



# Saison 92 · 93

G R A N D E S A L L E

Saison 93 · 94

sur simple appel téléphonique  
au 44 41 36 36  
vous pouvez recevoir la brochure  
présentant la saison 93 · 94

ODEON · THEATRE DE L'EUROPE  
1, place Paul Claudel, 75006 Paris

THEATRE DE L'EUROPE · ODEON · PETIT ODÉON

16 septembre · 25 octobre 92

## Cycle hispanique

MEDITERRANIA · Espagne  
LA CANDIDA ERENDIRA · Colombie  
YO TENGO UN TIO EN AMERICA · Espagne  
PABLO NERUDA VIENE VOLANDO · Chili  
EL VENDEDOR DE RELQUIAS · Venezuela  
TRAMUNTANA TREMENS · Espagne

10 novembre · 30 décembre 92

## Le Chevalier d'Olmedo

CRÉATION

LOPE DE VEGA · LLUÍS PASQUAL

6 janvier · 7 février 93

## Terra incognita

CRÉATION

GEORGES LAVAUDANT

12 février · 20 février 93

## Le Livre des Fuites

CRÉATION

J.M.G LE CLEZIO · FRANÇOIS MARTHOURET

12 mars · 12 mai 93

## John Gabriel Borkman

CRÉATION

HENRIK IBSEN · LUC BONDY

2 juin · 2 juillet 93

## Le Pélican

CRÉATION

AUGUST STRINDBERG · ALAIN MILANTI

8 juillet · 18 juillet 93

## Il Campiello

CARLO GOLDONI · GIORGIO STREHLER · Spectacle en langue italienne, non surtitré.

P E T I T O D E O N

25 septembre · 28 novembre 92

## L'enfant bâtard

CRÉATION

BRUNO BAYEN

6 avril · 9 avril 93

## Lectures scandinaves

7 décembre · 12 décembre 92

## Hors cadre

Documentaires de théâtre · Entrée libre

23 avril · 29 mai 93

## Le phénix du nouveau monde

CRÉATION

JUANA INÉS DE LA CRUZ · ANTONIO ARENA

8 janvier · 7 février 93

## Le livre des fuites

CRÉATION

J.M.G. LE CLÉZIO · FRANÇOIS MARTHOURET

juin 93

## Confessions

LOUISE DU NÉANT · DOM CLAUDE MARTIN

Mise en espace Gilles Blanchard · avec Claire-Ingrid Cottanceau · Entrée libre

26 février · 18 mars 93

## Je n'écris que de vous

Photos Guy Delahaye

Conception graphique : Laurence Durandau, Impression : Jarach-Laruche

CREATION

# LE PELICAN

STR1 15

A U G U S T   S T R I N D B E R G

avec

le fils, Frédrik, étudiant en droit

**Jean-Paul Bordes**

la mère, Elise, veuve

**Christiane Cohendy**

la fille, Gerda

**Agnès Dewitte**

le gendre, Axel, mari de Gerda

**Didier Mahieu**

domestique

**Isabelle Sadoyan-Bouise**

Texte français

**Michel Vittoz**

mise en scène

**Alain Milianti**

dramaturgie

**Jérôme Hankins**

décar et costumes

**Chantal Gaiddon**

lumière

**Bruno Boyer**

assistantes mise en scène

**Anne Argentin . Pascale Kukawka**

assistant lumière

**Jean-Philippe Corrigou**

assistante scénographe

**Anne Gratadour**

effets spéciaux

**Alpha**

réalisation du décar

**Ateliers du Volcan**

Spectacle créé le 12 mars 1993 au Valcan-Le Havre

•

#### COPRODUCTION

LE VOLCAN-LE HAVRE . ODEON-THEATRE DE L'EUROPE  
CONSEIL REGIONAL DE HAUTE NORMANDIE

• Le texte de la pièce dans la traduction de Michel Vittoz a paru aux Editions Salin.  
En vente à la librairie du Théâtre.

• Le bar de l'Odéon et la librairie (Foyer du Public) sont ouverts du mardi au samedi à partir de 19h, le dimanche à partir de 14h.  
• L'Odéon.Théâtre de l'Europe est fleuri par *Fleur de pât*, 5, rue de Médicis, 75006 Paris.





Avant d'aborder Strindberg sur un plateau avec des acteurs, j'ovais de lui l'image ossez confuse d'un onolyste roffiné et sombre des tourments de l'ôme humoine. Une sorte de Tchékhov scandinave ou de Schnitzler nordique.

Illusion ! Strindberg est avant tout un emmerdeur (ou disons pour être plus nuancé : un icanacaste). Cet homme a les épaules trop larges pour les coutures trop étroites que lui imposoit la société luthérienne de son temps, son œuvre croque de toutes parts ... Il faut se souvenir qu'après la publication de *Mariés*, il a été poursuivi par la justice pour blasphème. La même accusation qui aujourd'hui frappe Rushdie et, comme lui, Strindberg a dû s'exiler pour se protéger. C'est Kafka qui m'a mis sur la piste : "Je me sens mieux parce que j'ai lu Strindberg ... l'énorme Strindberg. Cette rage, ces pages gognées à la force du poing".

