchemars les plus angoissants, après un repas trop copieux ou une journée anormalement fatigante, étaient ceux qui le ramenaient à l'époque de l'école..."

L'université, cette institution supérieure miraculeuse ouvrant la voie à la recherche libre, n'était en fait qu'un lieu destiné à faire passer des examens "pour la forme" et à assurer le traitement des enseignants. Sans leçons particulières, il était impossible de passer des examens. Il n'y avait pas un professeur qui soit différent des autres. Certains étaient vieux ou vieillissent précocement par la boisson; d'autres étaient de jeunes hommes, des dilettantes sans expérience qui, peut-être, étaient arrivés à ce stade par les intrigues de leurs femmes plutôt que par leurs modestes talents".

Mais il ne s'agit pas seulement de la Famille et de l'École. Strindberg en voulait à toutes les valeurs soi-disant impérissables de la société et de la culture bourgeoises; de la morale bourgeoise aux lois bourgeoises, de la propriété bourgeoise à la politique bourgeoise, faisant ainsi preuve d'une vis polemica obsédante et obsessionnelle et d'une violence d'une telle âpreté qu'il y a peu d'autres exemples (si ce n'est aucun) au début du XX^e siècle. Certes, Strindberg n'était pas, ne pouvait être marxiste. Plus qu'en Marx, son attachement à la cause socialiste — comme il a été dit — trouvait ses fondations dans l'utopie, dans Rousseau, dans Saint-Simon et peut-être dans Fourier. Si l'école était déjà un pénitencier et une "fabrique de sujets" (définition qui n'aurait pas déplu à Engels), dans sa maturité, Strindberg adopte des conceptions telles que celle de la "division du travail et de la propriété". Il a déjà été fait allusion au Strindberg anarchisant. Dans une lettre adressée en 1886 à Hjalmar Branting, (premier leader de la

social-démocratie suédoise puis ministre des finances et, ensuite, premier ministre pendant cinq ans) il écrivait déjà: "Pour moi, tu es un automate socialiste et un dogmatique. Ton programme est fait: en avant vers la société, l'industrie, le collectivisme, le capitalisme, avec des hommes malheureux dans les mines et dans les usines, privés des conditions matérielles essentielles (et par conséquent, idéales), la lumière et l'air auxquels ne peuvent et ne veulent renoncer même des existences élémentaires telles que les plantes et les paysans". L'amour pour le "socialisme agraire" durera, chez Strindberg, toute la vie. C'est en fait une sorte de point fixe dans sa pensée. Et c'est pourquoi il se rend en France pour le compte de son éditeur (qui ne lui donne pas un sou); il voyage parmi les paysans, réfléchissant à un projet qu'en réalité il connaissait déjà très bien. "Nous avons voyagé en troisième classe et nous avons interrogé des paysans qui étaient dans le train. Nous sommes descendus dans de petites gares — écrit-il à son éditeur —, nous avons marché à travers la campagne en portant nos bagages, parfois pendant plusieurs kilomètres. Nous avons posé des questions aux gens rencontrés dans les auberges de passage, maltraités comme des prussiens, rembarrés par les gendarmes, considérés comme des vagabonds car nous n'avions pas d'autres bagages que nos sacs de montagne". Il ira encore plus loin: dans sa maturité, Strindberg adoptera les positions du radicalisme de gauche (est-ce la raison pour laquelle un récent sondage du "Nouvel Observateur" désigne Strindberg comme l'un des écrivains les plus lus par les jeunes français, avec Nietzsche et Camus?).

Ces textes, et d'autres, Strindberg les a écrits avant tout pour quatre grands journaux: le "Budkavlen", le "Fram" mais surtout les deux très populaires "Aftonbladet" et "Socialdemokraten". "Si vous voulez éduquer une classe inférieure d'esclaves toujours prêts à obéir, servez-vous du bâton. Si vous voulez former un prolétaire de façon à ce qu'il ne demande jamais rien à la vie, inventez-lui un ciel. Mais si vous lui dites que ce que l'on enseigne est absurde, si vous le laissez critiquer, si vous le laissez avoir le dessus en une seule chose même de peu d'importance, alors vous allez vers la décomposition sociale. Mais, en fait, la société est construite sur une classe inférieure, obéissante et laborieuse: par conséquent, il s'agit de l'opprimer dès le début, de la priver de sa volonté, de la priver de raison, de lui apprendre à être contente et surtout à ne jamais rien espérer". Contradictoire comme toujours et donc aussi dans le domaine politique, toujours misogyne, caustique et désespéré, Strindberg ne fut jamais un décadent, mais il fut — et il est — un écrivain "dérangeant". Cet éternel "fils de la servante" qui n'oublia jamais la haine de classe. Alors qu'on lui demandait, dans une interview, quelle était la chose qu'il aimait le plus au monde, il répondit: "Le désarmement". Ceci, qui peut-être apparaît banal aujourd'hui, doit être replacé au début du siècle. C'est peut-être là la raison pour laquelle l'auteur qui, tout jeune encore, avait fait l'objet d'un procès et avait été accusé de pornographie (à propos de *Mariés*, recueil de douze contes ayant pour sujet les rapports entre époux — l'auteur avait vu tous les exemplaires de son livre saisis et s'était entendu traiter de blasphémateur), la raison pour laquelle plus de soixante mille personnes étaient présentes à ses funérailles. Quelques mois auparavant, le jour de son anniversaire, vingt mille personnes avaient défilé devant sa demeure portant des flambeaux et des milliers de drapeaux rouges.





Ceci est un livre atroce

Ceci est un livre atroce. Je l'admets sans objection, car, de l'avoir écrit, j'ai un regret cuisant.

Ce qui l'a fait naître, ce livre?

La juste nécessité de laver mon cadavre avant qu'il soit enfermé pour jamais dans la bière.

Il me souvient qu'il y a quatre ans, un de mes amis de lettres, ennemi déclaré des indiscrétions... chez les autres, laissa échapper devant moi cette phrase, un jour que la conversation était tombée sur mon mariage :

— Sais-tu bien que voici un sujet de roman tout prêt à passer par ma plume ! De cette minute date ma résolution de tailler mon roman moi-même, puisque j'avais, de fait, la presque certitude d'être approuvé par mon ami.

Cher, ne trouve donc pas mauvais que, premier occupant, je revendique ici mon droit de propriétaire !

Il m'en souvient encore, il y a seize ans cette fois, feu la mère de ma future femme, alors baronne — et séparée — me dit, en me voyant attacher mes regards sur sa fille qui minaudait dans un groupe de jeunes gens :

— N'est-ce pas là le sujet d'un beau roman pour vous, monsieur ?

— Sous quel titre, madame ?

— Une femme de feu, fit-elle.

Mère fortunée, défunte à temps, voici tes vœux comblés. Le roman est écrit. Je puis mourir moi-même maintenant.

Autoportrait

August Strindberg

"Quelques mots sur mes opinions politiques, si vous avez la bonté de me suivre. — Je suis socialiste, nihiliste, républicain, tout ce qui peut être à l'opposé des réactionnaires. Ceci avec mesure, car je suis un familier de Jean-Jacques en ce qui concerne le retour à la nature. Je voudrais être présent à tout et tout mettre sens dessus dessous pour arriver à voir ce qui se trouve au fond. Je crois que nous sommes tellement entremêlés, à ce point dominés, qu'on ne pourra se libérer si on ne brûle pas et si on ne fait pas tout sauter d'abord pour repartir à zéro."

29.07.1884

"Je n'éprouve aucun plaisir à être un "grand" écrivain, encore moins un "grand" homme. Cela m'embarrasse et me présente sous un faux jour. Je veux me promener en veste d'intérieur et en pantalon et être considéré comme un écrivain qui fait du scandale, ce qui ne me gêne aucunement."

13.12.1884

Lettre de Strindberg à Carl Larsson le 16 janvier 1894

J'ai lu récemment dans le Dagens Nyheter que mon disciple Heidenstam, l'ingrat, m'appelait "un prosateur démodé". Et

pourtant j'ai recueilli ce coquin quand, à moitié frigorifié par ses ambitions démesurées, il faisait des études en Suisse, écumant comme une machine à écrémer qui aurait produit une grande quantité de crème du cœur ! De la prose ! Lui, qui a appris un son nouveau dans *Nuits de Somnambule* et qui a peut-être lu *Maître Olof* en vers, qu'on a donné au Théâtre Dramatique."

Lettre de Strindberg à Carl Larsson le 26 janvier 1894

"Et que n'ai-je pas sorti de mon pantalon ! Bien que la Suède fût un roc ! Des romans et des vers, des pièces de théâtre, bonnes et mauvaises, des Histoires suédoises et chinoises et quatre gosses, le cinquième est en route, et deux femmes."

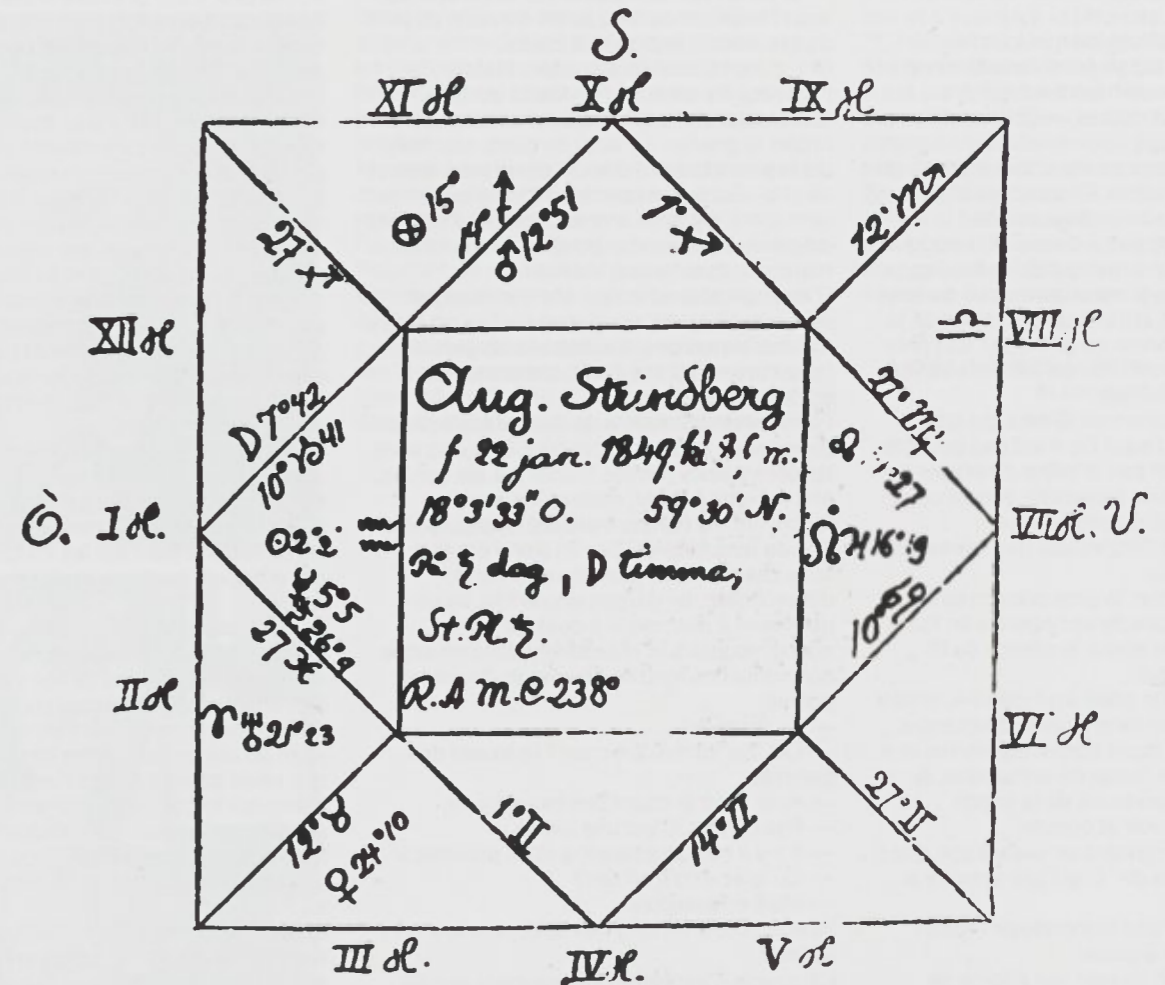
Lettre à Hugo Geber, éditeur, vers le 1^{er} avril 1904

Mon cher Geber, Je vois que tes coups de crayon sur les épreuves demandent plusieurs concessions, mais je ne puis les faire. La parole juste au bon moment est la balle dans la cartouche, que tu veux enlever au moment où je vais tirer. J'en porte seul la responsabilité et tu sais que j'en suis capable.

"Je suis vieux, je n'ai pas de temps à perdre, il est dur d'attendre quand je pense qu'il y a encore beaucoup de choses à dire, qui pourraient éclairer ma position aussi bien en littérature que pour ce qui est du reste."

25.05.1910

A.S.
1887 (Le plaidoyer d'un fou)

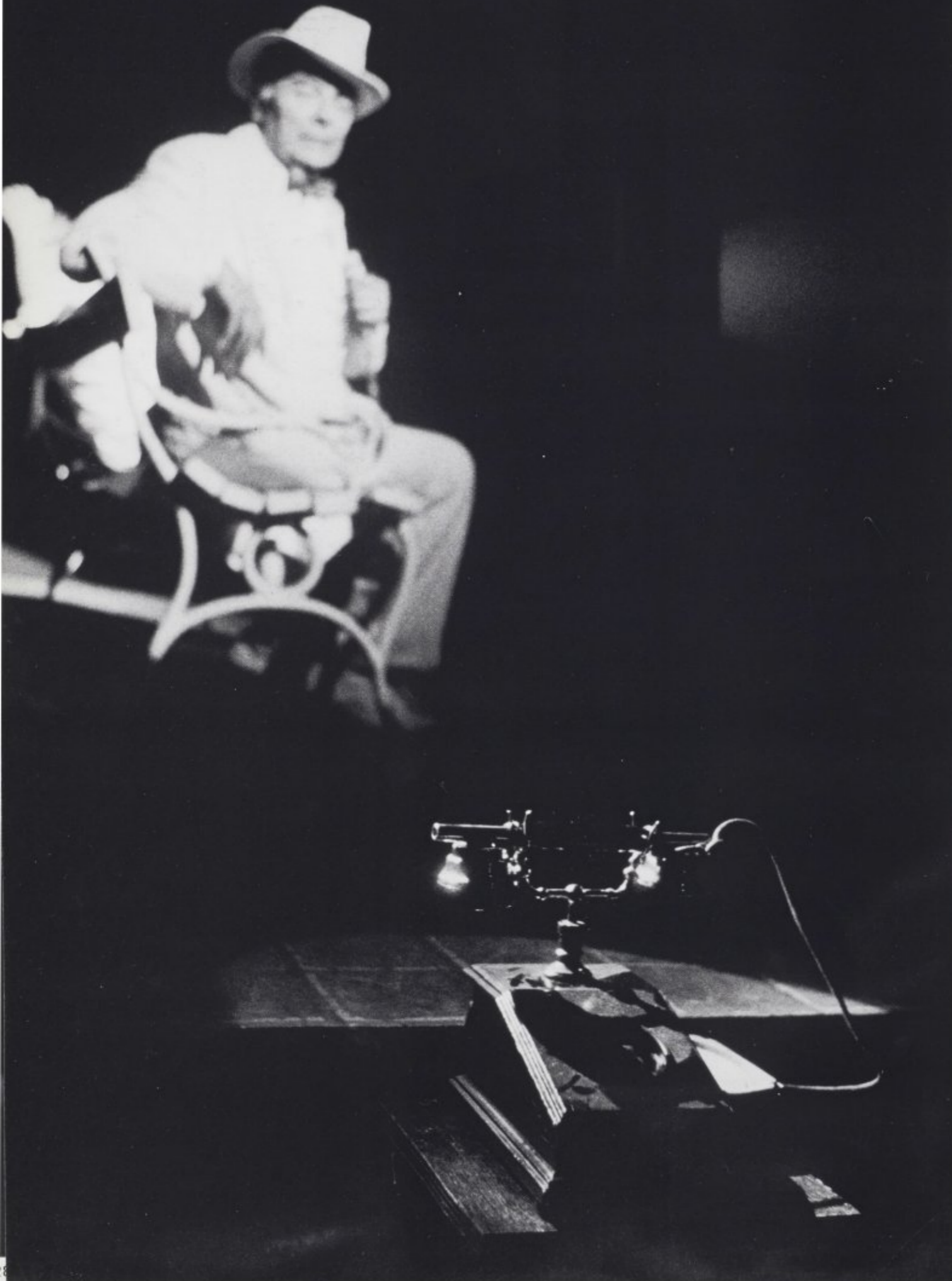


L'horoscope de Strindberg publié le 22 janvier 1912 dans le "Dagens Nyheter".



Un autoportrait à l'encre de chine de 1882.





Petit cathéchisme à l'usage de la classe inférieure

PREMIER CHAPITRE LA SOCIÉTÉ

Qu'est-ce que la société?

La société est une forme de vie communautaire qui permet à la classe supérieure de maintenir la classe inférieure sous sa domination.

Voilà donc le secret de la société dévoilé au grand jour. Il est facile de comprendre que ce secret, une fois révélé, déclenche de terribles cris d'épouvante et de sempiternelles réfutations qui ne sont, en réalité, que des objections simplistes.

Il est évident que la classe supérieure qui nous éduque et qui écrit des livres a, pour se défendre, tous les arguments à sa disposition. La classe supérieure ne prétend-elle pas que chaque membre de la classe inférieure peut s'élever "au rang de la classe supérieure"

"par son travail"?

C'est un mensonge! Le moyen dont on se sert le plus fréquemment pour atteindre ce rang est le vol plus ou moins légal. C'est le marchand qui a le plus de facilité pour "s'élever". Mais on accueille avec mépris celui qui s'est "élevé" grâce à son travail, au lieu de lui rendre hommage. Un membre de la classe inférieure qui a atteint le rang de la classe supérieure est appelé *parvenu*.

Il est également possible de distinguer les classes en classes productives et classes improductives.

Comment peut-on expliquer que le productif soit si méprisé (ne dit-on pas : les vils esclaves du profit) alors que l'improductif est si respecté (on dit : les beaux-arts, etc.)? Ce sont évidemment les improductifs qui ont une opinion aussi flatteuse d'eux-mêmes et de leur improductivité.

Pour défendre l'Etat il est courant de dire que c'est un organisme et non une invention. Le bacille du choléra est aussi un organisme mais ce n'est pas pour autant une bonne chose. De même un corps en décomposition engendre des organismes.

Qu'est-ce que la classe supérieure?

Les parasites, les exploités.
Diriger n'est pas un travail. C'est simplement une occupation, et encore! Pensez aux continuelles parties de chasse, bals, voyages et autres divertissements secrets de la cour royale.

Qu'est-ce que la classe inférieure?

Les productifs, les exploités.
Ceux qui de leurs mains fabriquent la nourriture, les vêtements, les habitations et produisent le combustible, ceux-là sont les travailleurs, les productifs.

Quels sont les moyens employés par la classe supérieure pour dominer la classe inférieure?

Le mensonge, l'escroquerie, la superstition, les armées permanentes et les prisons.
Le mensonge est appelé vérité éternelle, l'escroquerie est commise "pour le bien du peuple", la superstition est baptisée : "Verbe de dieu", les armées permanentes sont là pour la "défense de la patrie", les prisons sont

des "institutions de rééducation". Le gouvernement a mis sous le joug les classes inférieures. Mais d'autre part, ces classes disent : il faut quand même avoir un gouvernement. Et quand on a un gouvernement, il faut pourtant obéir. Pourquoi le faut-il?

Quels sont les cinq mensonges principaux de la classe supérieure?

La religion, la politique, les lois, les sciences, les arts et la morale.

Toutes ces notions sont développées à partir de besoins plus ou moins superficiels, mais pratiquement toujours sous le contrôle de la classe supérieure et à seule fin de consolider son pouvoir.

DEUXIEME CHAPITRE LES MENSONGES DE LA CLASSE SUPERIEURE

ARTICLE PREMIER : LA RELIGION

Qu'est-ce que la religion?

Un besoin apparu à un stade d'évolution inférieur et dont la classe supérieure s'est servie pour tenir la classe inférieure sous sa domination.

La classe supérieure se moque en secret de la religion, mais estime "qu'il faut une religion pour le peuple". Un athée de bonne foi a déclaré récemment qu'il serait regrettable de rendre la classe inférieure malheureuse en la privant de sa religion.

On comprend la signification profonde de la religion en notant que certains athées ont pris la défense de cette superstition qu'est la Sainte Communion. La superstition sert les intérêts de la classe supérieure.

Quels moyens la religion utilise-t-elle pour cela?

La terreur et l'espoir.

Frédéric II, appelé le Grand, a fait la confession suivante : "Tous les législateurs ont inventé des dieux et des dialogues avec les dieux pour assujettir les peuples. Croyez-moi, la peur nous force à inventer des diables et des enfers. La peur crée les dieux. La force a créé les rois".

De quelle façon la religion crée-t-elle la peur?

Par la damnation, c'est-à-dire le châtement éternel pour ceux qui n'obéissent pas à la classe supérieure.

Voilà pourquoi le Jugement Dernier de Michel-Ange est considéré comme la plus grande des œuvres d'art. C'est elle qui effraie le plus!

De quelle façon la religion crée-t-elle la consolation?

Par l'espoir d'une rédemption dans une vie ultérieure pour ceux qui, dans celle-ci, travaillent et souffrent pour la classe supérieure.

Que savons-nous de Dieu?

Rien!

Existe-t-il une vie ultérieure?

Nous n'en savons rien et cela ne nous regarde point. C'est pour cette raison que nous devons vivre comme s'il n'y avait que la vie terrestre. La classe supérieure accapare tout sur terre et offre le ciel à la classe inférieure.

Qui était le Christ?

Un homme hors du commun, qui voulait, à sa manière, éclairer et sauver la classe inférieure.

Malheureusement lui aussi croyait au ciel et, au lieu de montrer aux travailleurs et aux opprimés de quelle façon ils pouvaient améliorer leur sort sur terre, il leur prêchait l'inconnu. C'est pour cela que la doctrine du Christ est périmée; de nos jours la classe supérieure se sert du Christ dans un seul but : comme consolation pour la classe inférieure lorsque cette dernière a été trop durement exploitée.

Comment pouvons-nous savoir qu'il n'était pas Dieu?

Parce qu'il était un être humain. Pourquoi perdre son temps à prouver l'absurdité de "l'absurde"?

N'y a-t-il pas d'autres raisons?

Si, également parce qu'il n'a laissé aucune preuve de son caractère divin, ce qui aurait été à la fois facile et sage.

Il y a sur la place de la Concorde un obélisque datant de 1400 avant Jésus-Christ. Les hiéroglyphes gravés dans la pierre attestent l'existence de Ramsès II. Pourquoi n'avons-nous pas de témoignage sur la vie du Christ, pas même un document daté?

Comment peut-on expliquer le sentiment inné de la religion?

Par l'habitude de se laisser aller dès l'enfance à de tels sentiments.

Le sentiment religieux du Musulman l'invite à prendre plusieurs femmes. Le Corse ne trouve le repos de son âme qu'après avoir accompli son devoir religieux qui est de tuer son ennemi.

Qu'est-ce que la conscience?

Le sentiment de ne pas avoir obéi à un précepte moral.

A en juger par ses actes, la classe supérieure est complètement dépourvue de conscience. Cela tient à ce que ses préceptes sont destinés uniquement à la classe inférieure. Quand il s'agit d'eux-mêmes, les membres de la classe supérieure n'ont qu'une doctrine : "Ce que je fais est juste".

Qui formule les préceptes?

La classe supérieure.

La classe supérieure règle donc notre conscience par ses préceptes. Les quakers, qui refusent le service militaire, ont obéi à leur raison, mais leur conscience leur reproche d'avoir enfreint les préceptes de la classe supérieure. Par la force de l'habitude, les valeurs morales

Raphaël et Michel-Ange sont les plus célèbres puisqu'ils glorifient les mensonges religieux de la classe supérieure.

Shakespeare a glorifié les rois. Goethe s'est glorifié lui-même en se faisant passer pour l'écrivain de la classe supérieure.

Et les autres œuvres d'art?

Les autres ne doivent pas exister.
Zola a décrit les souffrances de la classe inférieure et les crimes de la classe supérieure, c'est pourquoi on l'appelle un écrivain ordurier. Ordure est le mot utilisé par la classe supérieure pour qualifier tout ce qui se rapporte à la classe inférieure.

LES SCIENCES NATURELLES

Pourquoi les sciences naturelles sont-elles mal vues par la classe supérieure?
Parce qu'elles prouvent que la société est opposée à la nature saine.

Existe-t-il une nature malsaine?

Oui.

Donnez un exemple.

La société actuelle.

ARTICLE CINQUIEME : LA MORALE

Qu'est-ce que la morale?

Une conception de la justice enseignée par la classe supérieure pour tromper la classe inférieure dans l'intention de lui faire accepter un mode de vie paisible.

La morale est-elle innée?

Bien sûr que non! Elle se modifie selon le climat, le sol et le bon vouloir de la classe supérieure.
Dans les pays méridionaux une femme "du monde" découvre ses seins en public quand elle allaite son enfant; en Suède elle les montre à ses cavaliers dans les bals.

Dans quel cas la morale est-elle la plus stricte?

Dans les rapports entre les sexes.

Pourquoi?

Parce que l'accroissement de la classe inférieure en dépend. Si on laissait à la classe inférieure son entière liberté, cela pourrait nuire à la classe supérieure.

Qui a inventé le mariage?

La femme, qui de cette façon créa une nouvelle classe supérieure, en se déroband au travail.
La femme a inventé la prostitution, c'est-à-dire l'échange de ses faveurs contre de l'argent. L'homme ne se fait pas payer. Il paye. La femme a propagé la syphilis par la prostitution. Pas l'homme. Si un enfant naît en dehors du mariage, l'homme seul doit payer les frais. Pas la femme!

La femme n'est-elle pas protégée?
En France les recherches de paternité ne sont pas autorisées. Car la paternité ne peut être prouvée! Et c'est juste!

Un époux trompé est ridicule; une épouse trompée est tragique.

Il y aurait donc deux morales : une, plus indulgente, pour la femme; une, plus sévère, pour l'homme?

Un époux qui trompe sa femme ne lui fait pas tort, mais une épouse qui trompe son mari lui fait tort : 1° — parce qu'elle se fait payer pour être fidèle à son mari; 2° — parce qu'elle diminue les ressources du mari en l'obligeant à nourrir des enfants qui ne sont pas les siens. Cela résulte d'une loi naturelle (la femme peut être enceinte, pas l'homme) et n'a rien à voir avec la morale.

Qu'est-ce que le mariage?

Une institution économique dans laquelle l'homme, devenu l'esclave de la femme, est obligé de travailler pour elle.

Dans les couches les plus basses l'homme et la femme travaillent physiquement; mais c'est l'homme qui travaille le plus. Dans les classes moyennes l'homme travaille et la femme tient les comptes. Dans les classes supérieures l'homme a une occupation et la femme s'amuse.

Les femmes émancipées disent que le rôle de la femme n'est pas de donner naissance aux enfants. Mais alors qui doit le faire?
Les femmes émancipées disent vouloir se rendre utiles. C'est un mensonge. Elles abandonnent le foyer et les enfants pour peindre des aquarelles et pianoter. C'est utile, ça? Ne serait-il pas plus utile de s'occuper des enfants, qui sont abandonnés aux esclaves (les servantes)? Quel est le but du mariage? Donner naissance aux enfants et les élever. Tout ce que l'on raconte sur le plaisir, dans les rapports entre époux, n'est que balivernes.

Quel en est le résultat?

Que les hommes ne veulent plus se marier.
Les mâles sont usés par leurs efforts pour procurer aux femmes le luxe et le plaisir. Voilà pourquoi leur nombre diminue. Les guerres, auxquelles les femmes se gardent bien de participer, ont également décimé le sexe masculin. D'où la supériorité en nombre des femmes et les hurlements de celles qui ne sont pas mariées.

Qu'en résulte-t-il?

La prostitution. En Orient, la polygamie, en Occident, la perte d'identité sexuelle.
Les Mormons ont essayé de résoudre le problème par la polygamie. Ce sont les femmes asexuées qui, prétendant représenter les mères, veulent faire disparaître les différences que la nature a créées entre les sexes. Voilà pourquoi elles s'habillent en hommes et veulent devenir des hommes. Tel est le secret de l'émancipation. Et c'est pourquoi quand on parle de mâles et de femelles, elles se mettent à pousser des cris; elles ne sont ni l'un ni l'autre.

Y a-t-il eu d'autres conséquences?

L'oppression de la femme non mariée et sa revendication du droit au travail.

Cette revendication peut-elle être satisfaite?

Pas maintenant que le marché du travail est saturé.
Quand une pièce est bondée et qu'il y a la queue dehors, est-il encore possible d'y faire entrer des gens? Quel marché du travail n'est pas saturé en dehors de la cuisine et de la

nursery?

Pourtant les dames exigent que les hommes soient chassés pour qu'elles puissent entrer. C'est ce qui s'est passé en Angleterre où les épouses ont offert aux tisserands de travailler à un salaire plus bas que celui des hommes. De cette façon elles ont été embauchées et les époux sont restés au foyer avec les enfants. Les hommes ont dû vivre de la charité des épouses car la loi n'oblige pas la femme à entretenir l'homme, mais le contraire.

La femme a-t-elle été plus opprimée que l'homme?

Non, moins!

Elle a toujours été dispensée du service militaire, des occupations politiques, etc.

Mais elle n'a jamais participé à l'élaboration des lois?

Elle ne l'a pas voulu, car elle a trouvé plus avantageux de rester au-dessus de la loi!
La femme a choisi sa position. Maintenant elle le regrette et cherche à s'élever par trahison.

Quand la femme doit-elle avoir le droit de vote?

Quand elle aura rempli ses obligations civiques (faire le service militaire) et travaillera.
Seront dispensées du service militaire celles qui donneront naissance aux enfants. Pour conserver la race, quatre enfants seront nécessaires; deux pour remplacer le père et la mère après leur mort; le troisième pour remplacer les morts prématurés et les gens non mariés.

Quand la femme doit-elle avoir accès à la propriété?

Lorsque le mariage est dissous. Lorsque l'homme a été libéré de l'obligation de subvenir seul aux soins de la famille et que la femme a, de par la loi, été contrainte d'assurer son propre entretien et celui de ses enfants.

Sinon, dans la situation actuelle, l'époux peut être obligé d'entretenir une épouse riche qui refuse d'utiliser ses revenus pour les dépenses de la famille. C'est l'homme qui a créé tout capital et tout propriété et pour cette raison ils lui appartiennent, d'autant plus qu'il est le seul tenu par la loi de pourvoir aux besoins de la famille. Voilà pourquoi il est juste que ce que l'on appelle la propriété de la femme soit régie par le mari, et que le peu qu'elle apporte au ménage par sa dot aille au remboursement des dettes de garçon contractées par le mari pour apprendre un métier en vue d'assurer l'entretien de la famille.

Quelle est la loi morale de la classe supérieure?

L'arbitraire.

Que veut dire impudique?

Qui entreint la loi morale provisoire de la classe supérieure.

Est-il impudique de montrer son corps?

Pas dans les pays chauds, seulement dans les pays froids et encore pas toujours.



Est-il impudique de représenter ce qu'on a l'habitude de cacher?

Pas dans les œuvres d'art reconnues.

Quelles sont les œuvres d'art reconnues? *Celles qui plaisent à la classe supérieure.*

TROISIEME CHAPITRE
COMMENT LA CLASSE SUPERIEURE
S'EXPRIME POUR TROMPER
LA CLASSE INFERIEURE

1 — Corrige-toi toi-même, avant de vouloir corriger les autres!

Réponse : si nous devons nous corriger, votre société s'écroulerait car elle est bâtie sur le mensonge et l'immoralité.

Si nous voulions être moraux, nous devrions : — cesser d'obéir et de croire à la famille royale, puisqu'il est immoral de se fier aux rois;

— refuser de faire le service militaire, car il est immoral d'avoir recours à la violence;

— quitter l'Eglise d'Etat, qui viole la conscience des enfants;

— ne jamais boire de boissons alcoolisées; l'Etat serait alors privé des quatorze millions qu'il prélève rien que sur les eaux-de-vie;

— supprimer le luxe dans la nourriture, les boissons et les habits, qui rapporte à l'Etat vingt-sept millions de taxes douanières. Ainsi l'industrie s'écroulerait;

— cesser de payer les impôts qui couvrent les dépenses fastueuses et les revenus des magistrats;

— ne pas envoyer les enfants dans les écoles de l'Etat, car ils y apprennent les mensonges de l'Etat et les superstitions de la religion.

Nous devons donc nous abstenir de nous corriger si la société telle qu'elle est actuellement doit subsister.

Au contraire, nous devons réformer la société en éliminant la classe supérieure et ses mensonges.

Ainsi nous serons tous corrigés.

2 — Vous voulez renverser le pouvoir pour vous l'approprier.

Oui, car nous avons la justice de notre côté et pour cette raison le pouvoir de supprimer l'injustice nous appartient.

Non, car nous voulons partager le pouvoir avec toute la classe inférieure, et non pas l'exercer seuls.

3 — Vous agissez dans un but égoïste.

Tous les intérêts sont guidés par l'égoïsme ou l'instinct de conservation. Mais il est un égoïsme justifié : celui de la classe inférieure; et un égoïsme non justifié : celui de la classe supérieure.

4 — Vous pensez seulement à vous enrichir.

Pas "seulement" mais "aussi"! Car dans la situation actuelle l'argent est un pouvoir. Et sans ce pouvoir, il est impossible de renverser la classe supérieure.

La classe supérieure n'a pas besoin de s'enrichir puisqu'elle a déjà tout pillé.

5 — Vous traînez les choses sacrées dans le fumier.

Les choses sacrées, c'est tout ce que la classe supérieure a accaparé.

Elle a rendu sacrés le roi, la propriété, la

famille (ce réfectoire institutionnalisé) et les lois tyranniques.

Traînons donc les choses sacrées dans "le fumier"!

Par "fumier", la classe supérieure désigne tous les déchets. Mais elle oublie que les mets les plus exquis proviennent de la terre mêlée à des déchets ou à du fumier.

6 — Vous ne voulez que détruire et non construire! Qu'est-ce que vous donnez en échange?

Il y a bien trop de choses superflues qui ne méritent que d'être détruites.

Si on supprime la superstition et le mensonge, il n'est nul besoin de créer de nouvelles superstitions et de nouveaux mensonges.

Du reste toute tentative de reconstruction est accueillie avec mépris et résistance.

Ainsi : on méprise les propositions de création de tribunaux de paix pour remplacer les guerres.

Ainsi : on méprise les églises libres que nous voulons établir pour remplacer l'Eglise d'Etat.

Ainsi : on méprise la République que nous voulons instituer à la place de cette monarchie stupide.

Ainsi : on méprise l'éducation égalitaire et pour tous que nous voulons créer pour remplacer l'éducation de classe pour les privilégiés.

Ainsi : on méprise le mariage civil que nous voulons substituer au concubinage biblique.

Ainsi : on méprise l'imposition progressive que nous voulons établir à la place de celle existante.

Ainsi : on méprise le suffrage universel par lequel nous voulons remplacer le suffrage particulier.

Ainsi : on méprise l'égalité par laquelle nous voulons remplacer la différence de classe.

Ainsi : on méprise la classe inférieure par laquelle nous voulons remplacer la classe supérieure.

7 — Vous êtes "blasés" et ne savez pas ce que vous voulez.

"Blasé" est le mot par lequel la classe supérieure désigne celui qui n'est pas amusé par les bouffonneries qu'elle introduit dans la littérature et dans l'art pour détourner l'attention des problèmes sérieux.

Nous ne sommes pas dupes des tours de passe-passe de la classe supérieure et nous ne sommes plus ses admirateurs. Voilà pourquoi on nous traite de blasés.

Nous savons ce que nous voulons. Mais la classe supérieure a su, par son système éducatif, brouiller nos idées et c'est pour cela que nous nous contredisons dans les détails.

C'est la faute de la classe supérieure, mais notre grand mérite est de savoir exactement ce que nous voulons en ce qui concerne les choses primordiales.

C'est pourquoi les jeunes ne pourront se garder des sophismes de la classe supérieure qu'en renonçant, pendant quelque temps, à lire ses livres et ses journaux, et en évitant de fréquenter ses membres.

Nos cerveaux sont bien trop modelés par la classe supérieure pour ne pas faire écho quand la classe supérieure donne le ton.

Une fois qu'on s'est libéré des rets de la classe supérieure, on peut lire ce qu'elle écrit et en tirer profit. Alors on se procure les meilleures armes dans l'arsenal de la classe supérieure.

Ne rencontrons-nous pas sans cesse des libéraux qui sont archi-conservateurs sur certains sujets?

Björnson est athée du point de vue religieux, socialiste du point de vue politique, mais chrétien orthodoxe quand il s'agit de morale.

Georg Brandes est libéral en tout sauf en ce qui concerne l'esthétique et la question des femmes.

Le journal *Tiden* (Le Temps) est démocrate en tout, sauf en ce qui concerne le problème des femmes; sur cette question, il est asexué.

8 — Toutes vos tentatives de réforme ont échoué jusqu'à présent.

Oui, parce que la résistance de la classe supérieure était trop forte; mais maintenant, elle commence à s'affaiblir et c'est pourquoi nous réussissons certainement.

Almqvist a essayé de devenir paysan mais il a échoué parce qu'il était trop vieux pour se corriger et était ruiné par la civilisation.

En plus il s'est isolé à la campagne. S'il avait créé une association agricole, il aurait peut-être réussi. Mais ce n'est pas parce qu'il a échoué que d'autres ne pourront réussir à présent, dans d'autres conditions.

9 — Nous les vieux, nous sommes restés fidèles à nos idéaux de jeunesse.

C'est idiot de votre part, car vos idéaux de jeunesse étaient dictés par le milieu réactionnaire de l'époque.

C'est tout à notre honneur d'avoir été infidèles aux idéaux réactionnaires de notre jeunesse.

10 — Nous n'avons pas renié nos croyances d'enfance, nous.

C'est bien là votre malheur. Nous avons cru aux fantômes quand nous étions enfants, mais nous pouvons nous vanter d'avoir abandonné cette croyance.

Vous envoyez des missionnaires pour retirer aux nègres leurs croyances d'enfance. La seule raison pour laquelle vous conservez vos croyances d'enfance est qu'elles profitent à la classe supérieure.

11 — Les personnes qui jouissent d'une certaine estime n'attaquent pas la société.

Non, ce n'est pas surprenant, car la classe supérieure, qui octroie l'estime, ne l'accorde qu'à ceux qui défendent la société (= la classe supérieure). Et si une personne estimée attaquait la classe supérieure elle serait immédiatement privée de cette estime et la classe supérieure aurait malgré tout raison.

La classe inférieure est tellement dupe des paroles de la classe supérieure qu'elle commence toujours par exiger de ses défenseurs qu'ils jouissent de l'estime publique, qu'ils aient de la moralité, une bonne économie, etc.

Pourquoi exiger de telles choses d'un ami de la classe inférieure?

Peut-on exiger la moralité ou l'honneur d'un roi ou de ses créatures? Rencontre-t-on souvent de telles qualités chez ces gens-là?

Une personne, même avec de basses raisons, ne peut-elle pas démasquer une tromperie? L'espion de police révèle des crimes, contre paiement, ce qui est une basse raison. Ses services sont cependant acceptés avec reconnaissance, et il est considéré comme un ami de l'ordre social.

Le roi gouverne contre paiement et le prêtre prêche le Christ crucifié contre paiement; le juge rend la justice contre paiement. Pourquoi ne proteste-t-on pas contre leurs bassesses?

A cela on répond : ils doivent bien vivre!

Et l'ami de la classe inférieure lui, ne doit-il pas vivre!

Il est vraiment incroyable de voir à quel degré le bon sens de la classe inférieure est asservi.

Dès que quelqu'un veut parler en sa faveur, on l'accable de critiques.

Mais quand la classe supérieure parle en défaveur de la classe inférieure, elle accepte n'importe quoi sans se renseigner sur celui qui parle.

Les amis trompés de la classe inférieure ont une expression pour essayer de motiver cette attitude.

Ils disent en effet : nous devons exiger plus de nous-mêmes.

Et pourquoi? Sommes-nous meilleurs? C'est de l'orgueil!

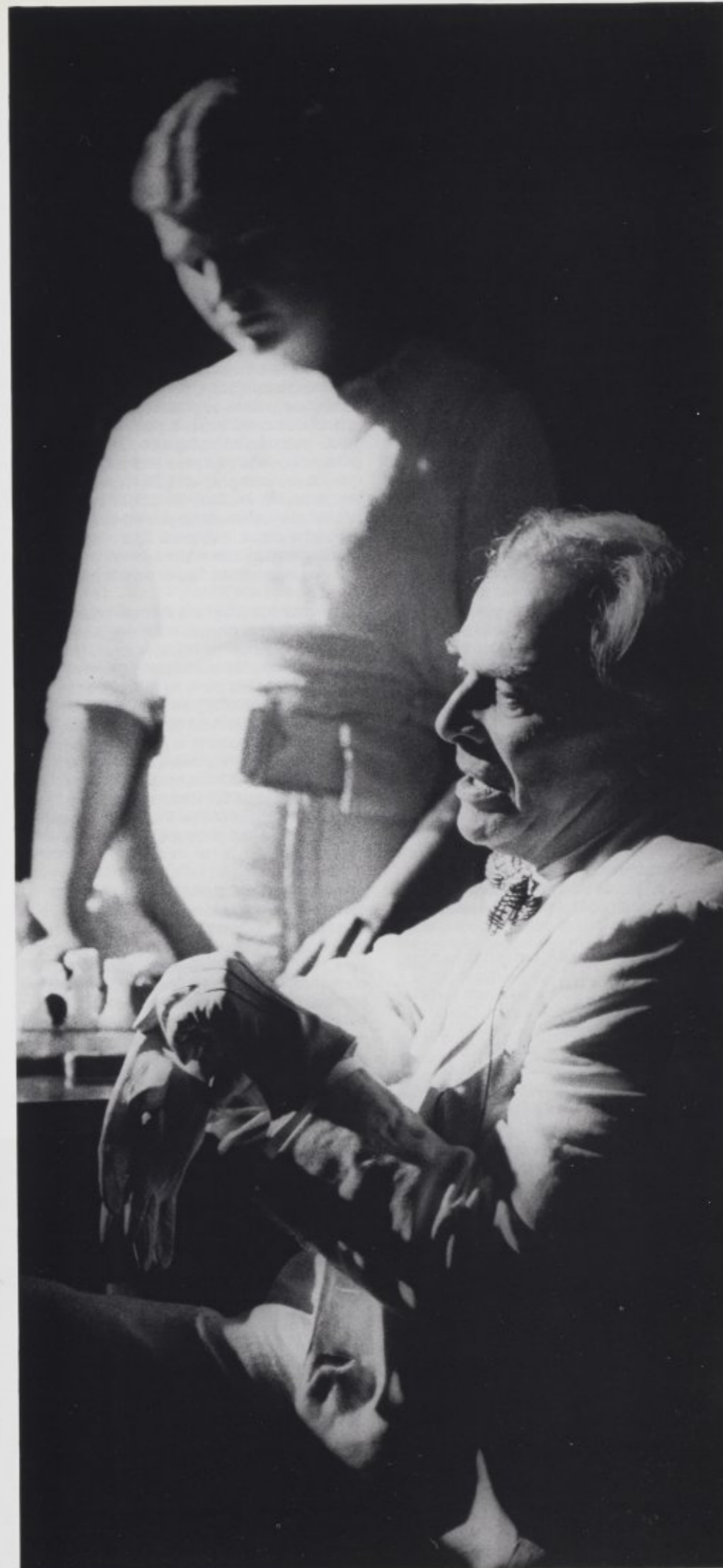
Ne doit-on pas exiger davantage de ceux qui prétendent exister par la grâce de Dieu que de ceux qui doivent vivre n'importe comment?

Que le riche ne vole pas, ce n'est pas une vertu.

Sa richesse provient du vol passé légalisé de sorte qu'il n'a plus besoin de voler. Ne pas avoir besoin de voler, voilà la vertu.

Le pauvre qui vole par nécessité ne fait qu'accomplir le devoir le plus élémentaire de survie et suit son instinct de conservation. Le riche, qui a volé pour satisfaire sa soif de jouissance, commet le crime sans être puni; il en est même récompensé.