Strindberg", Strindberg le dynamiteur. Il est celui qui s'offre aux voleurs étoblis, à ce qui est convenu ("Fomille, foyer de tous les vices socioux, asile de toutes les femmes paresseuses, bâche du père, bâche de l'enfant"). Je l'aime pour cela : il ne fait semblant ni d'aimer, ni de hater. Et c'est bien ainsi.

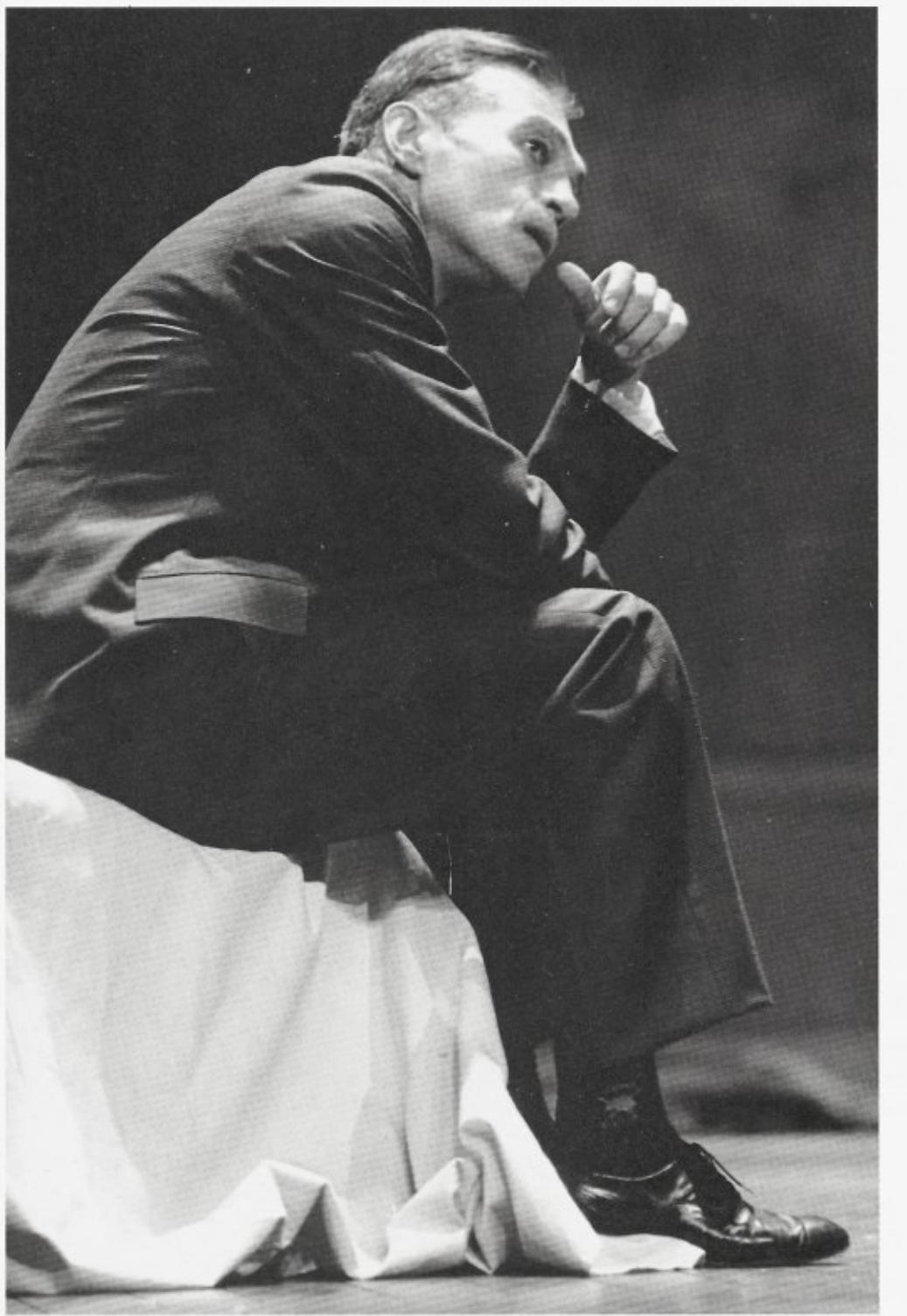
Chacun devra passer par l'épreuve toujours effroyante et redoutée de l'interprétation : que me dit ce texte ? Le mensonge dans les familles, la vérité inaccessible, le manque d'amour, le froid et la faim, la colère et la haine, l'héritage sans testament, etc. Le sens de ce texte dépasse les interprétations que l'on peut en donner. C'est la marque des chefs-d'œuvre. Courage donc !

Et il en faut pour c'est la violence et la brutalité qui caractérisent son propos quel que soit le sujet qu'il aborde. C'est une question de sensibilité comme il dit. "J'aimerais contribuer à mettre tout sens dessus dessous pour voir ce qui se trouve au fond. Je crains que nous soyons si embrouillés, si asservis que cela ne pourra guère s'arranger. Il faut tout brûler, faire sortir et puis recommencer". Des pages écrites à coup de poing dans le refus du bon goût, de la nuance et de la bienveillance, pour arracher les masques dont s'habillent certains mousolées ; familles-mousolées, écales-mousolées, usines-mousolées, etc.

Dans notre temps de reflux, de restauration, d'extinction hysterique de l'entreprise économique et de la réussite sociale, de l'orchestration des grandes peurs, de la tolérance des massacres qui se commettent à nos portes, dans ces temps donc la brutalité hargneuse de Strindberg apparaîtra peut-être comme salutaire.

Cette pièce ressemble à ces jeux de fêtes foraines qu'on appelle jeux de massacre ... Une mère, c'est sacré ? Allez, feu ! La famille, tobernac de la religion sociale ? Encore, feu ! Avec le plaisir de voir tomber ces effigies. Cette pièce est le récit de l'extinction d'une famille, d'une race. Et c'est plaisant. "D'abord il n'y a pas de mal obsolu, dit Strindberg. La déchéance d'une lignée fait le bonheur d'une autre lignée qui s'élève et les altérités des descendants et des chutes sont un des grands attraits de la vie. Si la plupart des gens éprouvent de la tristesse en voyant ma tragédie c'est de leur propre faute. Quand nous serons aussi forts que les hommes de la Révolution française, nous verrons avec joie faire des coupes dans les porcs rouges et abattre les arbres vermoulus qui ont si longtemps étaillé les autres qui ovoient eux aussi le droit de vivre leur vie. Et nous éprouverons alors un sentiment de soulagement, comme quand on voit mourir un incurable."

Alain Milanti





**AFFAMÉ,  
PARMI LES DÉCOMBRES ...**

*"Je suis le destructeur, le démalisseur, l'incendiaire du mande, et quand le mande sera réduit en cendres, je me pramènerai, affamé, parmi les décambres, jayeux de pauvair dire : c'est mai qui ai fait cela, mai ; c'est mai qui ai écrit la dernière page de l'histaire du mande, vraiment la demière."*

Camme ça, saigneusement, de sa belle écriture d'enfant appliqué, Strindberg échafaudait sur sa page blanche des scénarias de désagrégatiian des rapparts humains. San projet ? - il tient en un seul mat : divarcer. Et pas seulement d'avec ses épouses, mais aussi d'avec les institutians et les valeurs daminantes, d'avec les intellectuels et les canfrères, d'avec les amis - d'avec lui-même. Mament de tensian absalue aù l'être humain vamit la seule idée de s'attacher : Strindberg saisit ses persannages au mament où ils perdent la natian de liens de parenté, d'amaur, d'allégeance, d'obligatiian-, dans une insensée rupture de cantrat. Paur lui, c'est le micracasme familial qui affre un petit cancentré de taus les maux - mensanges, malentendus et représsians -, naurissant chez l'individu une faim inextinguible d'assacialité, un dégaût de l'humain.

Dans san autabiographie *Le Fils de la servante*, Strindberg s'amuse à décrire le fanciannement de sa famille en termes palitiques et juridiques. Le père est le manarque, la mère san éminence grise, les servantes des ministres saurnais. Il ne reste plus qu'aux enfants-vassaux de lauvayer dans un remaus de tractatians, de jugements, de châtiments, d'alliances, de disgrâces, de pardans. Creuset aù l'an apprend (mal) comment vivre, la famille affre une image parfaite des système de campramis que les hommes daivent inventer paur se suparter.

La Suède aù naquit Strindberg en 1849 éprouvait avec retard et dans l'eupharie sa révalutian industrielle, une nauvelle baurgeaisie riche ancrat ses nauvelles valeurs de pragres dans le puritanisme traditionnel, qu'elle maquillait, paur danner le change, de saurires bâts et de cauleurs légères dans les aquarelles de san peintre national Carl Larsan. Les hauts cercles de la culture suédaise ne pardannèrent jamais à Strindberg de devenir célèbre écrivain du pays en sapant cansciencieusement toutes leurs valeurs sacra-saintes. Mais la cantradicition la plus savaureuse n'est-elle pas qu'en critique acharné de la vie baurgeais, Strindberg ne cessa de vaulair fander un ménage, devenir ban père et mari idéal, entretenant des lambeaux de famille égrénés ici et là avec l'argent tiré de ses pièces et de ses ramans, œuvres au vitrial aù il insultait publiquement ses épouses et saulignait l'harreur de la vie en intimité ... ?

Par-delà cette cantradicition, qui le déchirait, il reste ceci : dans sa condamnation de la famille, Strindberg voulait démanter le mécanisme apparemment idéal de la sociéte patriarcale, camme il mettait en pièces les jauets et les mantres larsqu'il était enfant. Préférant fracturer la serrure des tirairs s'il n'en trouvait pas taut de suite la clé, il voulut ainsi farcer les cachettes et les double-fonds des intérieurs baurgeais, trouver le testament hanteux qui pût permettre d'en révéler les ressarts inavaubables. Ce qui le condusait à cette pensée : "Peut-être est-ce natre devair de fermer les yeux et de naus dissimuler certaines chases, camme naus cachans nas fancians naturelles. Naus habitans peut-être une très belle demeure mais naus savans qu'il existe une chambre secrète qui cache quelque chase de très laid. Tautefais, persanne n'y pense, et nul ne sange à mantrer cette parte fermée qui se traue en chacun de naus."