Un marchand qui a fait fortune en exploitant la misère des autres finit par être décoré pour "services rendus à la collectivité".



"Antibarbarus" dans l'édition de 1906. Le dessin est de A. Sjögren. Strindberg y est représenté comme un chimiste.

Une correspondance Strindberg-Nietzsche

Strindberg à Nietzsche, fin novembre 1888

Honoré Monsieur,
Il est hors de doute que vous avez donné à l'humanité le plus profond livre qu'elle possède et, ce qui n'est pas la moindre chose, vous avez eu le courage, et peut-être le désir, de cracher à la face de la canaille ces souveraines paroles. Je vous en remercie ! Toutefois il me semble que, au gré de toute la loyauté de votre esprit, vous avez quelque peu flatté le type du criminel. Considérez les centaines de photographies qui élucident l'homme criminel de Lombroso et vous m'accorderez que le criminel est un bas animal, dégénéré, faible, ne possédant pas les facultés nécessaires à tourner les paragraphes de la loi, lesquels opposent à sa volonté et à sa force de trop solides obstacles. Observez bien l'expression de stupide moralité de ces physionomies parfaitement bestiales. Quelle déception pour la morale ! Et vous voulez être traduit dans notre langue groenlandaise ! Pourquoi pas en français ou en anglais ? Vous jugerez de l'état de notre intelligence au fait que l'on a voulu m'interner à l'asile à cause de ma tragédie, et qu'un esprit aussi subtil et aussi riche que Brandès a pu se voir réduit au silence par cette "majesté de rustres".

Je conclus toutes les lettres à mes amis par : *lisez Nietzsche ! C'est là mon Carthago est delenda !*

En tout cas, votre grandeur, dès l'instant où vous serez connu et compris, sera abaissée ; la douce populace commence déjà à vous tutoyer comme l'un des siens. Mieux vaut préserver votre retraite, et nous permettre à nous autres 10 000 hommes supérieurs, de faire un pèlerinage secret à votre sanctuaire, pour y puiser à cœur joie. Laissez-nous veiller sur la doctrine ésotérique pour la conserver intacte et pure et ne point la divulguer sans l'intermédiaire de vos disciples dévoués, au nom desquels je signe.

August Strindberg

Nietzsche à Strindberg,
Turin, le 7 décembre 1888

Très cher et honoré Monsieur ! Une lettre de moi se serait-elle perdue ? Je vous ai écrit sitôt après la seconde lecture de *Père*, profondément saisi par cette pièce magistrale de rigoureuse psychologie : je vous avais de même exprimé ma conviction que votre œuvre est prédestinée à être représentée maintenant à Paris, au *Théâtre Libre* de M. Antoine, — vous devriez simplement l'exiger de Zola !

Le criminel héréditaire est *décadent*, même idiot — sans nul doute ! Mais l'histoire des familles de criminels, pour laquelle l'anglais Galton ("the hereditary genius") a rassemblé la documentation la plus considérable, remonte toujours à un individu trop fort pour un certain niveau social. Le cas Prado, le dernier, important, de criminalité parisienne, en fournit le type classique : par sa maîtrise de soi, son esprit, son arrogance même, Prado était supérieur à ses juges et à ses avocats ; toutefois, l'accablante accusation l'avait physiologiquement démoli à ce point que

quelques-uns des témoins ne purent le reconnaître que d'après des portraits antérieurs.

Et maintenant quelques mots entre nous, rien qu'entre nous ! Lorsque votre lettre me parvint hier — la première lettre qui me soit jamais parvenue de ma vie, je venais tout juste d'achever la dernière révision du manuscrit d'*Ecce Homo*. Comme il n'y a plus aucun hasard dans ma vie, vous n'êtes, par conséquent, non plus un hasard. Pourquoi écrivez-vous des lettres qui surviennent dans un tel instant !...

Ecce Homo doit en effet paraître à la fois, en allemand, en français et en anglais. J'ai expédié hier le manuscrit à mon imprimeur : dès que les épreuves seront prêtes, il faudra qu'elles passent aux mains de *Messieurs les traducteurs*. Quels sont ces traducteurs ? Pour vous le dire franchement, j'ignorais que ce fût à vous-même qu'est dû l'excellent français de votre *Père* : je pensais qu'il s'agissait là d'une traduction magistrale. Pour le cas où vous-même voudriez *prendre en main la traduction française*, je ne saurais assez m'estimer heureux de ce miracle *d'un hasard plein de signification*. Car, soi dit entre nous, traduire *Ecce Homo* requiert un poète de premier ordre : il est, par l'expression, le raffinement du sentiment, à mille lieues au-delà de tous ceux qui ne seraient que simples "traducteurs". En fin de compte, il ne s'agit pas d'un gros livre : je suppose que dans l'édition française (peut-être chez Lemerre, l'éditeur de Paul Bourget !) il fera tout juste un volume à 3 F 50. Et comme il dit des choses inouïes et que parfois, en toute innocence, il tient le langage d'un *dirigeant mondial*, nous dépasserons même *Nana* par le nombre de tirages.

D'autre part, ce livre est anti-allemand jusqu'à l'anéantissement : le parti pris pour la culture française est maintenu d'un bout à l'autre de l'histoire (je traite les philosophes allemands dans leur totalité en tant que "faux-monnayeurs inconscients"). En outre, le livre n'est pas du tout ennuyeux — par endroits je l'ai même rédigé dans le style "Prado"... Pour me mettre en sûreté contre des brutalités allemandes ("confiscation"), j'enverrai, dès avant la publication, les premiers exemplaires au prince Bismark et au jeune empereur, avec une notification de déclaration de guerre : à quoi des militaires ne sauraient répondre par des mesures policières. — Je suis un *psychologue*. Pesez bien les chances, honoré Monsieur ! C'est une affaire de tout premier ordre. Car je suis assez fort pour casser en deux l'histoire de l'humanité. Resterait la question de la traduction anglaise. Sauriez-vous me faire quelque proposition à cet égard ? — Un livre anti-allemand en Angleterre...

Votre très dévoué Nietzsche

Strindberg à Nietzsche,
Copenhague, mi-décembre 1888

Honoré Monsieur,
Ce me fut une grande joie que de recevoir de votre main magistrale un mot d'estime pour mon drame mésestimé. Il faut que vous sachiez, Monsieur, que j'ai été contraint de céder gratuitement deux tirages à mon éditeur, pour m'assurer que ma pièce fût seulement imprimée. En récompense, durant le spectacle, une vieille dame est tombée raide morte, une autre dame accoucha, et à l'aspect de la camisole de force les trois quart du public se sont levés comme un seul homme, pour quitter le théâtre, en poussant des hurlements épouvantables.

Et vous demandez que j'incite monsieur Zola à faire jouer ma pièce devant les Parisiennes de Henri Becque ! Ceci provoquerait un accouchement général dans cette ville de cocuage. Et maintenant venons-en à vos propres affaires.

Je produis parfois directement en français (voyez les articles ci-joints, dans leur style boulevardier et tout de même pittoresque) mais parfois je traduis mes propres œuvres. C'est chose absolument impossible que de trouver un traducteur français qui ne s'aviserait pas de "corriger" le style selon les règles rhétoriques de l'Ecole Normale, ni de priver ainsi l'expression de sa fraîcheur intacte. L'affreuse traduction des *Mariés* a été établie par un Suisse français (de la Suisse romande) pour le prix de 1000 francs. Cette somme lui fut payée comptant, et l'on a exigé 500 francs de surcroît pour la révision à Paris. Vous comprendrez d'après ceci que la traduction de votre œuvre pose une grave question pécuniaire, et comme je ne suis qu'un pauvre diable (femme, trois enfants, deux domestiques, dettes, etc.) je ne pourrais vous consentir une réduction, d'autant moins que je serais contraint de travailler en tant que poète, et pas seulement à titre d'intermédiaire. Si vous ne reculez pas devant ces frais considérables, vous pouvez compter sur moi et mon talent. Dans le cas contraire je serai volontiers disposé à m'enquérir d'un traducteur français, le plus sûr qui se puisse imaginer.

Pour ce qui est de l'Angleterre, je ne saurais vraiment rien vous dire, car il s'agit ici d'un pays cagot, livré aux femmes, ce qui signifie autant qu'une totale décadence. La morale en Angleterre, Monsieur, vous savez ce que cela veut dire : la bibliothèque pour jeunes filles de pensionnats, Currell Bell, Miss Braddon et le reste ! Laissez cela ! Traduit en français, vous pénétrerez jusque dans le monde des noirs, de quoi faire fi du matriarcat britannique. Tâchez d'y réfléchir, je vous prie, ainsi qu'à mes propositions et me donnez des nouvelles à ce sujet le plus tôt que vous pourrez. Dans l'attente de votre réponse, je reste avec ma parfaite considération.

Votre August Strindberg

Nietzsche à Strindberg,

Cher Monsieur,
Vous recevrez sous peu la réponse à votre lettre — elle retentit comme un coup de feu. J'ai convoqué une diète des princes à Rome, je veux y faire fusiller le jeune empereur. Au revoir ! *En effet*, nous nous reverrons. Une seule condition : Divorçons...

Nietzsche César

Strindberg à Nietzsche

Holtibus pridie Cal. Jan.
Carissime Doctor !
Litteras tuas non sine perturbatione accepti et tibi gratias ago.
"Rectius vives Licini, neque altum
Semper urgendo, neque dum procellas
Cautus horrescis nimium premedo Litus
inquum."
Interdum juvat insanine !
Vale et Fave !
Strindberg (Deus, optimus maximus)

Nietzsche à Strindberg

A Monsieur Strindberg !
Eheu?... plus de Divorçons?..

Le Crucifié





L'histoire d'Ismaël : vie et œuvre d'August Strindberg

par Franco Perrelli

Johan August Strindberg naquit à Stockholm le 22 janvier 1849. Son père s'occupait de messageries maritimes, sa mère était une ancienne servante. L'enfance d'August ne fut pas une enfance pleine de sérénité : la famille ne jouit pas d'une véritable sécurité financière ("Je suis venu au monde pendant une faillite", diront, de façon douloureuse, certains de ses personnages). Par ailleurs, l'éducation du jeune garçon, parmi de nombreux frères et sœurs, est fragmentaire et quelque peu précipitée. August, dont la sensibilité est très forte, verra naître en lui, de ce fait, une insécurité tant psychologique que spirituelle qui lui fera écrire : "Né avec la nostalgie du ciel, j'ai depuis ma plus tendre enfance pleuré sur la sordidité de l'existence et je me sentais étranger entre mon père et ma mère, dans la société". Morbide et violent est, avant tout, le rapport qui l'unit à sa mère dont l'infériorité sociale lui apparaît comme un véritable signe du destin : "... J'étais le fils de la servante dont il est écrit : chasse cette servante et son fils car il ne faut pas que celui-ci devienne l'héritier au même titre que le fils de la femme libre". Le symbole d'Ismaël restera le noyau

Les premiers drames, qui sont en général inspirés de sentiments romantiques et néo-nordiques, posent avec insistance le problème de la vocation personnelle et de l'engagement vital, sujet de préoccupation pour le jeune auteur. *Le Hors-la-loi*, par sa fragilité même, comme dira Strindberg par la suite, marque un nouveau départ par rapport aux œuvres précédentes, car il se rattache à la dramaturgie efficace et synthétique d'un Björnson. Cependant, dans les années 70, c'est sous le signe de deux penseurs danois que se produit la maturation idéologique et littéraire de Strindberg : Kierkegaard et Georg Brandès. *Ou bien, ou bien*, du premier, bouleverse Strindberg dans la mesure où il avive d'une manière dramatique ses problèmes religieux et lui enjoint de poursuivre le travail intellectuel comme une mission critique. Brandès, le grand théoricien de l'esthétique, l'introduit à une nouvelle interprétation de Shakespeare et à une conception de la littérature détachée du provincialisme et vécue comme un engagement dans les problèmes historiques. C'est après ces "rencontres" déterminantes qu'apparaît, en 1872, et ce n'est pas là un

les milieux journalistiques. Finalement, en 1874, il obtient un poste de copiste à la Bibliothèque royale et se plonge dans les études les plus ardues. Il décide de devenir "sinologue à part entière". En 1875, il rencontre Siri von Essen, épouse du baron Wrangel. Il l'épouse en 1877, après une relation orageuse et un scandale retentissant qui accompagne les vicissitudes dans la vie de la jeune aristocrate. Siri "avait l'air d'une petite fille au charmant visage enfantin et ne paraissait pas ses 25 ans... Elle aurait voulu faire du théâtre mais ne le pouvait pas étant donné sa position sociale". Son mariage lui offre la possibilité d'une carrière artistique. Strindberg l'idôlatre : "Princesse, ma princesse, tu es la plus belle femme de Suède, la femme qui a les plus beaux yeux bleus..." En 1876, Strindberg se rend à Paris; il fréquente les théâtres et il admire Sarah Bernhardt. Trois ans plus tard paraît son roman : *La Chambre rouge* dont le premier chapitre présente un fiévreux "panorama de Stockholm". Il est évident que cette œuvre décrit l'atmosphère perturbée d'une époque nouvelle pour la Suède et ouvre la voie, en même temps, à la nouvelle littérature

scéniques qui, avec les intentions nettement ambitieuses du théâtre d'avant-garde, s'avèreront être parmi les événements les plus marquants qui succéderont à la "grande crise des années 50". En 1882, Strindberg abandonne son poste de bibliothécaire et cherche à vivre de sa plume. Il est fortement intéressé des facilités de certaine forme de recherche historique dont *Le Peuple suédois* reste un exemple. Il s'agit d'une vaste fresque, nouvelle dans sa forme, de l'évolution culturelle de la nation, et d'une violente polémique contre l'idée toute faite selon laquelle l'histoire d'un peuple correspond à celle de ses monarques. Dans ce livre, Strindberg apparaît libéré des facilités de l'emphase nationaliste et il s'efforce même de nous présenter une histoire de la femme suédoise, histoire "encore jamais écrite". La même année paraît *Le nouveau Royaume*, une attaque véhémement et sans appel contre les institutions bureaucratiques et politiques du pays et qui soulève de furieuses polémiques. Strindberg, cependant, affirme d'une façon toujours plus claire sa prise de position idéologique et littéraire qui se traduit par une critique sans appel dans l'essai intitulé

affirme détester l'art et veut donner une autre dimension à la culture "surévaluée"; il préfère se vouer à l'essai polémique plutôt qu'à une littérature qu'il méprise. Il se déclare "socialiste, nihiliste, républicain, farouchement anti-réactionnaire" mais, avant tout, "rousseauiste" et invoque le renouveau social à travers la destruction du système. Les auteurs dont il s'inspire le plus sont Nordau, Fourier et les utopistes en général, Henry George, Tolstoï, Tchernitchevki et, curieusement, (mais pas autant qu'on pourrait le croire), Schopenhauer. En revanche, Marx l'attire peu car Strindberg reste attaché à une conception agressive du socialisme et il est très méfiant en ce qui concerne la civilisation des machines. Quoiqu'il en soit, il écrit de courts essais subversifs : *Réponses de la Classe inférieure aux principaux lieux communs de la Classe supérieure* et le fameux *Petit catéchisme d'August Strindberg pour les Classes inférieures*, dans lequel on peut lire : "Qu'est-ce que c'est que la Classe supérieure? — Parasite + gouvernement. Que sont les Classes inférieures? — Ceux qui travaillent et se dominent". En 1884 et 1885, Strindberg accomplit deux voyages en Italie,

La mère, Ulrica Eleonora Norling, le père, Carl Oscar, et les trois sœurs, Elisabeth, Anne et Eléonore.

Son premier amour, Edla Heijkorn (1864), lui a quinze ans, elle trente, elle est institutrice des sœurs d'August.



de toute son œuvre. Sa mère, tuberculeuse, meurt en 1862. Son père se remarie rapidement et se tourne contre ses fils. August a deux grandes passions : les sciences et les problèmes religieux. Après avoir obtenu son baccalauréat en 1867, il s'installe à Uppsala et entreprend des études universitaires en sciences humaines. L'université lui apparaît comme une "fabrique à diplômes" et August se laisse très vite aller, perdant son temps dans des activités diverses et des études désordonnées (de médecine, pendant un certain temps), puis il découvre le théâtre et il voudrait monter sur les planches. Il rêve de déclamer le rôle de Karl Moor, dans *les Brigands* de Schiller. Mais, en fait, il doit se contenter de rôles de comparses : sa carrière de comédien s'avère être un échec. August est désespéré et tente de se suicider, sans y parvenir; enfin, il se rend compte qu'il sait écrire, au moins des pièces de théâtre. 1869 est l'année de ses premiers essais en tant qu'auteur dramatique (*le Libre penseur*, entre autres...). En 1870, sa pièce en un acte, *Rome* est représentée au Théâtre royal tandis que *le Hors-la-loi* vaut à Strindberg une subvention de deux cents couronnes l'année suivante.

hasard, la première œuvre significative de Strindberg, *Maître Olof*, (qui sera réécrite plusieurs fois et ne sera représentée qu'en 1881), "conçue comme une symphonie", et dans laquelle sont analysées, avec passion mais sans préjugés, l'œuvre et la personnalité du réformateur religieux Olof qui fut témoin de l'apparition des nouveaux idéaux d'une époque nouvelle et de la lutte contre les compromis politiques puissants. Strindberg se passionne également pour la peinture qui, avec la photographie, constitue un aspect non marginal de son exubérante créativité. Ses tableaux des années 70 ont, d'une manière générale, un caractère plus naturaliste que ceux des phases successives dans lesquelles explose avec une plus grande évidence, un "symbolisme" qui est, à la rigueur, un expressionnisme visionnaire. Le peintre avec lequel Strindberg se trouve le plus d'affinités est l'anglais Turner, tout en gardant son originalité esthétique bien délimitée. Les études universitaires n'intéressent plus le jeune dramaturge qui, désormais, vit au milieu des artistes de *la Chambre rouge* du restaurant Berns de Stockholm. Pour subvenir à ses besoins, il fait les travaux les plus variés (par exemple, il est télégraphiste) et fréquente

suédoise. A travers ces pages, Strindberg décrit, de façon brillante et sarcastique, tout un monde haut en couleurs, d'affairistes, de spéculateurs, d'artistes, etc. Strindberg ne perd pas une occasion de clouer au pilori les vices de la culture et de la politique, sur le ton d'un censeur radical. En 1880, naît sa fille Karin (une autre petite fille est morte quelques jours après sa venue au monde en 1878); Siri donnera à l'écrivain deux autres enfants, Greta en 1881 et Hans en 1884. Cependant, avec le temps, les rapports entre les époux deviennent de plus en plus difficiles, alors qu'au début, ils avaient tenté de les placer sous le signe de l'égalité et de l'indépendance. Entre 1880 et 1882, Strindberg écrit des pièces de théâtre contenant des rôles spécialement étudiés pour sa femme : le *Secret de la Guildé* et *La Femme de Sire Bengt*, qui fait montre d'une intention polémique évidente contre le féminisme mal compris de *Maison de Poupée* d'Ibsen. La pièce vraiment remarquable qu'il écrit à cette époque est *Le Voyage de Pierre l'Heureux*, d'une structure dramaturgique fantastique, partant de l'idée d'un cheminement qui fait penser en plus d'un point à *Peer Gynt* d'Ibsen. *Le Voyage* contient en outre des idées

Du Réalisme : "On accuse les réalistes d'être des naturalistes. Mais c'est là un titre plein de mérites : nous aimons la nature et, dégoûtés, nous tournons le dos aux conditions actuelles de la vie sociale, à l'Etat policier et militaire qui prétend défendre la nation mais ne protège que celui qui gouverne. Voici pourquoi nous détestons ce qui est falsification et artifice et aimons par contre appeler les choses par leur nom". En 1882 et en 1883 paraît encore le cycle important des récits appelés *Destinées et aventures suédoises*. Ces écrits lui attirent bien des haines dans sa patrie et il est obligé de s'exiler en 1883. Il voyage en France et s'arrête à Paris. Un nouveau volume de lui, intitulé : *Poèmes en vers et en prose* est publié; il contient plus de fougue polémique que de lyrisme, comme en témoigne le vers suivant : "Seul ce qui est laid est vrai!" Cette œuvre est suivie de près par un autre recueil poétique : *Nuits de Somnambule*, pénétré d'une nostalgie aiguë pour la Suède aimée et haïe. En 1884, Strindberg se trouve à Ouchy, en Suisse, où il rencontre les révolutionnaires russes et il se sent directement concerné par les thèmes politiques nihilistes et anti-esthétiques. Il

ce qui lui offre l'occasion de s'élever avec violence contre le culte nordique voué aux beautés artistiques et naturelles de ce pays. L'écrivain semble n'avoir d'yeux que pour la misère qui l'entoure et pour la "profanation de la nature déjà accomplie". Michel-Ange et Raphaël l'impressionnent peu et seule, Venise semble le fasciner; mais, dès 1885, il déclarera avoir exagéré et avoir menti dans ses écrits sur l'Italie. 1884 est l'année au cours de laquelle éclate en Suède le scandale provoqué par son recueil de nouvelles intitulé : *Mariés*, œuvre qui est interdite et dénoncée comme blasphématoire. Autour de Strindberg, qui revient en Suède pour le procès, se rassemblent les forces radicales du pays. L'écrivain est acquitté mais il sort de l'affaire très éprouvé psychologiquement. De la même année datent les nouvelles rassemblées sous le titre : *Utopies de la réalité*, et ayant pour thème le socialisme. Se détachant du déisme déclaré, Strindberg commence à se convertir à l'athéisme. Il conçoit une amitié fervente pour l'écrivain von Heidenstam. En 1886, il se plonge de plus en plus profondément dans les études et les lectures de tous genres. Physiquement et moralement, il se sent



exténué : "Fatigué! Oui, et je tourne en rond, avec, dans ma poche, un revolver chargé à six coups...". Il aborde cependant son grand projet autobiographique qui, en ce qui concerne les quatre premiers romans-confessions, se présente comme l'Histoire d'une âme, "expérience de littérature pour le futur", dont l'orientation prévalente scientifico-psychologique (il est très influencé, à divers niveaux par Théodule Ribot et Jules Vallès) part de l'idée de base d'un nouveau naturalisme pour lequel "chacun connaît une seule vie : la sienne". Voilà les titres des quatre œuvres, ainsi que les dates correspondant aux périodes qu'elles recouvrent, tant du point de vue de la personnalité de l'auteur que de celui de la société et de la culture : *Le Fils de la Servante* (1849/67), *Fermentation* (1868/72), *La Chambre rouge* (1872/75) et *l'Écrivain* (1877/87). Le premier volume se caractérise surtout par l'attaque typiquement strindbergienne dirigée contre la famille, "repaire de tous les vices de la société, refuge de la paresse pour les femmes, lieu où se forgeront les chaînes qui tiendront le père prisonnier, enfer pour les enfants!".