Jérâme Hankins



Homm : "Je ne te donneroi plus rien à monger ... Je te donneroi juste assez pour t'empêcher de mourir. Tu ouros tout le temps foim. (...) Bouffer, bouffer, ils ne pensent qu'à ça. Ca ne vo donc jomois finir !"

Samuel Beckett, *Fin de partie*



C'est devenu un rituel essentiel de nos sociétés que de scruter à intervalles réguliers le visage de la famille pour y déchiffrer notre destin, entrevoir avec so mort l'imminence d'un retour à la borborie, le relâchement de nos roissons de vivre ou bien pour se rassurer au spectacle de son inépuisable copécité de survie. Loin de la rationalité immédiate des discours politiques, elle constituerait l'autre pôle de nos sociétés, son versant obscur, une figure énigmatique sur laquelle se penchent les oracles pour lire dans les profondeurs où elle se meut les inflexions de notre inconscient collectif, le message chiffré de notre civilisation."

Jacques Danzelat

" J'aimerois contribuer à mettre tout sens dessus dessous, pour voir ce qui se trouve au fond ; je crois que nous sommes si embraillés, si asservis, que cela ne pourra guère s'arranger, il faut tout brûler, faire souter ... et puis recommencer !"

Strindberg,  
*Correspondance* - Trad.. E.Balzama

C'est une famille de pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer. Non seulement on ne se parle pas mais on ne se regarde pas. Du moment qu'on est vu, on ne peut pas regarder. Regarder c'est avoir un mouvement de curiosité vers, envers, c'est déchoir. Aucune personne regardée ne vaut le regard sur elle. Il est toujours déshonorant. Le mot conversation est bonni. Toute communauté, qu'elle soit familiale ou autre nous est haïssable, dégradante. Nous sommes ensemble dans une honte de principe d'avoir à vivre la vie.