de cette œuvre au mouvement qu'il représente. Strindberg trouvera, en revanche, un admirateur enflammé en Nietzsche qui n'hésitera pas à en donner la définition suivante : "Chef-d'œuvre d'une psychologie implacable". Toujours plus envahissant apparaît chez Strindberg l'intérêt pour un sondage approfondi de la psyché humaine afin de donner une définition des forces réelles qui constituent le substrat des aventures de l'être humain. Il est clair que l'écrivain entend remettre en cause la théorie naturaliste qui lui paraît insuffisante dans ses définitions avec sa préoccupation pour le détail insignifiant et son ignorance des grands courants humains et psychologiques caractéristiques de la lutte pour l'existence. Sous le titre : *Vivisections*, l'écrivain met en évidence les prémices d'une sensibilité inédite et fantastique qui conteste le goût de l'effet esthétique et mélodramatique facile et il cherche à attirer l'attention sur les grands éléments dramaturgiques modernes : le combat des intelligences, l'homicide et le suicide psychiques (dont il trouve d'ailleurs des antécédents chez Ibsen et, avant lui, chez Shakespeare). Toujours inquiet, Strindberg se trouve parfois en Autriche, tantôt en

écrit dans cette période si tourmentée, est l'histoire de l'ascension sociale et de la chute dramatique d'un exploitateur; le récit a pour toile de fond une fresque de la vie paysanne; cette œuvre peut être considérée comme une parenthèse. En 1888, Strindberg découvre Nietzsche ("Nietzsche m'éblouit"), même s'il a la conviction "de l'avoir devancé". Depuis quelque temps, l'idéologie progressiste cède du terrain dans l'esprit de l'écrivain. Les valeurs aristocratiques commencent à prédominer tandis qu'il se livre à un véritable prosélytisme en faveur du philosophe allemand. Par l'intermédiaire de Georg Brandès s'établit un échange épistolaire entre Strindberg et Nietzsche. Mais cette correspondance, cordiale et exaltée dure peu car Strindberg reçoit bientôt des lettres délirantes qui traduisent l'écroulement psychique de Nietzsche à Turin. Cependant, des images de l'aristocratie et du surhomme traversent de nombreuses œuvres de Strindberg, comme par exemple la nouvelle intitulée *Tschandala* ou encore la pièce de théâtre *Mademoiselle Julie*, analyse hallucinante de la lutte cruelle pour le pouvoir

entre lui et Siri). Ces pièces qui suivent un modèle naturaliste très orthodoxe et très concentré, typique de la formule des *Quarts d'heure théâtraux* de Guiche et Lavedan (exaltée dans l'essai de 1889 : *Théâtre moderne et Drame moderne*), tentent de réaliser l'utopie, chère à l'auteur, d'un absolu dans le réalisme. À dire vrai, la position intellectuelle de Strindberg tend à se définir en termes toujours plus originaux sous le signe du présage confus mais sensible de la dissolution du naturalisme. Peu à peu, Strindberg se rend compte de la nécessité de formules esthétiques profondément renouvelées et il prend ses distances par rapport à von Heidenstam et aux courants néo-romantiques pour revendiquer une position d'avant-garde politique. Son roman, *Axel Borg*, date de 1889. C'est l'histoire d'un échec auquel conduit sa propre vie, un homme très sensible et très profond mais sans recours et fragile et qui ne trouve de rachat que dans le geste désespéré d'un suicide spectaculaire dans la mer, "matrice de toutes choses". De 1889 à 1892, date à laquelle l'auteur se rend en Allemagne, la vie de Strindberg est marquée avant tout par les problèmes familiaux, les conséquences de son divorce, la réparation d'avec ses enfants, thèmes que l'on retrouve dans la pièce intitulée *Les clés du ciel*, en marge de laquelle, des années après, Strindberg notera d'une façon significative : "Ténèbres, douleurs, désespoir, scepticisme absolu". Malgré ces problèmes, Strindberg continue à s'intéresser aux études historiques mais aussi, et avec une passion dévorante, aux sciences naturelles. Sa situation financière, cependant, devient de plus en plus catastrophique et, en septembre 1892, ("l'année terrible") il peut quitter la Suède pour se rendre à Berlin grâce à l'aide de quelques-uns de ses amis intellectuels. C'est en 1898, dans le roman *l'Abbaye*, que Strindberg parle de sa vie en Allemagne. Ce titre fait allusion en partie à un lieu fréquenté par les artistes et par Strindberg à Berlin, lieu également nommé *Le Cochon noir*. C'est ici qu'il se lie avec le peintre Münch, avec sa compagne Dagny Juel, avec Adolph Paul et avec le polonais Przybyszewski par lequel Strindberg, de plus en plus instable psychologiquement, finira par se croire persécuté. Avec *Antibarbarus*, œuvre qui date de 1893, Strindberg abandonne pratiquement la production littéraire proprement dite et se plonge avec frénésie dans la spéculation parascientifique, aux fins d'élaborer un système philosophique cohérent de décodage, apte à donner une raison d'être à chaque composant particulier de l'univers. Toujours en 1893, cependant, son théâtre connaît de nouveaux et prestigieux succès européens, avec d'importantes reprises de ses pièces en France (par Antoine) et en Allemagne. La même année, il contracte un nouveau mariage avec la journaliste autrichienne Frieda Uhl. Leur liaison orageuse est condamnée à l'échec et est, elle aussi, narrée dans *l'Abbaye*. C'est également dans *l'Abbaye* que Strindberg décrit la quête douloureuse à laquelle il se livre à travers l'Europe, cherchant fortune avec une épouse qu'il connaît peu mais qu'il aime et qu'il hait d'une manière morbide, tandis qu'il se plonge de plus en plus profondément dans des expériences scientifiques hasardeuses. La vie conjugale d'August et de Frieda sera une suite ininterrompue et confuse de séparations et de retrouvailles, une errance frénétique et, avant tout, une lutte contre la misère toujours menaçante. En 1894, Frieda met au monde une fille, Kerstin, mais c'est la même année qu'aura lieu la séparation définitive des époux,

qui sera confirmée par un divorce en 1897. Strindberg qui, après de nombreuses et humiliantes vicissitudes, s'est établi à Paris, décrira par la suite la "joie féroce qu'il avait ressentie en revenant de la gare du Nord après avoir quitté, pour la dernière fois, la chère petite épouse qui se rendait auprès de la fillette malade, dans un pays lointain". C'est à ce moment que commence, semble-t-il, la phase la plus aiguë de la crise psychique et existentielle de l'écrivain, crise présente à l'état latent depuis déjà longtemps sans doute et décrite par la suite dans *Inferno* sous le terme "crise d'Inferno". Il s'agit d'une longue période qui va de 1894 à 1897 environ et qui est marquée par le délire, la misère, les expériences d'alchimie, les hallucinations, les angoisses, la manie de la persécution, la passion pour l'occultisme mais surtout par l'apparition très sensible, aussi difficile et pleine de doutes qu'elle soit, d'un nouveau

Siri von Essen que Strindberg épousera en 1877, le 30 décembre.

Autoportrait de Strindberg avec ses filles Karin et Greta qu'il a eues avec Siri en 1880 et 1881.

Strindberg avec la guitare dans un curieux autoportrait (par déclenchement automatique) de 1886, à Gersau.



mysticisme.

Des années plus tard, Strindberg résumera cette période de la manière suivante : "Grande crise de la cinquantaine, révolution existentielle, pèlerinage désolée, dévastation; Ciel et Enfer swedenborgiens." En fait, c'est la doctrine nébuleuse de Swedenborg ("L'esprit qui m'a fait repenser ma vie") qui aidera l'écrivain à mettre un peu d'ordre dans le chaos de son esprit et dans ses désordres. Même dans cette période si pénible de malaises physiques et de pauvreté, Strindberg erre sans arrêt entre la France, la Suède et l'Autriche, et malgré tout, c'est avec la plus grande attention qu'il recueille autour de lui les signes des grandes mutations spirituelles effectivement en cours dans l'Europe de la fin du siècle, après la banqueroute du scientisme et du naturalisme. "Le Moyen-âge est proche", prophétise Strindberg, ou encore : "Nous sommes à



Cependant, les déplacements de Strindberg à travers l'Europe sont continus. Il accomplit entre autres un voyage scientifique en France pour recueillir le plus grand nombre de témoignages possibles sur la vie des citadins. Son socialisme agraire est teinté d'anarchisme mais ce sont les thèmes psychologiques qui attirent de plus en plus Strindberg qui lit avec passion Ribot, Charcot, Bernheim, etc., tandis que, parallèlement, son intérêt pour le théâtre s'éveille à nouveau. Après *Créanciers*, qui présente avec une très grande âpreté certains rapports du couple, viennent *Camarades* puis, en 1887, *Père*, bouleversant tableau du milieu familial dans lequel un officier est peu à peu annihilé psychologiquement par les insinuations perfides de son épouse quant à la paternité de leur fille. Sur ce thème, décrit d'une manière un peu schématique, Strindberg écrit un drame d'une grande force d'expression, drame personnel et même autobiographique concernant la lutte des sexes. Certes, *Père* va bien au-delà du naturalisme, même exacerbé, dont il a les caractéristiques. Ce n'est pas un hasard si Zola, interpellé par Strindberg, ne montre qu'un enthousiasme mitigé et beaucoup de doutes quant à l'appartenance

Allemagne, tantôt au Danemark. Ses rapports avec l'éditeur Bonnier, de mauvais qu'ils étaient deviennent exécrables, tandis que sa situation conjugale est un véritable enfer à cause, surtout, de la jalousie qui le dévore : "Je crois vivre comme un somnambule. L'imaginaire et le vécu se fondent l'un dans l'autre. Je ne sais plus si le sujet de *Père* est quelque chose d'inventé ou si c'est une image fidèle de mon existence." En 1887, le couple (la séparation légale aura lieu en 1891) est en pleine crise et Strindberg écrit un roman d'une grande violence dans lequel il évoque son expérience avec Siri; c'est *Plaidoyer d'un Fou*. On peut lire dans l'introduction : "Voici un livre terrible, il me faut l'admettre sans chercher d'excuses. J'ai de terribles remords pour l'avoir écrit. Alors pourquoi ce livre? Pour l'absolue nécessité de nettoyer mon cadavre avant qu'il soit enfoncé dans le cercueil". La diffamation à laquelle il se livre contre Siri ignore les limites du bon goût et s'amplifie jusqu'à devenir une invective déchaînée contre toutes les femmes. La fin cependant, brève et hallucinante, laisse voir en un éclair l'intention fondamentalement humaine du roman : "Je me suis vengé, maintenant, nous sommes quittes...". *Les gens de Hemsö* qu'il

et la survie entre un serviteur sans scrupules et sa patronne. Dans la préface, très importante, à la pièce, Strindberg préconise après coup d'importantes innovations en ce qui concerne la norme naturaliste. Dans la pièce, apparaissent aussi hypnotisme et auto-suggestion que l'on retrouve, avec des effets surréalistes cette fois, dans la pièce suivante *Créanciers*. L'expérience du metteur en scène français Antoine, fondateur du *Théâtre libre* à Paris, intéresse énormément Strindberg et le pousse à fonder un théâtre expérimental scandinave. La troupe de Strindberg doit faire face à de nombreux problèmes de censure (en particulier pour *Mademoiselle Julie*) et à des difficultés d'ordre économique. Avant de fermer ses portes, après une brève activité, le petit théâtre peut représenter quelques-unes des pièces en un acte caractérisées par la méditation sur le thème "du cynisme existentiel" que Strindberg est en train de créer en partant de l'exaspération des tensions dramatiques sous l'influence, entre autres, de la brièveté et de l'efficacité des contes d'Edgar Poe. Les pièces en un acte occuperont Strindberg jusqu'à la fin de 1892 (la dernière, intitulée *Le Lien*, est une sorte de tragédie déguisée qui met en scène le divorce

La société n'a pas changé

Jan Myrdal

La société telle qu'elle est constituée a toujours eu le jeu facile avec les cadavres. Ils arrivent à devenir souples, une fois perdue leur rigidité initiale. Les grands morts peuvent être travaillés de telle sorte qu'ils arrivent à remplir quelque forme que ce soit. Ce cadavre est devenu aussi officiel que n'importe quel cadavre célèbre.

La peur des spectres est grande; de nos jours, il est vrai, l'habitude de couper les tendons des talons et d'enfoncer un bâton dans le cœur des morts a disparu. Mais nos rites funèbres ont bien des aspects singuliers. A intervalles réguliers, nous nous levons de nos bancs quand on récite le Requiem des morts. L'équivoque est évidente pour nous tous, mais on en parle pas. Déjà les funérailles de Strindberg furent équivoques comme l'écrit candidement Hedén : "Strindberg avait demandé que l'on ne chantât pas et que l'on ne fit pas entendre de musique pendant la cérémonie. Par conséquent, l'on a chanté" — notez l'ironie de ce *par conséquent* — "uniquement quelques psaumes à l'unisson, psaumes que l'on savait aimés du poète : 471, 5-6 (*Car cette vie n'est que mort...* et : *Oh ! vie misérable, oh fragilité !*), 476 (*Dans ce monde, je ne suis qu'un hôte de passage*) et 477, 12 (*De Lucidor : La mort ne me surprend pas*)". (Erik Hedén, Strindberg, 1921).

Le grotesque est l'évidence avec laquelle on peut "par conséquent" prouver que le cadavre a perdu toute possibilité d'intervenir. J'étais enfant lorsque je lus cela pour la première fois. Je fus indigné. Depuis, je me suis habitué. J'ai lu des discours commémoratifs et j'ai senti que le titan... et que le négateur de Dieu... et que la langue... La cérémonie terminée, vient le moment des savants. Ils mettent de côté les mots croisés résolus à moitié, les cartes des solitaires et s'appêtent à écrire sur la psychologie du futur dans l'intention d'obtenir une chaire. En ce qui concerne la vie spirituelle de Strindberg, je n'ai jamais lu personne qui l'ait aussi bien décrite que Strindberg lui-même. Mais la tâche des savants dans la célébration rituelle n'est pas tant de savoir écrire qu'avant tout d'interpréter le défunt de façon erronée et ennuyeuse — interprétation méritante et qui donne droit à la retraite. Ennuyeux à lire. Comme littérature, c'est illisible, comme science, cela n'a aucune valeur. (Voir par exemple Adler). Des lettres de Strindberg, combien d'interprétations psychologiques n'a-t-on pas tiré concernant sa vie? Oui, il savait écrire, mais sa vie spirituelle ne me semble pas tellement étrange. Ces savants pleins de zèle ont-ils jamais été jaloux? Et s'ils ne l'ont jamais été (la jalousie est un sentiment, selon moi, qui n'est pas si rare même à Lund ou à Uppsala), s'ils n'ont jamais eux-mêmes été tourmentés, n'ont-ils pas au moins parlé avec les gens qui les entouraient? Il n'y a rien, par exemple, dans les lettres de Strindberg à Staaf, qui datent de 1887, ou dans celles de

son séjour à Berlin, que je n'aie pas entendu moi-même cent fois dans les restaurants, dans les compartiments des trains, partout où les suédois aiment bavarder. Mais, comme on l'a dit, la tâche des savants n'est pas de savoir écrire, elle est autre. Ainsi dans les écoles, on torture les enfants avec la "crise d'Inferno" de Strindberg et on leur fait étudier les dates de ses psychoses pendant la récréation. C'est une manière scientifique de faire que le cadavre se tienne tranquille dans sa tombe. C'est une technique inspirée de Pavlov (inhibition en face de Strindberg conditionnée par une étude pré-orientée de la littérature). J'ai réussi à éviter que l'école et les enseignants ne tuent pour moi les textes de Strindberg. Ils ne réussirent à tuer que Runeberg. Puis je me suis enfui et je me suis mis à la lire. J'ai lu aussi le Strindberg officiel que les esthètes du système se sont appropriés, *Le Pélican*, je l'ai lu à Bromma à l'âge de douze ans. Je me promenais le long du Västerled et je parlais avec Dag de l'œuvre de Strindberg. C'était la première description de vie familiale que j'ai jamais lue. Je l'ai donc lu avant d'entendre dire par les personnes autorisées (qu'il s'agisse de psychopathes ou de misogynines) qu'il n'était pas authentique. Ce qui n'était pas authentique, en réalité, c'étaient toutes les mères de famille des pavillons de cette même banlieue de Bromma. Il n'y avait là rien d'étrange, rien de plus étrange que les "Récits de mes vacances d'été" ou d'autres textes que nous devions recopier à l'école, mais par contre, c'était plus honnête.

Le langage de Strindberg est tout à fait neuf. Et bien, écoutez : "Dans cette ville, toute amitié sent le rôt; on en coupe des tranches et on l'offre sur un plat et plus il y a de plats, plus l'amitié est grande : l'affection ne parle pas une autre langue que celle du livre de cuisine, la gratitude se manifeste tous les jours sous forme de jambon ou de petits gâteaux...". Mais ceci n'est pas de Strindberg, c'est de Tegnér. Comme Tegnér, Strindberg écrivait en suédois. La langue de Strindberg a ses racines. Prenez deux noms, ceux de Olaus Petri et de Heinrich Heine : "Il y a dans la littérature beaucoup de jugements erronés et si l'on regarde de près l'histoire littéraire du professeur Warburg, l'on voit immédiatement où les corrections sont nécessaires indépendamment du point de vue où l'on se place mais en se basant uniquement sur l'évidence des faits. Quelques exemples entre mille. Dalin aurait créé la nouvelle prose suédoise dans son *Argus*; et bien non, Olaus Petri a écrit sa *Chronique suédoise* dans une prose si pure et si nouvelle que j'ai beaucoup appris de lui. (Qu'on lise également *les règles du Juge*). Dalin, qui était un courtisan, écrivait à moitié en français, à moitié en suédois dans une prose lourde qui en outre imitait le *Spectator* de l'anglais Adisson". Extrait de l'article de Strindberg intitulé : *Mauvais goût*,

paru dans le journal *Aftontidningen*, le 20.07.1910).

"Et cependant, la première histoire de la Suède écrite en notre langue par un démocrate courageux et un historien perspicace tel que Olaus Petri n'a vu le jour qu'au début du siècle, la première fois en 1818 et la seconde fois en 1860". (*Peuple suédois*, 1882). La langue de Strindberg n'est pas une question de forme. C'est une prise de position. "Pour Strindberg comme pour Brecht, le 16^e siècle faisait partie de l'époque contemporaine".

Lorsque Strindberg fréquente la demeure de Siri von Essen et de Carl-Gustaf Wrangel et qu'il demande sa main à Madame von Esser, il laisse à Heine le soin de chanter son amour, ce qui, après tout, n'est pas tellement étrange. Heine l'aide encore à tenir la plume lorsque, en 1874, il envoie au journal *Dagens Nyheter* sa lettre intitulée : *Sur le golf de Kanholm* : "Le golf de Kanholm a la forme d'un cirque. Les juments blanches hennissent en se dressant sur leurs jarrets et le moulin de Harö étend les bras et fait la roue à l'orée de la forêt. Le golf de Kanholm s'étend comme une piste de bai récemment balayée et le vent du sud-ouest commence à jouer une polka parmi les voiles descendues. Les gens de Roslagen ont choisi le Fjordholmar comme loge et la troupe de province s'appête à donner sa première représentation". Jusqu'ici, tout va bien : amour et "style". Mais de Kymmendö, Strindberg écrit à Karl Otto Bonnier, le 20.08.1883 : "Mes prochaines lettres seront peut-être une galerie de portraits féminins, ou encore une série de textes sur la Suède et sur les conditions de vie dans ce pays (en prenant *De l'Allemagne* de Heine comme modèle...)". Ces lettres deviendront par la suite : *Likt och Olikt* (Semblable et dissemblable). Lorsque la langue devient style, les réactions ne manquent pas : "... Cet arsenal plein à craquer de flèches empoisonnées et de bombes puantes que représentent les soi-disant écrits de Heine" (Fredrick Bök — Histoire de la littérature suédoise, vol. 2, p. 237 — Stockholm 1929). "Comme on l'a dit, c'est un document fantastique mais il comporte peut-être des particularités différentes de celles que tant de braves gens admirent dans nombre de créations soi-disant classiques de Strindberg... Strindberg a-t-il jamais été inspiré dans ses ouvrages critiques sur la culture par autre chose que la haine aveugle, la méchanceté brutale et la mégalomanie frénétique, a-t-il jamais tenté d'éviter les distorsions les plus flagrantes, les mensonges les plus grossiers, s'est-il jamais informé à fond sur quoi que ce soit? A-t-il jamais abordé un problème avec le tant soit peu de pondération intellectuelle et de détachement des passions terre-à-terre qui sont exigés d'un véritable travail intellectuel?" (Fredrick Bök, *Svenska Dagbladet* 1910). Observez bien l'ironie de l'auteur dans l'utilisation de



et adéquate aux attaques continues dont il fut la cible. Il ne se suicida pas comme Toucholsky. Il ne cessa pas d'écrire comme Kielland. Il ne mourut pas déraciné, homme fini et oublié, au loin, sur le Bosphore comme Olo Hansson. Il ne s'intégra pas dans la société comme Gustaf af Geijerstam. Après le procès intenté à *Mariés*, la Suède radicale elle aussi s'était empressée de désapprouver Strindberg. Gustaf af Geijerstam en explique lui-même les motifs dans une série de conférences qui furent publiées dans son livre *Le problème du jour*, en 1887 : "Mais il ne suffit pas d'agir d'une manière noble en ce monde, il faut également agir d'une manière intelligente; et il s'agit de savoir si Strindberg, sur la voie qu'il a choisie dans quelques-unes de ses dernières œuvres, n'a pas écrit des choses moins utiles qu'il ne l'avait fait dans sa production précédente de caractère uniquement créatif et s'il n'a pas apporté, avec les œuvres auxquelles je fais allusion, plus de confusion que de clarté". Il était politiquement opportun de désapprouver Strindberg après *Mariés*. Geijerstam, qui devait devenir le chef de file de la nouvelle Suède, avait décidé de publier trois critiques négatives dans la revue intitulée *Revy*, en 1885. Entendant parler de ce projet, Strindberg écrivit à Geijerstam, le 22.02.1885 : "Que diable ! Il y a tant d'autres choses que l'on peut réfuter, à vrai dire, tant d'autres choses!". Strindberg, quoique ne prétendant pas à une carrière particulière, fut cependant, lui aussi, critiqué. Et le professeur — plus tard évêque — John Persone, ne tarda pas à écrire dans son essai : *La littérature de Strindberg et l'immoralité de la jeunesse estudiantine*, en 1887 : "En lisant l'introduction, on pense immédiatement qu'il s'agit de Strindberg lui-même en personne,