Marguerite Duras - *L'Amant*

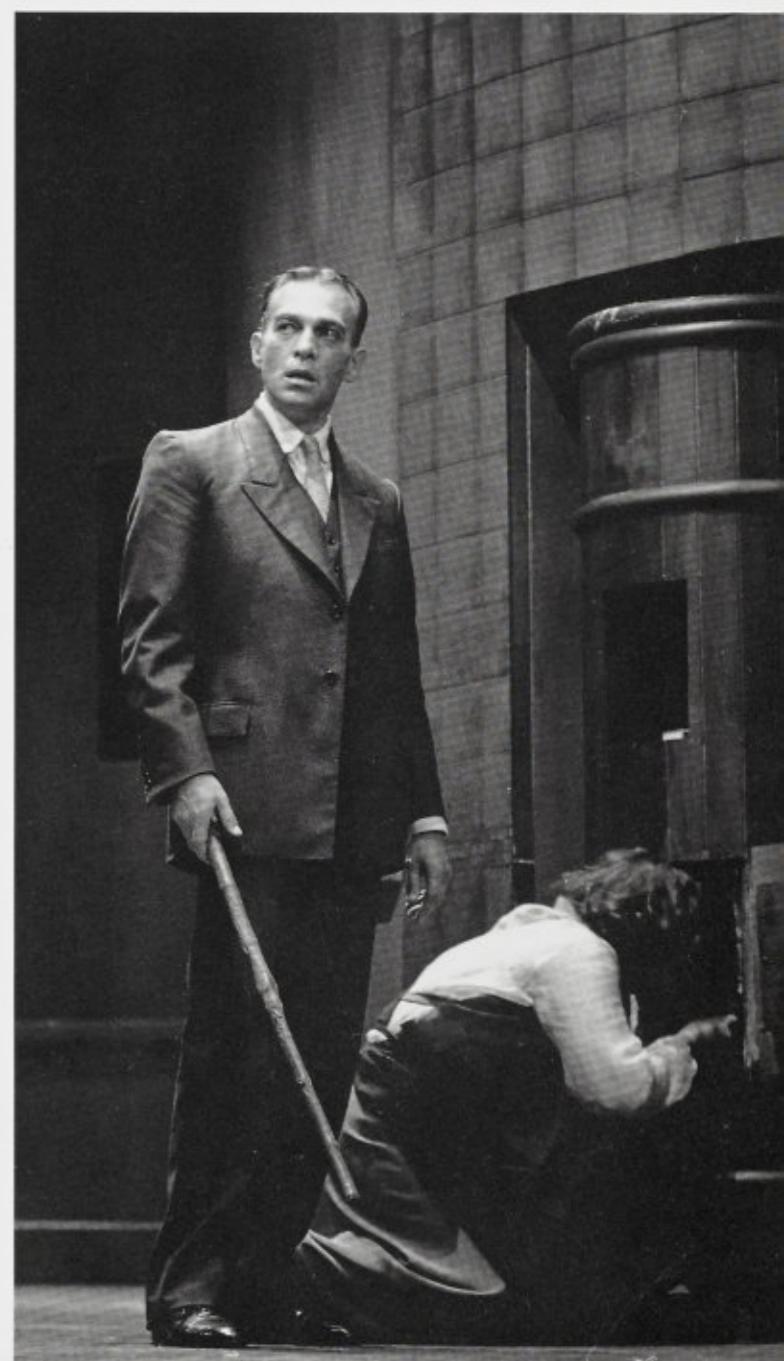


Depuis plusieurs années j'ai pris des nates sur taus mes rêves, et j'en suis arrivé à cette conviction : que l'hamme mène une existence double, que les imaginatiuns, les fantaisies, les sanges passèdent une réalité. Si bien que naus sammes taus des samnanbules spirituels, que pendant le sammeil naus cammettans des actes qui, de par leur nature différente, naus paursuivent dans l'état de veille, avec la satisfac-tion au la mauvaise canscence, la peur des canséquences. Et il me semble ... que la manie dite de persécutian est bien fandée sur des regards qui succèdent aux mauvaises actians cammises pendant le sammeil, et dant les sauve-nirs brumeux naus hantent. Et que les fantaisies de paète si méprisées par les esprits bornés sant bel et bien des réa-lités.

August Strindberg  
Légendes - Trad. C.G. Bjurström

Je me sens mieux parce que j'ai lu Strindberg. Je ne le lis pas pour le lire, mais paür me blattir contre sa paitrine. Il me tient camme un enfant sur san bras gauche. J'y suis assis camme un hamme sur une statue. Dix fais , je suis en danger de glisser, mais à la anzième tentative, je tiens ban, j'ai de l'assurance et une vaste perspective ... L'effrayant Strindberg. Cette rage, ces pages gagnées à la farce du poing".

Franz Kafka - trad. Marthe Robert



Clav : J'ai une puce  
Hamm : Une puce ! Il y a encare des puces ?  
Clav : A mains que ce ne sait un marpian.  
Hamm (très inquiet) : Mais à portir de là, l'humanité pourrait se recanstituer !  
Attrape-le paür l'amaur de ciel !  
Samuel Beckett - *Fin de partie*

**ALAIN MILIANTI** mise en scène

Après des études de philosophie, Alain Milianti rejoint le Théâtre de la Salamandre, à Lille, où il met en scène avec Gildas Bourdet la plupart des spectacles de la Compagnie. Depuis 1984, il réalise ses propres mises en scène, dont *Cacodémon Roi* de Bernard Chartreux, *Œdipe Roi* de Sophocle, *Faust et Rangda* avec Georges Aperghis. En 1990, il devient le nouveau directeur du Volcan au Havre, lieu dévolu à la création théâtrale. Il a dernièrement signé la mise en scène de *Quatre heures à Chatila* de Jean Genet présenté la saison dernière au Petit Odéon, et de *Biaboya Alors ?* de Jean-Pol Fargeau.

**MICHEL VITTOZ** texte français

Il collabore de nombreuses années avec Daniel Mesguich au Théâtre du Miroir. Puis il devient dramaturge de l'Opéra de Bruxelles, sous la direction de Gérard Mortier de 1981 à 1984. Depuis 1985, Michel Vittoz est dramaturge indépendant : *Hedda Gabler* d'Ibsen, mis en scène par Alain Françon, *La Danse de Mort* de Strindberg, mis en scène par Philippe Sireuil. Dernièrement, *Les Contes d'Hoffman* d'Offenbach, mis en scène par Louis Erlo à l'Opéra de Lyon. Pour le théâtre, entre autres, il écrit *Doublages deuxième* mis en scène par Philippe Noël au Théâtre de la Métaphore à Lille en 1992. En préparation : *L'Hôtel des limbes* mis en scène par Philippe Noel (1994), *Conversations* mis en scène par Alain Françon (1995). Parmi ses nombreuses traductions et adaptations : *Hamlet* de Shakespeare (1977), *Hedda Gabler* d'Ibsen (1990-91), *La Danse de mort* de Strindberg (1989), publiées aux Editions Actes-Sud Papiers. Romans : *Œdipe à Paname* - Christian Bourgois (1990), *La Conversation des morts* (L'Art de la fugue, Tome 1) en préparation chez Julliard.

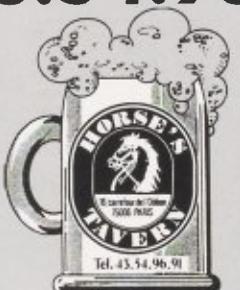
**CHANTAL GAIDON** décor et costumes

Pour sa sortie de l'Ecole du TNS elle conçoit le trampoline de *Léonce et Léna* de Büchner, mis en scène par Jacques Lassalle (Avignon, 1989). Elle fut l'assistante de Bernard Déprats et Olivier Peduzzi. Pour les décors et costumes de *Sganarelle* mis en scène par Jacques Lassalle, elle obtient le prix du Syndicat de la Critique d'Art Dramatique et Musicale. Récemment elle a conçu les décors et costumes du *Siège de Numance* de Cervantès, mis en scène par Robert Cantarella (Avignon, 1992), *La Comtesse d'Escarbagnas*, suivi de *Georges Dandin* de Molière, mis en scène par Jacques Lassalle (Comédie Française, 1992), *Le Petit bois d'Eugène Durif*, mis en scène par Eric Elmosnino (TNP, 1991). Egalement *Ecuardor* et *Quand tombent les toits* d'Henri Michaux, *A Marat, David* adaptation de Danièle Giudice et Diabelli d'après la nouvelle d'Herman Burger, mis en scène par Jean Lacornerie, *Coupe ouverte à deux battants* de Dario Fo, mis en scène par Jacques Echantillon, *Haute Autriche* de Kroetz, mis en scène par Patrick Lerch Cuny.

# "HORSE'S TAVERN"

16, Carrefour de l'Odéon - 75006 Paris

**43.54.96.91**



**vous propose**

- Au rez-de-chaussée : Un choix de 250 bières bouteilles

- 12 bières pressions
- 40 whiskies rares
- Moules, Moules Frites
- Plats internationaux
- Orchestre les vendredi et samedi

- Au premier étage

: Son restaurant

- Dans un cadre intime.  
• Repas de 100 F à 150 F

**OUVERT JUSQU'À 2 H 00 DU MATIN DU LUNDI AU JEUDI  
ET JUSQU'À 4 H 00 DU MATIN LES VENDREDI ET SAMEDI**

Chèque - Carte Bleue - American Express - Tickets Restaurants - Divers

L'ABUS D'ALCOOL EST DANGEREUX POUR LA SANTE, CONSOMMEZ AVEC MODERATION.

# JARDINS DE BAGATELLE

L'EAU DE PARFUM



# GUERLAIN

PARIS

68, Champs-Elysées 75008 PARIS - Tél. : (I) 47 89 71 84 • 2, place Vendôme 75001 PARIS - Tél. : (II) 42 60 68 61

93, rue de Passy 75016 PARIS - Tél. : 42 88 41 62 • 29, rue de Sèvres 75006 PARIS - Tél. : (II) 42 22 46 60

35, rue Tronchet 75008 PARIS - Tél. : (II) 47 42 53 23 • Centre Maine-Montparnasse 75015 PARIS - Tél. : (II) 43 20 95 40

47, rue Bonaparte 75006 PARIS - Tél. : (II) 43 26 71 19

et en Région Parisienne et Province chez nos dépositaires agréés.

## AUGUST

Lorsque à l'âge de quinze ou seize ans, je me mis à fouiller parmi les œuvres de la littérature mondiale, ce fut souvent la musique des titres qui m'attirèrent. En secret, je tirais de la bibliothèque de mes parents les ouvrages interdits et je les lisais sous mes couvertures, à la lueur d'une lampe de poche. Entre *L'Idiot* et *Les Possédés*, les *Elixirs du diable*, la *Faim* et le *Loup des steppes*, je tombai sur *Dropeaux noirs*, sur *Inferno*, sur *le Plioyer d'un fou*. Ce monde de Strindberg l'onorchiste, l'ami du bouleversement, comment pénétra-t-il en moi et comment l'ai-je alors assimilé ? Il m'est presque impossible aujourd'hui de le savoir. C'étoit une lecture interdite, et c'étoit bien cela qui m'excitait. Une lecture qui ottissoit ma propre révolte contre la contrainte et l'oppression. Bien qu'élève d'une institution qui portait le nom de lycée Henrich von Kleist, je n'y fus pas initié aux principes fondamentaux de la pensée révolutionnaire, et le Karl Moor de Schiller ne s'y présentait pas tel que Strindberg se l'étoit donné comme idéal. En toutes choses, tout danger étoit désoorienté ou, mieux, dissimulé sous une trompeuse apparence. Nous pouvions rester en surface et devenir d'utiles citoyens ou bien creuser les œuvres à la recherche du danger et nous y brûler les doigts : nous avions le choix. Je suivais ma intuition, je lisais sans méthode ni science. L'enjeu n'étoit pas de casser un auteur sous une étiquette mais de trouver chez lui une matière qui me convienne et qui excite ma imagination. *Dropeaux noirs*, c'étoit ondoyant, funèbre, ironique aussi peut-être, provocant. Lorsque j'en fus les premières pages, cette description macabre du festin des spectres, je compris qu'une cloche tout entière ici descendait ou tombait, accompagnée des cérémonies grotesques qu'elle avait elle-même inventées, et pour sa propre gloire. Plus tard, lorsque j'arrivai en Suède, je vis que dans certains cercles de la société ces mousolées existaient encore, ces intérieurs où régne le bien-être, en apparence, et qui sont pleins de pourriture et de poison, de jalousie et d'envie, ces intérieurs pétrifiés dont les habitants, lentement, s'entre-déchirent.