l'expression : soi-disant "les soi-disant écrits de Heine et les créations soi-disant classiques de Strindberg". Quand la langue devient style, interviennent les gardiens de l'ordre établi. Maintenant, écoutez ceci : "Il devait y avoir un dîner de spectres dans la demeure du professeur Stenkahl mais seulement avec des hôtes de deuxième catégorie car les personnages importants avaient quitté les lieux la veille. Les vins de marque ayant été bus, le domestique amena les vins blancs qui avaient perdu leurs étiquettes dans la glacière; le vin rouge fut versé dans les carafes et le champagne pour le bal fut mis à rafraîchir dans un mélange de neige, de salpêtre et de sel. Tout était simple mais resplendissant lorsque les hôtes arrivèrent. Ils attendaient dans les escaliers, montre en main, pour ne pas arriver trop tôt et surtout ne pas avoir à parler avant le repas". Voilà un langage, voilà un rythme; c'est la langue suédoise; c'est l'introduction à *Drapeaux noirs*. Quand cette œuvre fut publiée, Strindberg était sur le point de devenir poète national, de son vivant. Mais avec la parution de *Drapeaux noirs* — cet excellent roman — les milieux culturels suédois se rendirent compte de ce que Strindberg allait faire. Et ils le condamnèrent. De Bo Bergman à Hjalmar Branting, unanimement, ils le condamnèrent. Puis, tout de suite après, ceux qui avaient prononcé la condamnation entonnèrent les éloges funèbres : "... Maintenant, August Strindberg, l'homme qui dépassait les dimensions normales, a cessé de marcher parmi nous. Ses amis conserveront jusqu'à leur mort une image de lui indélébile. Mais son puissant esprit..." etc., etc. (Hjalmar Branting, Socialdemokrat, 15.05.1912). "... Ce furent les paroles de Strindberg, celles

de *Maître Olof* le prophète de la jeunesse, la cloche d'alarme du rebelle qui, en retentissant, nous ont réuni ce soir-là... Mais où existe-t-il un tribut plus grand, un feu plus fort que le sien pour resplendir si ce n'est pour libérer? Son drame — la vie douloureuse qu'il a eue en ce monde — est terminée. Que la paix de Dieu descende sur la haine et sur la couronne d'épines". (Bo Bergman, Prologue aux festivités du 25^e anniversaire du Théâtre dramatique, 1933). Oui, les petits pâtés de la gratitude semblent avoir bon goût. Sur l'autre rive de l'estuaire du Mälaren est enterré Kurt Tucholsky. Dans le volume 19 du *Grosse Brockhaus* (encyclopédie de la langue allemande), imprimé en 1934, il n'est pas écrit que Kurt Tucholsky était doué d'ironie comme Strindberg, il y est écrit ce qui suit : "... D'origine juive, il vécut à l'étranger, il professait des opinions marxistes et pacifistes et il combattait de manière provocatrice les sentiments et la tradition allemands". Lorsque ceci fut imprimé, Toucholsky se suicida depuis deux ans. L'année suivante, il se suicida. Même pour un provocateur, la condamnation peut être trop dure. (Et la puissance intellectuelle de Toucholsky s'était énormément tarie). Je prends Toucholsky comme exemple car lorsque l'on parle de la manière dont Strindberg fut critiqué, cela semble désormais une simple curiosité de l'histoire de la littérature, un prétexte à anecdotes. On rit de certaines personnes, on réimprime la critique de Wirsén pour se donner l'occasion de ricaner; mais à l'époque où elle fut écrite, il n'y avait pas de quoi rire. De même que la jalousie de Strindberg me semble tout à fait normale, de même sa paranoïa ou sa psychose, quelque soit le nom qu'on veuille lui donner, est une réaction saine





mais lorsqu'ensuite il parle de sa femme, on se demande vraiment s'il s'agit d'une autobiographie. Monsieur Hjalmar Branting, qui doit être bien informé, ôte tout doute possible aux incroyables. Dans le numéro de janvier de cette année de la revue, *Chronique du jour*, éditée par Ardid Ahnfeld, M. Branting donne un compte-rendu de la deuxième partie de *Mariés* et dit : "Je confesse ouvertement ne pas être assez émancipé pour pouvoir comprendre pourquoi il est nécessaire d'inviter un public déjà avide de scandales à couvrir de boue ce qui nous est le plus proche et qui ne l'a pas mérité. Mais si "celui qui est le pilier de la famille" ne peut s'empêcher de porter sur la place publique sa douloureuse expérience, la délicatesse aurait dû au moins lui imposer la plus grande prudence dans le dosage des couleurs"... Que faire alors d'une œuvre comme celle de Strindberg? La réponse est simple : elle doit être interdite et mise au pilori selon l'article 18, § 13 du Code pénal. Nous autres, citoyens respectueux des lois, prétendons ne pas avoir à subir à l'avenir de telles indécentes... En Norvège, Messieurs Jeager et Krogh ont eu maille à partir récemment avec la rigueur publique "populaire" à cause de leurs livres obscènes. Quant à la Finlande, elle a interdit la diffusion du *Fils de la servante*. Il n'y a qu'en Suède que l'on s'entête". Sur l'affirmation puis la décadence du radicalisme des années 80, l'on peut — et l'on doit — lire l'excellent livre de Gunnar Ahlström : *La renaissance de la littérature nordique*. Mais les autres, les savants qui s'intéressent à la vie spirituelle de Strindberg, seraient-ils véritablement à même de s'en tirer s'ils étaient attaqués, exclus, bannis? Pour mon compte, je ne le crois pas; ils n'arrivent pas à concevoir la jalousie, comment pourraient-ils concevoir la force qu'il

faut pour survivre? Strindberg continua à écrire en langue suédoise malgré le milieu culturel suédois et il n'en a pas fait un sujet de médecine expérimentale comme Tegnér, en la limitant comme lui à de belles lettres et à de faux discours solennels. Par là, il viola toutes les règles de la vie culturelle suédoise et créa, de fait, la véritable littérature suédoise. Dans un texte de Osbert Sitwell, *L'homme qui a rendu Strindberg, fou*, la culture suédoise apparaît sous les dehors d'un commerçant suédois, vivant à Lund à l'époque où Strindberg projetait *Inferno* : "... Enfant, je me moquais de lui — souvent j'entrais dans son jardin, je sonnais la cloche puis je me cachais, attendant le moment où il viendrait ouvrir la porte et ne trouverait personne. — Puis je m'approchais à pas de loup, je montais les escaliers en courant et je sonnais à nouveau. — Quel air perplexe il avait! Aujourd'hui il n'est plus possible de s'amuser; tout est devenu tellement artificiel... Les jeux infantiles sont toujours les meilleurs, continua-t-il de sa voix mécanique, chantonnante, dénuée de sens". Mais cette interprétation par Osbert Sitwell de la culture suédoise, qui parle — et c'est là une trouvaille — de ses "infamies" avec une voix mécanique, chantonnante et dénuée de sens", est un peu superficielle. Sitwell ne connaissait pas la Suède. De fait, les attaques étaient beaucoup plus dures, beaucoup plus insistantes et loin d'être uniquement le jeu d'un petit garçon seulement pendant quelques mois. Le fait que Strindberg arrive à persévérer et qu'il soit capable de remplir des rayons de bibliothèques est la preuve d'un équilibre et d'une force exceptionnelles. Comme tous les grands auteurs du passé, Strindberg doit toujours être redécouvert. Ses textes sont valables pour des



lecteurs nés cinquante ans après sa mort, ce sont des textes qui n'ont rien perdu de leur efficacité car la société qu'ils décrivent et qu'ils combattent n'a pas changé dans le fond. Au contraire, ces textes sont devenus de plus en plus forts, leur ironie est de plus en plus sévère, les mots choisis de plus en plus explosifs. Car si ce que disent aujourd'hui les autorités du système est non seulement un mensonge et, qui plus est, un mensonge vieilli datant de nos ancêtres, alors les paroles révélatrices deviennent doublement efficaces. Mais découvrir les morts, lire leurs textes, apprendre à s'en servir d'une manière efficace ne veut pas dire que l'on doive, comme les gardiens du système, chercher à les transformer. Je ne suis pas un mormon, je n'attribue pas à nos seuls ancêtres l'unique foi béatifiante. Strindberg ne fut jamais socialiste dans le sens marxiste du terme. Son socialisme était pré-marxiste : c'étaient Rousseau, Čiernysjevskij, Quiding (le manœuvre Nils Nilsson) et Léon Tolstoï — mais non pas Marx qu'il avait lu et peu apprécié. Il faut le croire sur parole : "Après que j'eus écrit ma première œuvre, *Du mécontentement général*, j'eus pour la première fois entre les mains les écrits du manœuvre Nils Nilsson. Grande fut ma surprise de découvrir dans une œuvre suédoise, écrite en grande partie il y a dix ans, mes propres idées sur la société mais exprimées d'une façon parfaite. Je m'empresse donc, avec le droit du journaliste, de lui emprunter les idées qui me servent, le remerciant de tout cœur et reconnaissant ma dette envers lui pour beaucoup de choses mais non en ce qui concerne l'état idéal qui me répugne car il tue la liberté de l'esprit". (Note en bas de page de *Semblable et*

dissemblable, 1884). Mais dans l'édition de 1910 de *Semblable et dissemblable*, Strindberg a changé cette note et supprimé les paroles suivantes : "... mais non en ce qui concerne l'état idéal qui me répugne car il tue la liberté de l'esprit". Et dans le *Aftontidningen* du 19.12.1910, Strindberg définit sa propre position : "Mes idées radicales (approfondies) sur l'état et sur la société sont aussi avancées que celles de Nils Quiding, un peu plus que celles de Tolstoï et ne peuvent servir à aucun parti politique, et moins qu'à tout autre à la droite (constituée de destructeurs de la patrie, accapareurs, adorateurs du pharaon, etc.)". On peut difficilement considérer comme une victoire le fait d'être le sujet de discours officiels après sa mort. La vraie victoire consiste dans le fait que les jeunes d'aujourd'hui lisent *Drapeaux noirs* et *Dans la chambre rouge*. Ils n'ont jamais entendu parler de Sven Söderman et pour eux, Bô Bergman est uniquement une curiosité, un homme qui a vécu très vieux. Mais ils sentent comme une bouffée d'air frais en lisant en suédois : "Il devait y avoir un dîner de spectres dans la demeure du professeur Stenkahl...". Ils savent également de quelles personnes Strindberg veut parler lorsqu'il dit, en 1884 : "Dommage que mon pamphlet à l'usage des masses soit devenu si cher car ainsi, il n'atteint pas son but : pénétrer le plus profondément possible parmi les lecteurs".
Fagervik, 03.03.1968

Introduction à "Inferno"

Arthur Adamov

Il paraît que l'on témoigne aujourd'hui d'une grande méfiance envers le langage. A écouter la discussion sur l'homme, on ne le dirait pas. Le débat a lieu dans l'abstrait, on reste encore dupe d'un mot. Qui dit homme n'a rien dit. Il y a deux espèces d'hommes irréductibles l'une à l'autre : ceux qui sont bien dans leur peau et ceux qui s'y sentent mal, ceux pour qui penser n'est rien ou un passe-temps ou la plus "noble" des activités et ceux pour qui *toute pensée est douloureuse*. Les uns ne croient pas à l'enfer ou, s'ils y croient, ils le relèguent quelque part au loin, à l'état d'allégorie; il ne les gêne pas. Les autres ont la conviction inébranlable que l'enfer existe sur terre, qu'ils y sont au moins passés s'ils n'y sont pas demeurés.

L'homme est-il fatalement un hébergé de l'enfer ou bien un hôte de hasard amené là par les puissances? Quelles sont ces puissances? Que veulent-elles? Y a-t-il un salut ou n'y en a-t-il point? Ce sont là quelques-unes des questions qui tourmentent l'esprit humain, en tout cas, celles que pose l'œuvre de Strindberg et particulièrement *Inferno*. Elles n'en demeurent pas moins secondaires devant la certitude qui les pose : "Là où je suis est l'enfer : moi-même je suis enfer".

Inferno est le journal d'un persécuté. Que Strindberg note ses expériences d'alchimiste, dénonce chez les plantes l'existence d'un système nerveux, gémissent sur ses ennuis de famille ou évoque la perfection du nouveau type humain, la procréation de l'homme supérieur, c'est son accent qui frappe d'abord, celui de la peur. A travers chaque mot, on devine un homme guetté par des forces, dont il soupçonne qu'elles pourraient le détruire.

Inferno est pour les psychiatres la pâture idéale. Seul l'oubli où cette œuvre a été jusqu'ici tenue fait qu'ils ne se soient pas encore tous jetés sur elle pour essayer d'en amoindrir le sens en la définissant comme celle d'un malade soucieux de projeter ses désordres physiques sur le plan de l'occulte. D'autres prétendront expliquer "le cas Strindberg" par l'humiliation de sa naissance : fils d'une servante dans une société encore très hiérarchisée. Une telle explication déplace seulement le problème. Il est presque aussi risible d'éclairer la souffrance de Strindberg par la honte d'une humble origine que de l'attribuer à son goût des sciences ésotériques.

Persécuté, Strindberg le fut et souvent même d'une manière puérile. On songe ici au "spectateur de la troisième galerie" qui, dit Kafka, exagère quand même en interprétant comme une offense personnelle les œillades de la vedette au jeune premier. Mais que signifie la trivialité dans la persécution? D'où vient que presque chaque fois qu'un homme se sait le porteur d'une vérité, il se sent traqué?

Il n'est pas possible de répondre à cette question sans détours. Disons seulement qu'on ne peut ramener à des formules de psychiatrie l'impuissance à maintenir une barrière entre le réel et l'imaginaire. Tout ce que l'on imagine existe effectivement quelque part.

Qui oserait nier l'existence d'un complot

menaçant la conscience humaine dans la personne même de ceux qui, à eux seuls, la représentent tout entière, puisqu'ils se chargent seuls de ses tourments? Le différend porte seulement sur la nature du complot. Est-il ourdi par des êtres — hommes, démons, forces, peu importe — qui, par rage de ne pas exister suffisamment, vampirisent la conscience des authentiques vivants? Ou bien se déroule-t-il à l'insu même de ses instigateurs par un jeu fatal et anonyme de forces?

L'instinct de persécution a toujours existé. Mais l'idée chrétienne l'accrut, enseignant à la fois à l'homme qu'il est une personne et un néant. Est persécuté celui-là qui se sait une personne unique, irremplaçable, mais qui d'autre part est si peu sûr d'être cette personne qu'il se trouve obligé de le prouver aux autres. La volonté de puissance naît du doute sur soi-même.

C'est probablement le doute qui fit de Strindberg un obsédé et un persécuté. Mais, par un renversement logique, il l'empêcha aussi de devenir un aliéné, de couper les derniers liens. Strindberg ne croit pas entièrement aux forces qui l'assiègent. Parlant de ses supplices, il dit qu'il *veut* les attribuer à des puissances persécutrices. Ceci est significatif.

Le seul élément stable parmi les pensées et les sentiments qui traversent Strindberg est la culpabilité. Il écrit : "Je m'apparais l'innocent, objet d'une persécution injuste". Mais ce n'est là qu'affirmation destinée à le tromper sur lui-même, il se sent constamment coupable. Les plus futilles coïncidences, les incidents les plus banals, une lettre écrite en des termes qu'il regrette ensuite, un quelconque rendez-vous manqué, autant de prétextes de torture. Seul le sentiment de la faute permit à Strindberg de croire à la possibilité d'un rachat. Si un homme a commis une faute et qu'il est condamné, il peut espérer expier un jour cette faute. Mais s'il est en même temps innocent et condamné — et que par ailleurs, il ne croit pas à la justice — alors, la condamnation demeure sans recours. Strindberg échappa à cette moderne forme de la tragédie.

L'idée qui fait de la souffrance une épreuve ne se laisse pas aisément extirper. Strindberg croit reconnaître la main invisible qui le pousse vers un but deviné, il s'imagine destiné par la Providence à une mission. Dans les douleurs qui l'accablent il veut voir les effets de "l'éducation qui commence". Mais sa vision, là encore, est volonté de vision seulement.

Strindberg est aussi incertain du secours de la providence que de la gratuité de sa persécution. Avec terreur, il s'interroge : ce prétendu salut ne serait-il pas le supplice par l'espérance, ultime ruse des forces mauvaises occupées à l'anéantir. Il s'imagine être "un faux prophète comme celui d'Eséchiél,... un jouet qui se croit un prophète et qui se trouve démasqué comme un imposteur".

Il peut sembler que, sous les travestissements de sa pensée, Strindberg reste le même, rivé à son propre moi, jusque dans l'abaissement. Mais peut-être — qui sait — n'aurait-il jamais dit en mourant : "Rien n'est personnel", s'il

n'avait été d'abord et toute la vie durant, encombré de son moi.

"Que je doive être au combat" écrivait Nietzsche, "devenir but et opposition au but, hélas! qui devine ma volonté devine aussi les chemins qu'il doit prendre".

Strindberg a dit d'*Inferno*, "ce livre est celui du grand désordre et de la cohérence infinie". Cette définition, si elle éclaire le livre, ne lui correspond pas. Le désordre qui règne dans *Inferno* est trop souvent celui d'un esprit obstrué par sa propre histoire ou perdu dans un passé historiquement mort mais qu'il n'a pas eu la force de tuer en lui.

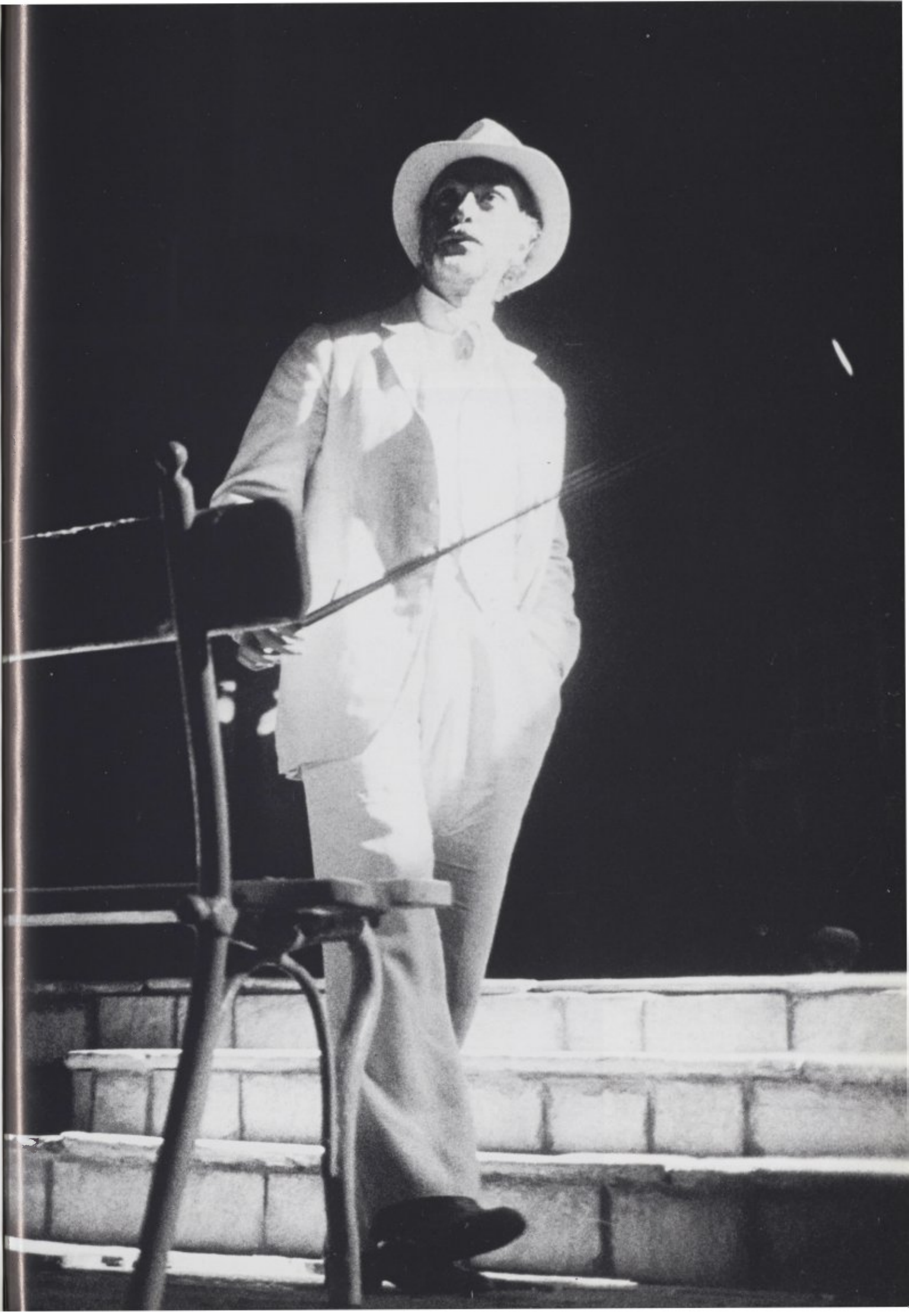
D'autre part, il a manqué à Strindberg le don de poésie seul capable d'ordonner le chaos des apparences en les illuminant du dedans. Il n'a pas su fixer son vertige, cristalliser son tourment. Et les qualités intellectuelles nécessaires lui ont fait pareillement défaut. Strindberg pouvait admirer passionnément Nietzsche, il n'en possédait ni la dure lucidité, ni l'humour impitoyable.