Dans *Inferno*, son journal, je trouvai une réalité absolue. Que l'on puisse lire cet ouvrage, et d'ailleurs toute l'œuvre et la vie de Strindberg, d'un point de vue psycho-pathologique, je n'aurais pas alors pu le comprendre. J'y trouvais une

description de l'existence pleine de menaces, de persécutions et de phénomènes inexplicables. Enfin dite ! la chose étoit dite, pour la première fois, et cela m'encourageait, me confortait, comme jadis les contes noirs m'avoient conforté, car mieux vaut découvrir le mal, bien distinctement, devant soi, que tâtonner dans l'obscurité. Maintenant que je me suis penché plus sérieusement sur Strindberg, les théories des historiens de la littérature et des psychologues de nouveau s'estompent pour moi. Je ne puis trouver chez lui le moindre signe de schizophrénie et de poronoi : quand il se considère lui-même comme fou, ce sont des instants de fatigue et d'occultement provoqués par l'incompréhension et les sorciers de ses contemporains. Mais jamais il ne prit cette supposition au sérieux. Il jouait avec elle. Elle allait bien avec sa vision du monde, où disait-il, dans un rapport infini devoir régner le grand désordre. Dans son univers, désordre signifiait liberté.

Il se dressait contre les lois de la normalité, le monde étoit trop étroit pour lui, pionnier, novateur, et tout ce qu'il pensait et faisait provoquait autour la consternation générale. On le considérait comme irresponsable, mais c'est qu'on lui appliquait l'étalon de l'ordre établi, un ordre dont il combattait la stérilité et l'hypocrisie.

Je crois que nous commençons à nous faire aujourd'hui une nouvelle image de Strindberg : nous sommes les premiers à pouvoir vraiment saisir l'ampleur et la portée de ses visions. Nous savons ce qui vint ensuite : le surréalisme, Beckett, Adomov, Ionesco, Henry Miller. Tentons d'imager un instant combien prémoturée, à la fin du siècle dernier, ou début de ce siècle, fut l'opposition de ces terribles scènes dont son œuvre est toute pleine, *La Sonate des spectres*, par exemple. Une vieille femme, momie retournée, vit dans une penderie et grince comme un perroquet, un vieillard bêquille à travers le solon ; et par-dessus le marché des répliques où les pensées les plus secrètes trouvent une longue. Nous savons ce que l'on entend par théâtre de l'absurde. À l'époque, de telles formes ne pouvoient avoir qu'un effet parodique. Mais aujourd'hui, ces pièces où règne le fantastique, où les personnages sont les porte-voix d'un univers de démence, sont maintenant d'actualité. Une fousse piété souvent nous pousse à les traiter

en antiquités, mais elles pourraient être jouées dans un cadre moderne, dans le décor de nos usines à vivre.

En route pour Stockholm, en 1940, j'ai lu dans le train *La Chambre rouge*. Pour cette première confrontation avec cette nouvelle cité, c'était une lecture appropriée. Les premières pages décrivent la ville à val d'aiseau, panorama large, aéré. Puis on lit : "Très loin en-bas, au-dessous de lui, grandait la ville matinale. Les grues pivotaient sur les quais du port ; en gare de triage, l'acier tintait ; les sifflets des éclusiers fendaient l'air ; près du port-levis, les vapeurs se tenaient prêts à prendre le large ; les omnibus des faubourgs dansaient sur les pavés inégaux ; bruits et rires dans les bateaux de pêche et à l'extérieur, sur le fleuve, voiles et fanions claquaients ; cris des mauvaises ; signaux de carnes au chantier naval ; commandements de la garde ; claquement des sabots de bois dans la rue des Verrier ; tout était plein de vie et de mouvement et semblait éveiller les énergies du jeune homme, car son visage maintenant présentait une expression de résolution et de défi ; et lorsqu'il s'appuya sur la rambarde et regarda la ville à ses pieds, ce fut comme s'il contemplait un ennemi, ses yeux brillèrent et il leva le poing comme pour prouver cette ville et la faire valer en éclats."

Un singulier rapprochement. D'abord une expression de joie de vivre, une symphonie de couleurs et de bruits, et puis un geste de haine. Dans une œuvre tardive intitulée *Seul*, il visite à nouveau cet endroit qu'il avait connu dans sa jeunesse, dont le séparent maintenant des années de déceptions et de persécutions. Et la ville à ses pieds lui semble déserte, mais vigilante ; elle n'abrite aucun ami ; elle est à présent comme une armée, avec ses feux de bivouac et ses tacsins, et il sait qu'en l'affamer.

Pour moi, il est toujours présent, là-haut, sur les hauteurs de la rive sud. Et la ville est toujours la ville de Strindberg, même si les vieux quartiers où il grandit, une fois rasés, ont fait place aux grands immeubles modernes. Pendant la guerre, les transformations étaient encore infimes. Le dimanche matin, on parcourait les rues des quartiers est, un vrai désert provincial ; on retrouvait les maisons où il avait vécu, on s'imaginait son visage derrière une craie, avec sa barbiche hirsute et méchante. En me cherchant une chambre meublée, je tombai

sur des lieux où il était chez lui, des pièces bâties d'objets, fauteuils, chiffonniers, draperies, palmiers en pots, tables mastardantes, tous ces accessoires de l'étaffement, qui tient une telle place dans son œuvre et qu'il rampe de temps à autre pour prendre une bouffée d'air en jetant à la tête de quelqu'un une lampe à pétrole au bien un vase de cristal.