Il n'a pas exploré suffisamment le champ réel des forces. Il ne s'est pas demandé : "Jusqu'à quel point faut-il déchaîner en soi les qualités redoutables dont périssent la plupart des hommes? Jusqu'où aller à la rencontre de la vérité et s'en assimiler les aspects les plus inquiétants? Jusqu'où aller au-devant de la souffrance, du mépris de soi, de la pitié, de la maladie, du vice...? Il n'a pas coiffé non plus le bonnet du fou. Il n'a pas connu "la détente temporaire après la longue lutte, l'exubérance les saturnales d'un esprit qui se consacre et se prépare à de terribles résolutions". Que le héros doive rire de lui-même, voilà ce qui a échappé à cet auteur de tragédies. De tous les défauts d'*Inferno*, le ton de morne et uniforme sérieux est peut-être le plus insupportable.

Inferno n'en reste pas moins l'une des œuvres les plus vraies d'un siècle qui pourtant, et quoiqu'on dise, a porté témoignage comme aucun autre depuis longtemps. "Quelque chose est là d'inaisé, d'inaisable, qui veut se faire entendre" et qui, à travers toute maladresse, y parvient.

L'incertitude où se débat Strindberg, le tiraillement continu dont il est la proie, son incapacité à situer les problèmes viennent en partie de l'insuffisance de sa pensée. Mais en partie seulement.

Plus un homme s'éloigne en lui-même, plus les ténèbres le cernent. A partir d'un certain point, cet homme ne sait plus dévisager les choses pour cette raison qu'elles n'ont plus de visage. Strindberg n'a jamais su avec qui il luttait, qui lui dérobaient ses forces. Dans une de ses premières pièces déjà il écrit : "Qui donc es-tu, toi, le plus fort?" On peut regretter qu'il rajoute : "Réponds, que je puisse croire en toi". Il est mauvais que les appels du cœur soient, eux aussi, régis par la loi du plus fort. Qu'importe. Peu d'hommes ont, comme Strindberg, affronté le grand combat. Son œuvre évoque les images sans merci, le corps à corps sans corps que l'homme livre en rêve contre des ennemis qu'éveillé il ne peut décrire, bien qu'il les ait vus et qu'il ait réellement combattu contre eux.



Dieu, patrie et malfrats

de Giorgio Zampa

Rome. Le 26 juillet 1965, dans la matinée, j'étais chez moi et j'entendis sonner à la porte. J'allai ouvrir et je ne reconnus pas l'homme qui était devant moi. C'était un homme en pantalons de toile avec une chemise au col ouvert et aux manches courtes, chauve, portant des lunettes, frisant la soixantaine. Il y eut un moment de silence; nous nous regardions fixement. Puis il dit, comme s'il s'agissait d'une formalité sans importance : "Mon nom est Bobi". Il me jeta un regard de côté, entra, me tendit la main précipitamment et regarda autour de lui, attendant que je referme la porte. Je ne l'avais rencontré qu'une seule fois, quelques années auparavant. Je lui présentai mes excuses, mais il n'eut pas l'air d'y prendre garde et il s'assit. Avec son élocution rapide, inquiète, il me demanda pourquoi, selon moi, un roman d'Alfred Kubin, qui venait de paraître en Italie, ne semblait pas permettre un rapprochement précis avec Kafka. Il ne nous fallut pas beaucoup de temps pour nous mettre d'accord. Parler, avec Bobi, était aussi nécessaire qu'inutile, la conversation consistait en débuts de phrases, paroles interrompues, questions qui apportaient leurs propres réponses. Comment en sommes-nous arrivés à parler de Strindberg? Peut-être parce que Bobi s'était approché des rayons sur lesquels étaient rangés les volumes de l'œuvre complète de l'écrivain suédois. Il les regarda un moment en silence, puis il me demanda : "Toi, qu'est-ce que tu choisirais, en tout premier lieu? Les œuvres autobiographiques, peut-être?". "Je le crois, moi aussi", répondis-je.

Raconter mon histoire

Faut-il, maintenant, expliquer qui était Bobi? Celui qui ne l'aura pas identifié d'après le nom sous lequel il est connu dans un certain milieu en Italie depuis quelques dizaines d'années, ne tirera pas grand profit à apprendre que "Bobi" est en réalité, et qu'il restera, Roberto Bazlen, né à Trieste et citoyen européen, écrivain au bagage léger et précieux, poète de langue allemande, faisant autorité dans un nombre infini de domaines culturels. Anticonformiste, anti-académique, anti-technologique, opposé à la déontologie, il a toujours été exigeant, inflexible même, sur les sujets qui comptaient pour lui. Curieux et avide de connaître les faits de la vie, de la littérature, prêt à accueillir quelque suggestion que ce soit et à en proposer immédiatement une dizaine, familier d'éditeurs qui ne soient pas que des négociants en papier, libre de tout engagement, sans demeure, toujours en mouvement, arrivé à la soixantaine sans avoir écrit une ligne pour de l'argent, c'est une sorte de sourcier de la culture, dans un pays où la culture est canalisée par les ingénieurs, les techniciens de l'état et des partis... Bobi a fait connaître, dans les années vingt, Italo Svevo, Kafka, Freud, Eugenio Montale. Lorsque, vers les années quarante, Adriano Olivetti avait jeté les bases d'une grande maison d'édition, il avait lancé des collections de grande envergure : œuvres complètes de Rilke, de Hofmannsthal, de Kierkegaard, de Kafka. Il voulait faire traduire Musil alors qu'il n'était pas encore réimprimé en Allemagne. Après

Kierkegaard et Nietzsche, c'était le tour de Strindberg. Il s'agissait d'imposer ce nom en Italie, disait-il, après tant d'années d'indifférence et d'incompréhension. Les difficultés, du point de vue technique, étaient considérables : il y avait, et il y a encore des problèmes de choix, de traduction, d'intermédiaires, même chez les professionnels de la culture. Mais on ne pouvait pas remettre à plus tard, la lacune était trop vaste et trop profonde, passer au large aurait signifié renoncer à une expérience que rien ne pouvait remplacer, courir le risque d'enfoncer, avec presque un siècle de retard, des portes ouvertes.

Nous nous sommes quittés en disant que nous nous rencontrerions à nouveau pour parler de la chose. Les amis de Bobi savent combien il déteste les engagements, les échéances, tout ce qui peut le lier extérieurement. Il annonça qu'il devait aller à Londres pour y rester deux ou trois mois. Il donnerait signe de vie à son retour. Je ne l'ai plus revu; le voyage qu'il fit le 28 juillet, de l'Institut médico-légal au

cimetière de Bruzzano, fut bref et sans retour. Depuis cette matinée, six ans ont passé, Strindberg a commencé à être connu en Italie du moins en partie. D'une manière anarchique, sans plan déterminé à l'avance, quelquefois sous un jour non totalement irréprochable.

L'accueil a été froid, distant. Mise à part la présentation rapide et lumineuse qu'en a fait Paolo Milano dans les pages de l'*Espresso*, ses livres sont passés rapidement des librairies du circuit normal à celles du service *Remainders*. *Le Fils de la servante*, *Fermentation*, *Inferno*, *Plaidoyer d'un fou*, *Dans la chambre rouge*, ont été mis en liquidation peu après avoir été publiés; seuls les extraits du *Journal occulte* (publiés en Suède en 1963 et traduits trois ans plus tard) et le *Cloître* connaissent une carrière normale, même si elle est semi-clandestine. Il manque, pour compléter le plan des œuvres autobiographiques établi par Strindberg ("Le seul monument que je demande : une croix de bois noir et mon histoire!"), écrit-il à son

traducteur allemand en 1904), *L'écrivain*, *Lui et elle*, *Légendes*, *Seul*, *Correspondance* et la plus grande partie du *Journal Occulte*. Quand aux pièces de théâtre, à part le *Théâtre de Chambre*, tout reste à faire, et cela prendra ces années. Ce que l'on peut trouver en librairie est traduit, souvent mal, de l'allemand ou du français. Par rapport aux cinquante-cinq volumes des *Œuvres Complètes* publiés en Suède, entre 1912 et 1920, aux quarante-cinq volumes publiés en Allemagne, aux bonnes, quelquefois aux excellentes versions dont l'on dispose en France aux éditions du Mercure de France et de l'Arche, nous sommes de loin, après un demi-siècle, les plus en retard; en plus de la plus grande partie du théâtre, il nous manque encore les romans, les nouvelles, les fables, les récits, les histoires, les poèmes, les textes de dramaturgie, ceux de recherche scientifique, les fameux "livres bleus" enfin, mais j'aurais peut-être dû commencer par eux, les essais, les articles et les textes de polémique politique ou sociale. On n'a jamais vu une seule des centaines de

toiles peintes par Strindberg et même les spécialistes de l'histoire de l'art ignorent l'importance de son activité en tant que peintre. Il annonce, avec un demi-siècle d'avance, également dans ses écrits théoriques, l'avènement de la peinture abstraite. Personne n'a, d'autre part, organisé une exposition de ses photographies qui sont parmi les documents les plus singuliers de la fin du siècle dernier, qu'il s'agisse de la technique, du découpage ou de la lumière. Lors d'une enquête récemment ouverte dans le *Nouvel Observateur* sur les auteurs préférés des jeunes gens "in", les trois premiers noms prononcés ont été ceux de Nietzsche, de Strindberg et de Camus. Je ne sais pas comment l'enquête a été conduite, dans quels milieux, avec quels critères. Ce genre d'activité me laisse généralement indifférent et je serais vraiment surpris que les jeunes français lisent, de préférence, Strindberg. Ce n'est pas le cas en Allemagne, encore moins en Angleterre, pour ne pas parler de nous. En général, les jeunes gens ne

se tournent pas vers les auteurs qui leur épargneraient des lectures sans fin, ils veulent s'offrir le luxe de l'erreur. Si ce que dit le journaliste est vrai, cela voudrait dire que l'époque est venue où Strindberg est lu sérieusement. De nombreux titres sont introuvables en Suède. Les spécialistes continuent à écrire des ouvrages de spécialistes. Les biographies courantes citent toujours les mêmes lieux-communs et ne font pas mention des aspects essentiels. Parmi les rares exceptions, il faut citer un livre de Thérèse Dubois Janni, composé avec intelligence et courage et publié en Italie par Gabriele Mazzotta. Cette biographie, très riche en illustrations bien choisies et présentée avec beaucoup de goût, était la seule, jusqu'à ces derniers temps, à attacher de l'importance à certains écrits de polémique sociale généralement passés sous silence. Des combats livrés par l'écrivain dans les années qui précéderent la crise mystique d'*Inferno* et notamment du passage de l'action au renoncement, on ne savait rien. Dernièrement, à l'initiative de l'éditeur Guaraldi, on a traduit une anthologie de certains de ces textes, anthologie composée par le sociologue suédois Jan Myrdal. Elle contient, entre autres, le *Petit Cathéchisme pour la classe inférieure*, texte qui date de 1884 et qui est étonnant de lucidité, de cohérence, de courage, de fraîcheur. Il y a peu d'exemple, dans la littérature du temps, littérature russe y comprise, d'attaques aussi violentes contre les institutions existantes.

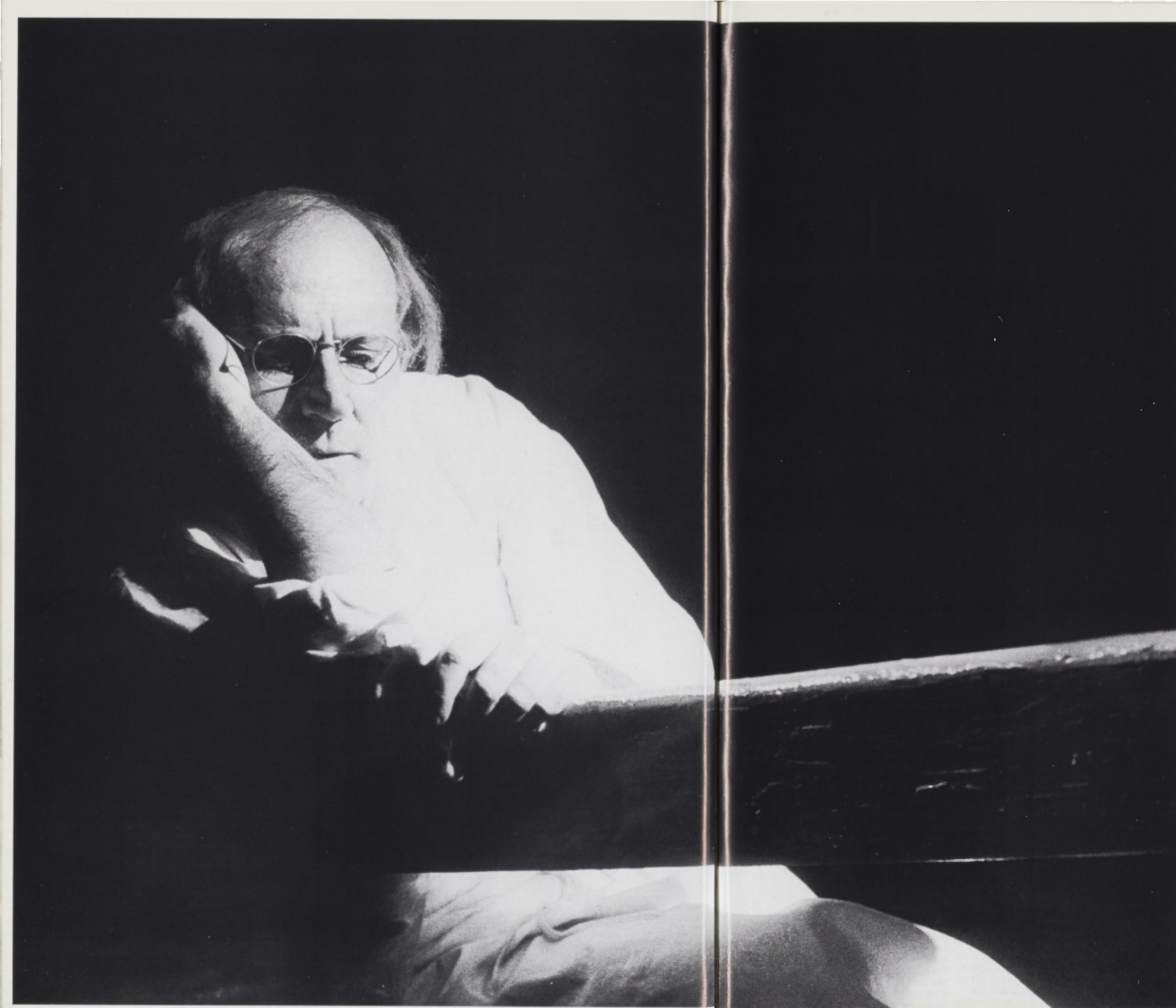
L'alchimiste manqué

Bien que passant par des expériences, des travaux, des enthousiasmes qui le conduiront à l'étude et à la pratique du bouddhisme, à la découverte de l'alchimie, de la botanique, de la parapsychologie, de la photographie en couleurs, de la "célestographie", à l'évocation minutieuse de périodes entières de l'histoire suédoise, à l'étude du chinois et du japonais, à des enquêtes sur l'origine du langage, à la fondation de deux théâtres où il appliquera les règles d'une nouvelle dramaturgie et où il fera jouer ses œuvres; malgré trois mariages voués à l'échec et qui le détruiront, le conduisant par moments aux limites de la démence, dans le culte d'un individualisme inconditionnel, d'un exhibitionnisme frôlant souvent le comique, sa volonté de s'opposer aux intérêts établis, à l'ordre fondé sur la distinction et la séparation entre opprimé et oppresseurs, à une morale ayant ses fondements dans la violence, l'hypocrisie et l'argent, la volonté de Strindberg n'a jamais failli. Jusqu'à la fin, il est resté un homme "dérangeant" pour le pays où il était né et où il vivait, un rebelle, un adversaire sans compromis. On lui refuse le Nobel; mais, le jour de son dernier anniversaire, le 22 janvier 1922, une somme importante, recueillie par une souscription nationale, lui est remise (il en fait immédiatement présent à d'autres), tandis que des milliers d'ouvriers passent sous son balcon avec des torches et des drapeaux rouges.

L'industrie est un luxe inutile

C'est en 1886, alors qu'il était âgé de 37 ans, que Strindberg déclare à son ami Isidor Kjellberg : "Voici mon opinion : il faut éliminer la classe supérieure! Après, on verra!





Branting (l'une des personnalités politiques suédoises les plus marquantes de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle, premier leader du parti social-démocrate) fait peur aux gens en leur parlant des machines. Rappelez-vous : les ouvriers ne seront plus des êtres actifs mais des contrôleurs qui presseront des boutons et qui ouvriront ou fermeront des robinets. Bientôt, ils formeront une classe supérieure aux mains blanches et laisseront faire leur travail par les machines des capitalistes. En effet, ils méprisent déjà le travailleur de la terre et un ouvrier mécanicien se considère supérieur à un manœuvre. Soyez attentif à ne pas flatter une future masse "d'intégrés" en les prenant pour un groupe de révolutionnaires. La révolution est l'unique chose à laquelle je crois désormais, d'accord en cela avec les socialistes, même si nous ne le disons pas. Voyez, mon esprit ne peut s'arrêter à un programme. Je suis pour cela trop à l'avant-garde et plus libre que les autres. Je considère Branting comme un conservateur et lui a de moi la même opinion. Mais j'ai plus de liberté d'esprit que lui car mon programme, je l'ai vécu tandis que lui n'a fait que le lire... malheureusement!"

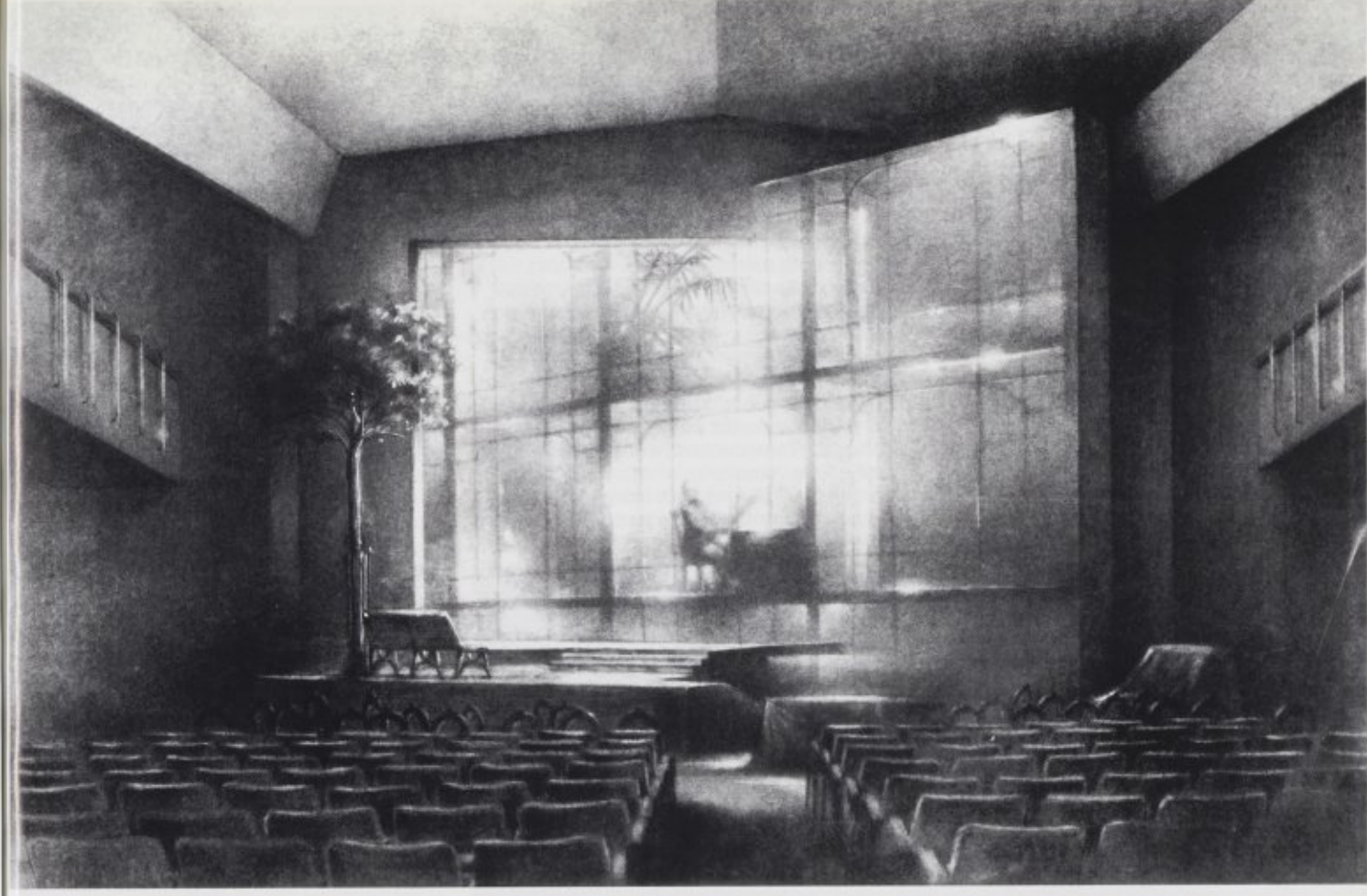
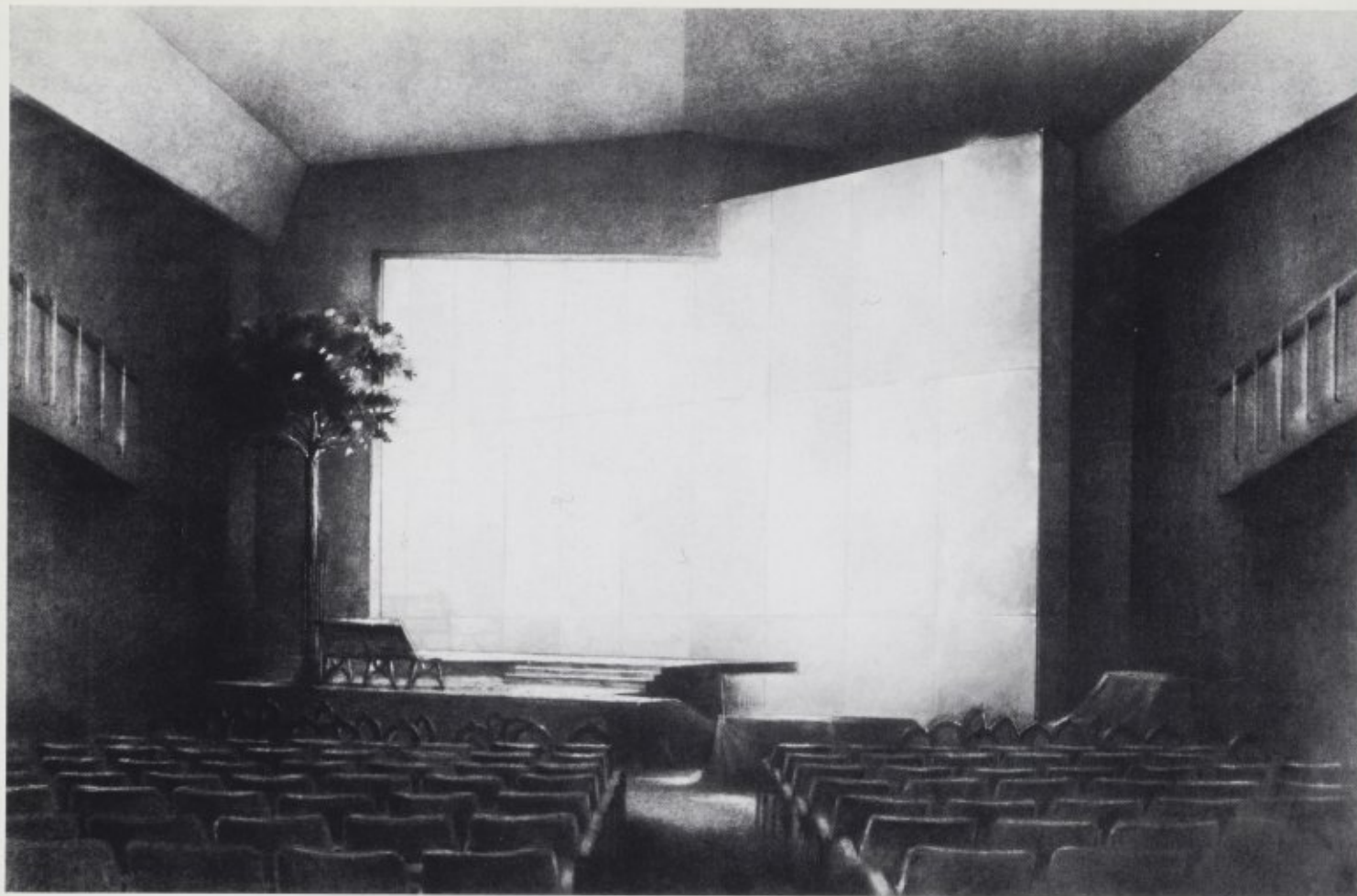
Trois mois avant, il écrivait à Gustav van Eijerstam : "Branting pour moi n'est déjà plus qu'un automate socialiste et un dogmatique; son programme est fait. En avant vers la société industrielle, collectiviste, capitaliste, avec des hommes malheureux dans les mines et dans les usines, privés des conditions matérielles essentielles (et par conséquent idéales), de lumière et d'air, conditions auxquelles ne peuvent et ne veulent renoncer des existences ou des êtres élémentaires tels que les plantes et les paysans. En avant, ce qui est mille fois pire, vers la putréfaction, et allons-y!"

Vingt-cinq ans plus tard, peu de temps avant sa mort, le ton de Strindberg n'a pas changé si ce n'est qu'il est devenu encore plus violent. "L'état est une prison dans laquelle les défenseurs de la patrie sont des geôliers. La société est un asile de fous où l'autorité et la police assument la tâche de gardiens. La famille représente le concubinage; la science est un gang, les capitalistes sont des exploiters, les beaux-arts sont sans effet, la littérature est faite de bavardages futiles, l'industrie est un luxe inutile, les moyens de communication sont une torture, la lumière électrique est nuisible aux yeux et tous les bienfaits de la culture sont soit des malédictions, soit du superflu".

Dans l'article nécrologique que Gorki écrivit en 1912, à la mort de Strindberg, il disait : "August Strindberg est, dans la littérature européenne, celui qui a toujours été le plus proche de moi, l'auteur qui a le plus puissamment inspiré mes pensées et mes sentiments". Le 31 décembre 1899, Nietzsche, en proie à la folie, avait envoyé de Turin une de ses dernières lettres à l'écrivain suédois qui, quelques semaines auparavant, lui avait fait parvenir l'exemplaire de *Père* : "Cher Monsieur — Vous aurez bientôt une réponse concernant votre nouvelle (il s'agissait de *Tschandala* qui venait de paraître à Copenhague), elle résonne comme un coup de feu. J'ai fait venir à Rome plusieurs princes pour organiser une rencontre. Je veux faire fusiller le jeune Kaiser. Au revoir, car nous nous reverrons... Une seule condition... Divorçons... Nietzsche-César". Strindberg crut qu'il s'agissait d'une plaisanterie; il répondit dans la seconde moitié du mois de janvier par une lettre écrite en grec et en latin, signant : "Strindberg-Deus Optimus Maximus".

L'auteur de Zarathoustra avait déjà été interné dans une clinique à Bâle.

(L'Espresso - 1972)



Deux scandinaves : Strindberg et Bergman

par Enzo Biagi

Le monde théâtral de Strindberg, après tant d'années de lieux communs, a été révélé au public italien avec des nuances et une rigueur dans l'interprétation tout à fait nouvelles par Ingmar Bergman (Le Songe). Le spécialiste de Strindberg qu'est Ingmar Bergman va découvrir la première mise en scène strindbergienne de Giorgio Strehler. Voici deux univers poétiques bien différents qui vont être confrontés l'un à l'autre sous la forme d'une rencontre entre les deux metteurs en scène, chacun d'entre eux exprimant la prise de position critique qui lui reste propre. C'est pour cette raison que nous publions ce portrait "personnel" de Bergman qu'Enzo Biagi a tracé de lui dans son livre intitulé Scandinavie.

On peut quelquefois rencontrer Monsieur Ingmar Bergman, au restaurant des artistes de Stockholm, le Kobé. Il est assis sur un petit divan rouge et il discute paisiblement. Personne ne le dérange. Il aime l'atmosphère recueillie et un peu désuète de l'endroit. Des gentlemen silencieux boivent du jus de pomme et lisent les journaux. Les serveuses portent la coiffe amidonnée. Au mur, de claires aquarelles représentent des paysages du nord : des marines évanescentes et des forêts obscures. Monsieur Bergman mange avec appétit; il n'y a pas de photographes aux aguets, ni de chroniqueurs indiscrets. "Je déteste la publicité — dit-il — elle me fait souffrir. S'il vous plaît, oubliez-moi." Il n'a pas de temps pour les interviews. Si vous le voulez, vous pouvez vous entretenir une demi-heure avec son secrétaire qui est à même de répondre à vos questions. Ingmar Bergman est un homme célèbre, le metteur en scène dont tout le monde parle. C'est aussi un personnage insolite : il s'est marié cinq fois et a six enfants. "Les enfants — affirme Bergman — ont peu à apprendre de nous". Grand, maigre, de santé délicate, il ne boit pas et ne fume pas; de caractère distant et nerveux, il est sincère et agressif, réactionnaire, et tout ce qu'il semble être, il l'est. "C'est parce que je suis un bourgeois que j'aime le cirque, les roulottes et les chapiteaux", a-t-il déclaré un jour. Laissons de côté la politique, les goûts littéraires et les paradoxes. En ce qui concerne les femmes, il doit quand même avoir une opinion : "Toutes les femmes m'impressionnent. Je voudrais pouvoir en tuer une ou deux, ou bien qu'elles me tuent. Le monde des femmes est mon univers". "L'amour est une grimace qui finit par un bailement". Malgré cela, ses personnages s'abandonnent à la force des sentiments; devant un bosquet de bouleaux, un jeune homme dit à la jeune fille qu'il aime : "Tout cela est beau parce que tu es avec moi".

Comme le vieux médecin que l'on voit dans *Les Fraises sauvages*, Ingmar Bergman souffre de la nostalgie du passé. Il est à la recherche du temps perdu. Il sait que chacun d'entre nous porte en lui un capital d'émotions acquises durant l'adolescence; en nous s'efface peu à peu le portrait pathétique d'un jeune homme que les années détruisent lentement... Fils d'un pasteur luthérien, il a grandi dans le climat tendu et dramatique d'une paroisse protestante : "Très tôt, j'ai cherché à comprendre les secrets de la vie et de la mort," dit-il. En lui résonnent encore les profonds accords de l'orgue, les voix des fidèles qui entonnent les psaumes; dehors, il y a de la neige, les enfants se poursuivent en criant, il se souvient de la présence silencieuse du père, enfermé pendant des heures dans son bureau pour composer ses sermons et lutter avec le démon. Et encore, les baptêmes, les noces, les funérailles, le sens du péché et l'angoisse. Le premier rêve. Il est malade, il a la rougeole. La grand-mère lui prépare une tisane : il faut la boire, ça fait du bien. Il regarde une gravure en couleurs qui représente le Grand Canal de Venise. Les vagues ondules, les pigeons de Saint-Marc volent et ce carillon, d'où vient-il? Mais bien sûr, de la gravure. Quelqu'un dans la chambre voisine joue du Chopin. Les suggestions de la mémoire. La lanterne magique, quand elle refroidit, dégage une odeur de vernis. Les figurines étranges se succèdent. Chaperon rouge, méfie-toi du loup, il y a toujours un loup qui trompe le Chaperon rouge. La lanterne magique se réchauffait et l'histoire, sur la toile, se terminait. Qu'est-ce que le cinéma pour Bergman? "Faire de l'éternité avec des images qui fuient", et voici que réapparaissent les figurines d'alors, tremblantes sur l'écran improvisé; le Bien et le Mal sont encore en lutte. Faire du cinéma, c'est raconter l'aventure des hommes, le désespoir et les regrets qui les obsèdent. Avec

l'humilité. "Avec une tendresse amère — confie-t-il — j'offre tout ce que je possède". Sa tristesse, sa solitude. Dans les scénarios de Bergman, les personnages sont souvent décrits comme ayant des yeux clairs et tristes. Ils ont souvent les yeux pleins de larmes. Ils se tiennent par la main, ils pleurent, ils sont très beaux. Ils sont presque toujours malheureux et, même lorsqu'il nient Dieu, ils le cherchent. Dans *Les Fraises sauvages*, un jeune homme sceptique dit à un ami religieux : "L'homme moderne croit en soi-même et en sa finalité physique." Cet ami lui répond : "L'homme moderne n'est qu'une de tes inventions. Il craint la mort comme l'ont crainte les hommes de toutes les époques". Et le vieux professeur Borg, qui approche de sa fin, découvre la présence de Dieu "là où les fleurs s'ouvrent". Ingmar Bergman critique le protestantisme, il se critique aussi lui-même, il critique le monde de ses souvenirs. Il a l'esprit du rebelle, il veut s'abandonner à sa vocation, à son destin. Il est encore étudiant lorsqu'il écrit sa première pièce de théâtre. Elle s'intitule *La Mort de Punch*. Peu de gens la connaissent mais peut-être y a-t-il déjà dans ces pages juvéniles une conception de l'existence que le temps ne fera qu'approfondir. Elle est jouée par des amateurs, Ingmar les met en scène, ils se déplacent dans une roulotte décorée de chiffons multicolores. Quelquefois, on donne un spectacle à la lueur des chandelles (toute la Suède sent la chandelle qui brûle), c'est une troupe de comédiens joyeuse et folle qui découvre le miracle de la scène. Pour le pasteur Bergman, son fils a été victime des tentations du démon. Qui sait comment il pourra sauver son âme? Bergman est sévère avec ses comédiens. On commence à parler de son talent exceptionnel et de son exigence. On dit qu'il a frappé, dans un moment d'irritation, un de ses interprètes; il les insulte et les aime. Il ne voit que le travail, il ne vit que

pour le travail. Il est violent, minutieux, inexorable, comme Olaf Molander, un autre des grands artistes du Dramaten. "Comment se sent-on, maître — demanda un pauvre acteur démoralisé par l'impétueux Olaf — quand on est aussi sûr de soi, aussi parfait? "Seul," répondit Molander. Et il continua à faire répéter interminablement la même scène. Ingmar Bergman lui aussi se sent seul mais Ulla Jacobsson ne jouera jamais plus aussi intensément que dans *Sourires d'une nuit d'été* et Ingrid Thulin, si Bergman ne lui avait pas demandé d'incarner trois personnages de femmes, ne serait pas considérée aujourd'hui comme la nouvelle Garbo. Un bérêt basque sur la tête, portant une veste en peau de renne et des pantalons chiffonnés, il met une demi-heure pour manger des œufs au jambon en buvant de grands verres de lait glacé. Ingmar Bergman, maigre, nerveux, irritable, souffrant, passe des journées entières devant la caméra à expliquer à ses interprètes fidèles et dévoués les raisons, les sous-entendus, la fatalité qui sont à l'origine de l'histoire qu'ils doivent raconter. Il a des phrases qui sont à la fois des maximes et des leçons : "Ceux qui n'ont pas appris à pleurer ne peuvent pas faire rire". Il n'a pas de message à transmettre à l'humanité. "Je n'ai pas d'autre fin — dit-il — que moi-même, le besoin de gagner ma vie, la curiosité et l'estime du public et la volonté de dire certaine vérité dont j'ai eu l'intuition à un certain moment". Il a tourné, pour gagner sa vie, des courts métrages publicitaires et a mis en scène une version de *la Veuve joyeuse*. Anna Glavari et le prince Dario l'intéressent : il s'amuse à faire évoluer ces personnages candides, inconsistants et légers, dans un climat irréel. Mais il est également intéressé par les êtres torturés par la culpabilité, la lâcheté ou les désirs d'un bonheur impossible. Lear et Debussy, tout cela fait partie de la vie. "Il faut chercher sans se fatiguer", voilà son programme. Il est attaché au silence, aux

eaux et aux ciels de sa patrie. Et il lui serait impossible d'imaginer, pour les histoires qu'il raconte, une couleur différente, un arrière-plan autre, et même les visages qui animent les plans de ses films ont une physionomie typiquement suédoise, une mélancolie nordique. Ce sont des hommes et des femmes qui croient encore aux sagas hallucinées, aux fantômes, aux esprits malicieux qui se cachent parmi les sapins et qui retrouvent dans les ballades des trouvères, les histoires de jeunes filles vertueuses et de brigands féroces, l'Amour et la Mort, aliments pour l'imagination. Ce sont des hommes et des femmes qui souffrent de tous les maux modernes et cherchent le salut dans la psychanalyse, dans l'abandon de toutes les règles ou dans la prière. Bergman, avec générosité, analyse leur désespoir, raconte leurs misères et leurs faillites; il croit en la Grâce qui rachète et qui ne détruit pas l'espérance. Il fait dire à un de ses personnages : "Il est possible que Dieu soit dans la mer; il est possible qu'il soit dans la main de l'enfant qui construit son château de sable. Peut-être est-il dans l'air et dans la lumière".

Enzo Biagi.

Maquettes pour les décors de Ezio Frigerio

Ce que le cinéma (et nous-mêmes) devons à Strindberg

Sauro Borelli

Que l'on sache, il ne semble pas que August Strindberg ait jamais eu un contact personnel avec le cinéma; même pas avec le cinéma aventureux qui faisait ses premiers pas alors que lui-même était déjà parvenu au seuil de la maturité et avait atteint la célébrité au travers de nombreuses tribulations. Il était pourtant arrivé jusqu'aux environs immédiats de ce cinéma avec la pratique assidue de la photographie à laquelle il ne cessa de se consacrer, parmi les événements les plus tumultueux, aussi bien existentiels que littéraires, théâtraux et idéologiques de sa brillante parabole et il est singulier que Strindberg soit resté étranger aux splendeurs



supposées et aux misères certaines du cinéma à ses débuts. Même pas en un temps où commençait l'époque héroïque des Frères Lumière et des Méliès, et où le dramaturge fréquentait à Berlin la cabaret "Zum Schwarzen Ferkel" (Au petit Cochon noir) au climat chaleureux et intime, où il devenait rapidement l'ami d'intellectuels tels que Richard Dehmel, Stanislaw Przybyszewski et, en particulier, du peintre norvégien Edward Munch, personnalité aussi tourmentée qu'inquiétante. Incidemment, c'est Peter Watkins qui, tout dernièrement encore, nous a fourni la preuve cinématographique (même s'il elle n'a été vue chez nous que sur les écrans de la télévision) de l'amitié symptomatique qui lia entre eux les deux grands "irréguliers" scandinaves: Strindberg et Munch, avec son film dédié précisément au grand peintre norvégien "maudit", et dans lequel Strindberg apparaît. C'est un fait qui, même s'il est dû au hasard, doit être souligné. Car, si le théâtre de Strindberg a retrouvé sa renommée ces dernières années et ne semble pas devoir

connaître de nouveaux temps d'arrêt — et l'initiative nouvelle et originale de Giorgio Strehler vient confirmer cette constatation — les œuvres cinématographiques inspirées ou influencées par les pièces et les expériences existentielles brûlantes de Strindberg, ne sont par contre ni trop fréquentes, ni trop connues. Même si l'on pressent que la vie du dramaturge suédois pourrait prendre place d'une manière surprenante — dans une intrigue ténue de contradictions macroscopiques récurrentes — en tant qu'opus cinématographique total, titanique encore que potentiel, par exemple dans l'œuvre du grand cinéaste David Walk Griffith. Mais tenons-nous en aux faits, aux films "strindbergiens" ou, autrement dit, au petit nombre d'entre eux qui a été mené à bien: ce sont parfois, adaptés avec pertinence, des drames qui balancent entre un naturalisme tardif et une "psychologie" nouvelle, parfois des tranches de vie dont le thème et le style varient mais dont la base est un réalisme dense et matériel. D'autre part, il semble

logique que ce "cinéma strindbergien" n'ait pu voir le jour que dans le curriculum d'auteurs du nord de l'Europe, tels que l'austro-allemand Karl Mayer ou le spécifiquement suédois Alf Sjöberg, parmi les premiers et les plus assidus. Ingmar Bergman, d'une manière indirecte et dans une mesure plus problématique, Kjell Grede, dans une interprétation très personnelle. Scénariste de talent des années 20 (*Le cabinet du docteur Caligari*), Mayer, ayant traversé l'expérience expressionniste, élabore des théories et invente, avec l'innovation du *Kammerspiel*, un cinéma qui prend ses racines dans la vie quotidienne, dans le fourmillement de laquelle il trouve, en évoquant des tragédies contingentes pénétrées de la fatalité du "destin social" (*Je Rail* et *La Nuit de la Saint-Sylvestre*), ses aspects les plus traumatiques et les plus typiques. Et c'est précisément dans un tel contexte que se place, d'une manière significative, le film strindbergien *Mademoiselle Julie* (1922), film tout à fait cohérent, avec une poétique qui voulait voir

les événements se déterminer non plus dans les suggestions tortueuses, "surhumaines" fournies par les mythes énigmatiques (*Nosferatu*, *Golem*, *Caligari*), mais dans "l'univers instinctuel des personnages qui agissent". Comme c'est le cas précisément pour le personnage emblématique de Mademoiselle Julie, en guerre contre le conformisme, guerre dont elle est la victime. Quant au suédois Sjöberg qui a une place un peu particulière par rapport aux autres grands cinéastes suédois, Sjöström et Stiller, il tente de s'approcher de Strindberg en inventant des termes approfondis qui apparaissent aussi bien dans le chef-d'œuvre qu'est *La Nuit du plaisir* (Mademoiselle Julie, 1951) que dans les œuvres plus conventionnelles comme *Karin Mansdotter* (1954) et *Père* (1969). Ici en particulier, Sjöberg nous fait retrouver intégralement même si c'est par l'intermédiaire des péripéties les plus diverses, cette anxiété toujours en éveil qui pousse Strindberg à aborder des thèmes moraux et idéologiques toujours plus ardens et toujours plus ambigus. Ce Strindberg désarticulé et désincarné comme un Christ laïque marchant d'un pas incertain sur la route de Damas, ou tombant dans l'*Enfer* (quelques soient d'autre part les invectives dont il accable le Christ, "Dieu misérable qui accepte les coups de bâton"), ce Strindberg en proie au délire, aux cauchemars, aux soupçons, aux passions toujours renaissantes de sa personnalité excessive et qui le mènent de naufrage conjugal en naufrage conjugal sans qu'il puisse jamais mettre un terme à ses propres hallucinations ni à la vision panique (mais qui va s'approfondissant) du monde, c'est du reste l'Ingmar Bergman génial des exordes qui, avec le sujet et la mise en scène originaux de *Tourments* (1944) apporte au langage cinématographique d'un Sjöberg cette magie qui lui est si typiquement propre et qu'il enrichira encore dans ses œuvres majeures.

Même si, comme on le prétend, *Tourments* est plus pénétré d'une aura tragiquement strindbergienne que relié directement à aucun des autres drames du même auteur, on pourrait même dire que c'est la singulière constante du cinéma de Bergman, d'autant plus sincèrement complice de Strindberg dans sa pratique théâtrale (*Le Gant noir*, *le Pélican*, *Père*, *la Sonate des spectres*, *le Songe*, etc.) qu'il était plus éloigné de l'adaptation de ses pièces à l'écran. Et même si l'on admet comme justifiée l'impression que Bergman fait du théâtre et du cinéma "comme s'il était Strindberg lui-même", il faut néanmoins reconnaître qu'il s'agit là d'un refus étrange, inexplicable et inexplicable. Parmi les films strindbergiens les plus récents, il faut citer enfin *Plaidoyer d'un fou* (1977), réalisé par Kjell Grede, l'un des disciples les plus doués de Bergman. Il s'agit d'une œuvre qui, tout en se rapportant seulement au roman autobiographique de Strindberg, réussit à exprimer des sentiments et des idées tout à fait actuels et se rattachant à la sensibilité la plus moderne. Il est aidé en cela par l'interprétation très adéquate d'acteurs aussi souples qu'intelligents tels que Bibi Anderson (Sir) et Gösta Ekman (Axel). Certes, on se rend bien compte, à cette casuistique non systématique et fragmentaire, que le cinéma doit encore beaucoup à Strindberg, peut-être tout. Peut-être autant que Strindberg a donné, avec une prodigalité forcenée, à l'intention d'une "mémoire future". Donc, à notre intention à nous, à l'intention de notre temps (et de son cinéma, bien entendu).

Culture et mouvement

Gilles Deleuze

Nous ne suggérons aucune ressemblance entre le Dionysos de Nietzsche et le Dieu de Kierkegaard. Au contraire, nous supposons, nous croyons que la différence est infranchissable. Mais d'autant plus: d'où vient la coïncidence sur le thème de la répétition, sur cet objectif fondamental, même si cet objectif est conçu de façon diverse? Kierkegaard et Nietzsche sont de ceux qui apportent à la philosophie de nouveaux moyens d'expression. On parle volontiers, à leur propos, d'un dépassement de la philosophie. Or ce qui est en question dans toute leur œuvre, c'est le mouvement. Ce qu'ils reprochent à Hegel, c'est d'en rester au faux mouvement, au mouvement logique abstrait, c'est-à-dire à la "méditation". Ils veulent mettre la métaphysique en mouvement, en activité. Ils veulent la faire passer à l'acte, et aux actes immédiats. Il ne leur suffit donc pas de proposer une nouvelle représentation du mouvement; la représentation est déjà médiation. Il s'agit au contraire de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition; de substituer des signes directs à des représentations médiates; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournoisements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit. Cela, c'est une idée d'homme de théâtre, une idée de metteur en scène — en avance sur son temps. C'est en ce sens que quelque chose de tout à fait nouveau commence avec Kierkegaard et Nietzsche. Ils ne réfléchissent plus sur le théâtre à la manière hégélienne. Ils ne font pas davantage un théâtre philosophique. Ils inventent, dans la philosophie, un incroyable équivalent de théâtre, et par là fondent ce théâtre de l'avenir en même temps qu'une philosophie nouvelle. On dira que, au moins du point de vue théâtre, il n'y a pas du tout réalisation; ni Copenhague vers 1840 et la profession de pasteur, ni Bayreuth et la rupture avec Wagner, n'étaient des conditions favorables. Une chose est certaine pourtant: quand Kierkegaard parle de théâtre antique et du drame moderne, on a déjà changé d'éléments, on ne se trouve plus dans l'élément de la réflexion. On découvre un penseur qui vit le problème des masques, qui éprouve ce vide intérieur qui est le propre du masque, et qui cherche à le combler, à le remplir, fût-ce par "l'absolument différent" c'est-à-dire en y mettant toute la différence du fini et de l'infini, et en créant ainsi l'idée d'un théâtre de l'humour et de la foi. Quand Kierkegaard explique que le chevalier de la foi ressemble à s'y méprendre à un bourgeois endimanché, il faut prendre cette indication philosophique comme une remarque de metteur en scène, montrant comment le chevalier de la foi doit être joué. Et quand il commente Job ou Abraham, quand il imagine les variantes du conte *Agnès et le Triton*, la manière ne trompe pas, c'est une manière de scénario. Jusque dans Abraham et dans Job, résonne la musique de Mozart; et il s'agit de "sauter" sur l'air de cette musique. "Je ne regarde qu'aux mouvements", voilà une phrase de metteur en scène, qui pose le plus haut problème théâtral, le problème d'un mouvement qui atteindrait directement l'âme et qui serait celui de l'âme.

A plus forte raison pour Nietzsche. La *Naissance de la Tragédie* n'est pas une réflexion sur le théâtre antique, mais la fondation pratique d'un théâtre de l'avenir, l'ouverture d'une voie dans laquelle Nietzsche croit encore possible de pousser Wagner. Et la rupture avec Wagner n'est pas affaire de théorie; elle n'est pas non plus affaire de

musique; elle concerne le rôle respectif du texte, de l'histoire, du bruit, de la musique, de la lumière, de la chanson, de la danse et du décor dans ce théâtre dont Nietzsche rêve. *Zarathoustra* reprend les deux tentatives dramatiques sur Empédocle. Et si Bizet est meilleur que Wagner, c'est du point de vue du théâtre et pour les danses de *Zarathoustra*. Ce que Nietzsche reproche à Wagner, c'est d'avoir renversé et dénaturé le "mouvement": nous avoir fait patauger et nager, un théâtre nautique, au lieu de marcher et danser. *Zarathoustra* est conçu tout entier dans la philosophie, mais aussi tout entier pour la scène. Tout y est sonorisé, visualisé, mis en mouvement, en marche et en danse. Et comment le lire sans chercher le son exact du cri de l'homme supérieur, comment lire le prologue sans mettre en scène le funambule qui ouvre toute l'histoire? A certains moments, c'est un opéra-bouffe sur des choses terribles; et ce n'est pas par hasard que Nietzsche parle du comique du surhumain. Qu'on se rappelle la chanson d'Ariane, mise dans la bouche du vieil Enchanteur: deux masques, ici, sont superposés — celui d'une jeune femme, presque d'une Koré, qui vient s'appliquer sur un masque de vieillard répugnant. L'acteur doit jouer le rôle d'un vieillard en train de jouer le rôle de Koré. Et là aussi pour Nietzsche, il s'agit de combler le vide intérieur du masque dans un espace scénique: en multipliant les masques superposés, en inscrivant dans cette superposition l'omniprésence de Dionysos, en y mettant l'infini du mouvement réel comme la différence absolue dans la répétition de l'éternel retour. Lorsque Nietzsche dit que le surhomme ressemble à Borgia plutôt qu'à Parsifal, lorsqu'il suggère que le surhomme participe à la fois de l'ordre des Jérunités et du corps des officiers prussiens, là encore, on ne peut comprendre ces textes qu'en les prenant pour ce qu'ils sont, des remarques de metteur en scène indiquant comment le surhomme doit être "joué".

Le théâtre, c'est le mouvement réel; et de tous les arts qu'il utilise, il extrait le mouvement réel. Voilà qu'on nous dit: ce mouvement, l'essence et l'infirmité du mouvement, c'est la répétition, *non pas l'opposition, non pas la médiation*. Hegel est dénoncé comme celui qui propose un mouvement du concept abstrait, au lieu du mouvement de la Physis et de la Psyché. Hegel substitue le rapport abstrait du particulier avec le concept en général, au vrai rapport du singulier et de l'universel dans l'Idée. Il en reste donc à l'élément réfléchi de la "représentation", à la simple généralité. Il représente des concepts, au lieu de dramatiser les Idées: il fait un faux théâtre, un faux drame, un faux mouvement. Il faut voir comment Hegel trahit et dénature l'immédiat pour fonder sa dialectique sur cette incompréhension, et introduire la médiation dans un mouvement qui n'est plus que celui de sa propre pensée, et des généralités de cette pensée. Les successions spéculatives remplacent les coexistences, les oppositions viennent recouvrir et cacher les répétitions. Quand on dit que le mouvement, au contraire, c'est la répétition, et que c'est là notre vrai théâtre, on ne parle pas de l'effort de l'acteur qui "répète" dans la mesure où la pièce n'est pas encore sue. On pense à l'espace scénique, au vide de cet espace, à la manière dont il est rempli, déterminé, par des signes et des masques, à travers lesquels l'acteur joue un rôle qui joue d'autres rôles, et comment la répétition se tisse d'un point remarquable à un autre en comprenant en soi les différences. (Quand Marx critique aussi le faux mouvement abstrait ou la médiation des hégéliens, il se trouve lui-même porté à une idée, qu'il indique plutôt qu'il ne la développe, l'idée

essentiellement "théâtrale" : pour autant que l'histoire est un théâtre, la répétition, le tragique et le comique dans la répétition, forment une condition du mouvement, sous laquelle les "acteurs" ou les "héros" produisent dans l'histoire quelque chose d'effectivement nouveau. Le théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation, comme le mouvement s'oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept. Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un

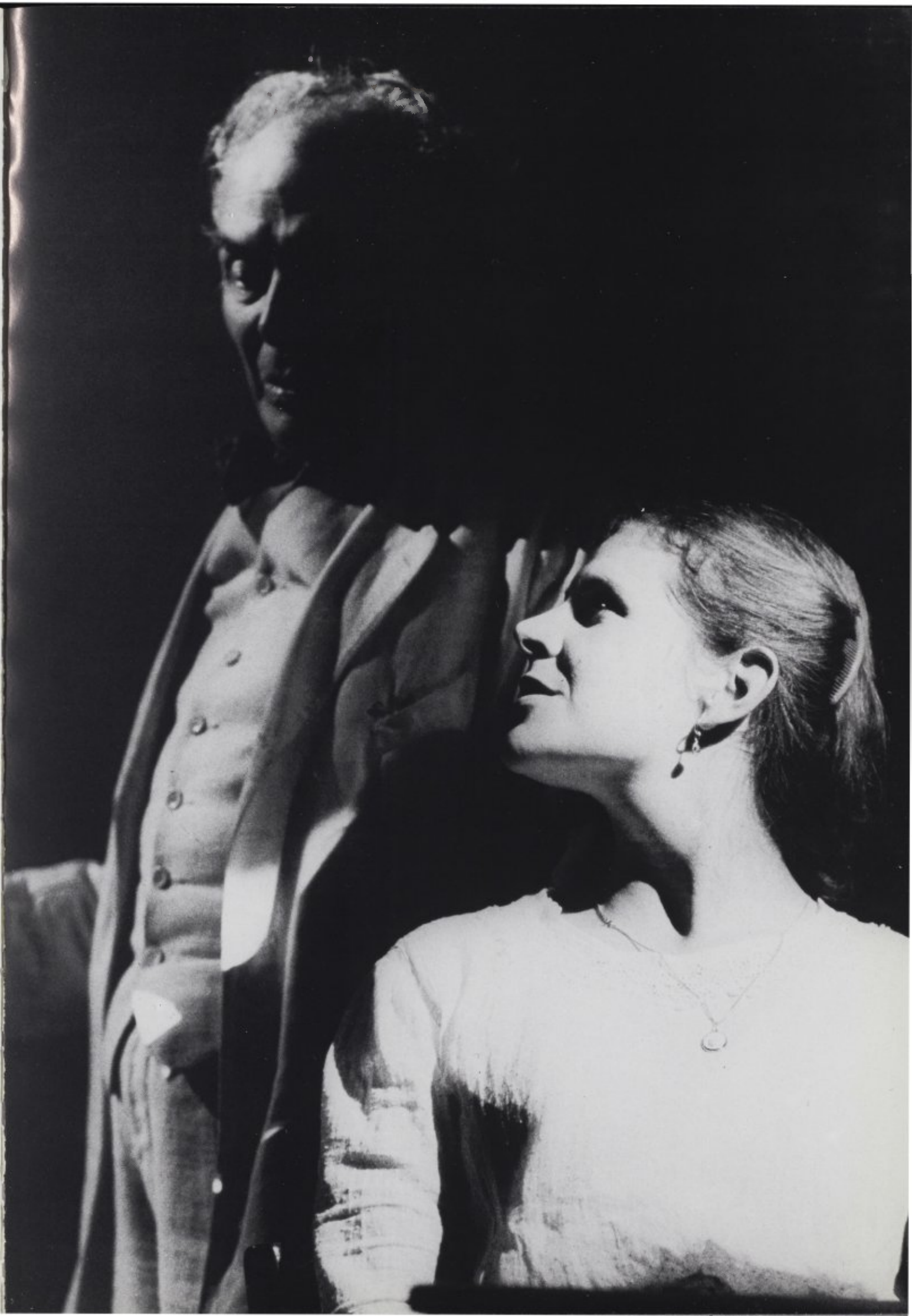
oubliait qu'il est un mouvement vertigineux, qu'il est doué d'une force de sélectionner, d'expulser comme de créer, de détruire comme de produire, non pas de faire revenir le même en général? La grande idée de Nietzsche, c'est de fonder la répétition dans l'éternel retour à la fois sur la mort de Dieu et sur la dissolution du Moi. Mais dans le théâtre de la foi, l'alliance est tout autre; Kierkegaard la rêve entre un Dieu et un moi retrouvés. Toutes sortes de différences s'enchaînent : le mouvement est-il dans la sphère de l'esprit, ou bien dans les entrailles de la terre, qui ne connaît ni Dieu ni moi? Où se trouvera-t-il mieux protégé contre les généralités, contre



langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages — tout l'appareil de la répétition comme "puissance terrible". Il devient aisé, alors, de parler des différences entre Kierkegaard et Nietzsche. Mais même cette question ne doit plus être posée au niveau spéculatif d'une nature ultime du Dieu d'Abraham ou du Dionysos de Zarathoustra. Il s'agit plutôt de savoir ce que veut dire "faire le mouvement", ou répéter, obtenir la répétition. S'agit-il de sauter, comme le croit Kierkegaard? Ou bien s'agit-il de danser, comme pense Nietzsche, qui n'aime pas qu'on confonde danser et sauter (seul le singe de Zarathoustra, son démon, son nain, son bouffon, saute). Kierkegaard nous propose un théâtre de la foi; et ce qu'il oppose au mouvement logique, c'est le mouvement spirituel, le mouvement de la foi. Aussi peut-il nous convier à dépasser toute répétition esthétique, à dépasser l'ironie et même l'humour, tout en sachant, avec souffrance, qu'il nous propose seulement l'image esthétique, ironique et humoristique d'un tel dépassement. Chez Nietzsche, c'est un théâtre de la cruauté. L'humour et l'ironie y sont indépensables, opérant au fond de la nature. Et que serait l'éternel retour, si l'on

les médiations? La répétition est-elle surnaturelle, dans la mesure où elle est au-dessus des lois de la nature? Ou bien est-elle le plus souvent volonté de la Nature en elle-même et se voulant elle-même comme Physis, parce que la nature est par elle-même supérieure à ses propres règles et à ses propres lois? Kierkegaard dans sa condamnation de la répétition "esthétique", n'a-t-il pas mélangé toutes sortes de choses : une pseudo-répétition qu'on attribuerait aux lois générales de la nature, une vraie répétition dans la nature elle-même; une répétition des passions sur un mode pathologique, une répétition dans l'art et l'œuvre d'art? Nous ne pouvons maintenant résoudre aucun de ces problèmes; il nous a suffi de trouver la confirmation théâtrale d'une différence irréductible entre la généralité et la répétition.

Gre-sur-Loing (France), 1883. Un toast dans la pension pour artistes suédois. Le premier à droite est Strindberg. Le dessin, pour un calendrier, est de Carl Larsson.







Il Piccolo Teatro dal 1947 a oggi

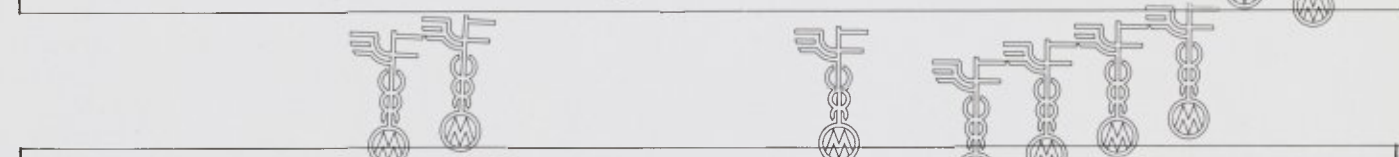
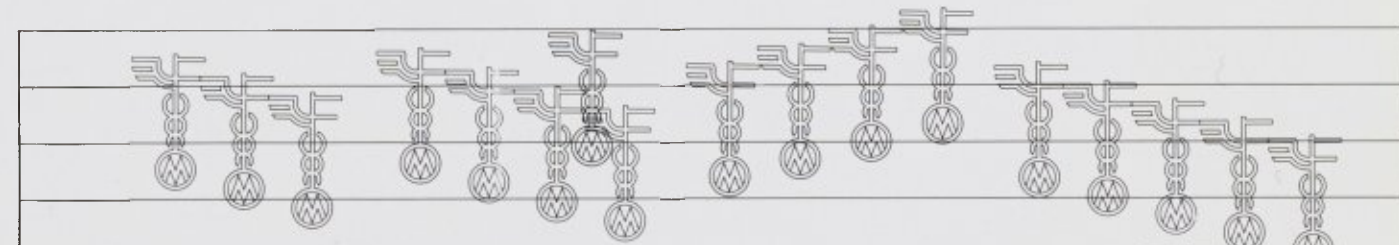
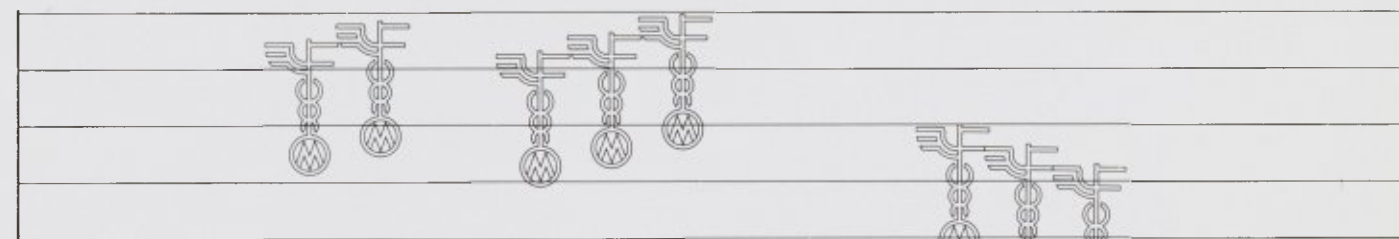


ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1947	
L'ALBERGO DEI POVERI di Gorki	Strehler Ratto - Colciaghi
LE NOTTI DELL'IRA di Salacrou	Strehler Ratto
IL MAGO DEI PRODIGI di Calderon de la Barca	Strehler Ratto - Colciaghi
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi
1947/1948	
I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Pirandello	Strehler Ratto - Colciaghi
L'URAGANO di Ostrowskij	Strehler Ratto
QUERELA CONTRO IGNOTO di Neveux	Landi Ratto - Colciaghi
DON GIOVANNI di Moliere	Costa Tullio Costa
DELITTO E CASTIGO di Dostojewskij	Strehler Ratto
LA SELVAGGIA di Anouilh	Salvini Ratto
RICCARDO II di Shakespeare	Strehler Ratto - Colciaghi
N.N. di Trieste	Guerrini Chiani
LA TEMPESTA di Shakespeare	Strehler Ratto - Colciaghi
ROMEO E GIULIETTA di Shakespeare	Simoni Casarini - Calderini
ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE di Eliot	Strehler Ratto - Bissietta
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi
1948/1949	
IL CORVO di Gozzi	Strehler Ratto - Colciaghi
IL GABBIANO di Cecov	Strehler Ratto Colciaghi
LA FAMIGLIA ANTROPUS di Wilder	Strehler Coltellacci
LA BISBETICA DOMATA di Shakespeare	Strehler Coltellacci - Colciaghi
FILIPPO di Alfieri	Costa Ratto - Colciaghi
GENTE NEL TEMPO di Chiesa	Strehler Ratto - Colciaghi
LE NOTTI DELL'IRA di Salacrou	Strehler Ratto
I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Pirandello	Strehler Ratto - Colciaghi
ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE di Eliot	Strehler Ratto - Bissietta
1949/1950	
L'ALBA DELL'ULTIMA SERA di Bacchelli	Brissoni Ratto
QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO di Pirandello	Strehler Damiani - Frigerio
IL PICCOLO EYOLF di Ibsen	Strehler Ratto - Colciaghi
LA PARIGINA di Becque	Strehler Ratto - Colciaghi
RICCARDO III di Shakespeare	Strehler Coltellacci
LA GUERRA DI TROIA NON SI FARA di Giraudoux	Bollini Crippa - Cristiani - Gerli
I GIUSTI di Camus	Strehler Ratto - Colciaghi
ALCESTI DI SAMUELE di Savinio	Strehler Savinio
LA PUTTA ONORATA di Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi
IL CORVO di Gozzi	Strehler Colciaghi - Ratto

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1950/1951	
GLI INNAMORATI di Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi
ESTATE E FUMO di Williams	Strehler Ratto - Colciaghi
IL MISANTROPO di Moliere	Strehler Coltellacci
LA MORTE DI DANTON di Buchner	Strehler Ratto
LA PARIGINA di Becque	Strehler Ratto - Colciaghi
CASA DI BAMBOLA di Ibsen	Strehler Ratto - Colciaghi
L'ORO MATTO di Giovaninetti	Strehler Ratto
NON GIURARE SU NIENTE di De Musset	Strehler Ratto - R. Tofano
FRANA ALLO SCALO NORD di Betti	Strehler Ratto
RE ENRICO IV di Shakespeare	Strehler Casarini - Colciaghi
LA DODICESIMA NOTTE di Shakespeare	Strehler Ratto - Colciaghi
1951/1952	
ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE di Eliot	Strehler (II edizione) Casarini
ELETTRA di Sofocle	Strehler Casarini
L'AMANTE MILITARE di Goldoni	Strehler Scandella - Colciaghi
IL MEDICO VOLANTE di Moliere	Strehler Ratto - Colciaghi
OPLÀ NOI VIVIAMO di Toller	Strehler Ratto
MACBETH di Shakespeare	Strehler Zuffi
EMMA di Zardi	Strehler Ratto
IL CAMMINO SULLE ACQUE di Vergani	Strehler Damiani
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Ratto - Colciaghi
LA FAMIGLIA ANTROPUS di Wilder	Strehler Coltellacci
LA MORTE DI DANTON di Buchner	Strehler Ratto
CASA DI BAMBOLA di Ibsen	Strehler Ratto - Colciaghi
1952/1953	
ELISABETTA D'INGHILTERRA di Bruckner	Strehler Ratto - Coltellacci
IL REVISORE di Gogol	Strehler Ratto - Lucchi
L'INGRANAGGIO di Sartre	Strehler Ratto
SACRILEGIO MASSIMO di Stefano Pirandello	Strehler Ratto
SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE di Pirandello	Strehler Ratto - Colciaghi
LULU di Bertolazzi	Strehler Ratto - Colciaghi
UN CASO CLINICO di Buzzati	Strehler Ratto
APPUNTAMENTO NEL MICHIGAN di Cannarozzo	Enriquez Ratto
LE NOZZE DI GIOVANNA PHILE di Magnoni	Enriquez Ratto
LE VEGLIE INUTILI di Sbragia	Enriquez Ratto
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Ratto - Colciaghi
ELETTRA di Sofocle	Strehler Casarini

FIERA INTERNAZIONALE DI MILANO

14-23 Aprile



il mercato primaverile
che con le sue 80 mostre specializzate
opera
nell'intero arco dell'anno

FIERA INTERNAZIONALE
DI
MILANO

14-28 Aprile



BVLGARI

10 VIA DEI CONDOTTI - ROMA
TEL. 679.38.76

NEW YORK · GENEVE · MONTE CARLO · PARIS



SETA
RICERCA
TECNOLOGIA
QUALITÀ

RATU

PRODUZIONE SERICA
COMO VILLA SUCOTA
PARIS 9 RUE LINCOLN
NEW YORK 7W 57 ST