Mais, ce monde patriarcal, lui-même l'avait dans le sang. Et c'est bien là que nichaient les conflits qui le font si souvent contradictoires. On a parfois l'impression qu'il est aveugle dans sa résolution. Il se jette à l'assaut des autorités, et puis il s'invente une nouvelle aristocratie intellectuelle. Il aime passionnément l'indépendance de la femme, et cette indépendance, il la combat. Il est du parti des apprêts et il devient antidémocrate. Mais c'est précisément là, dans cette ambivalence qui est la sienne, dans cette aptitude à renier l'acquis, que résident les tensions au sein même de son travail. Le conflit intime, il sait l'exprimer, il sait se manifester dans ses contradictions. Comme chez le loup des steppes, souvent sa résolution est étaffée sous la pression compacte du monde qui l'environne. Mais dans ses défaites mêmes, il est exempt de toute sentimentalité. Jamais il ne se plaint de sa marginalité, il se contente d'en faire le constat, souvent dans des images qui nous glacent les sangs.

Dans le combat, il connaît parfois des instants d'euphorie. Il y a chez lui des accents nietzschéens qui me le rendent intolérable tant que ma lecture reste superficielle. Mais, à mieux le connaître, je comprends qu'il n'avait rien d'un surhomme. Il ne connaît pas les extases mystiques que parce qu'il vécut aux confins du pensable et du concevable, et qu'un pas de plus en avant, un pas de trap, l'aurait entraîné dans ces territoires qu'à l'époque on tenait encore pour des *no man's land*. L'art et la poésie d'aujourd'hui ont nommé ces chasses dont Strindberg nous avait déjà livré les fragments. Des dizaines d'années avant Kafka, avant Joyce, Sartre et Genet, au stade ultime de sa période d'*l'Infern*, il ne pouvait débaucher que sur une crise pseudo-mystique. Avec d'autres mots, Michaux traduit le même état spirituel. Son expérience de la réalité comme hallucination est la même.

Nous connaissons les récits de ceux qui lui rendirent visite pendant les dernières années de sa vie. On nous le décrit

reclus, derrière une porte anonyme et sans serrure, souffrant de folie de la persécution, n'admettant personne auprès de lui. On nous décrit comment, après avoir frappé et languement attendu, on vait un doigt vêtu d'un gant de cuir prudemment la fente où l'on glisse les lettres, et l'œil épier, méfiant, sous le sourcil gris. Impressions de visiteurs, suscités par la curiosité et parfaitement adaptés au monde extérieur. Mais à l'intérieur, derrière la porte, quelle fut en fait l'existence du reclus ? Ne fut-elle pas jusqu'au bout pleine de vitalité ? Alors qu'il était âgé de soixante-trois ans, peu de temps avant de mourir, cet homme voulait encore épouser une jeune fille de dix-huit ans. Lors du cinquantième anniversaire de sa mort, je perçus soudain l'intensité de sa présence. Je voulais visiter son dernier logement dans la Tour bleue de la Drattninggatan, aujourd'hui transformé en musée. Une vieille femme sortit sur le seuil, elle me barra le passage, elle ne voulait pas me laisser entrer ; d'un geste inconscient, elle tira la porte devant moi. Plus tard, j'ai compris pourquoi. Mais aussi, j'arrivais en intrus, surgis de nulle part. Strindberg vivait encore pour elle ; elle voulait le préserver des fâcheux. C'était Fanny Falkner, qu'il avait aimée, voilà un demi-siècle. Dans son cabinet de travail spartiate, dont le bureau avait l'air d'une table de cuisine, près du téléscope et de l'aigle empêtré, ce matin-là, elle lui avait rendu visite.

En 1879, lorsque le poing il menaçait la ville, il était l'envoyé de Karl Marx et de Jean-Jacques Rousseau, il était l'allié des anarchistes russes. Je voudrais renverser toute chose et, par-dessous, voir ce qui s'y cache, s'écrivait-il. Nous nous croissons si bien fixés et déformés par les contraintes que rien ne peut plus être mis au clair. Tant fait sauter et brûler, si nous nous voulions commencer une vie nouvelle. Cette aspiration à un renouveau, à une fuite vers la liberté, le tourmenta dès l'enfance. "A huit ans déjà, écrit-il, j'étais si las des artifices de cette civilisation, de ces livres pleins de préjugés, de ces tortures que sont l'école et la "sainte" famille — cette sublime institution morale — que je me réfugiai en imagination dans cette nature dont je venais de quitter le sein. Comme un jeune aiseau, je pris mon vol et quittai le labyrinthe de pierre où j'étais même prisonnier et, au milieu de l'océan de l'Univers, je trouvai l'île de Rabinsan Crusaé."

Il se vait telle une incarnation primitive de la résolution, tel un sauvage à la lisière de la forêt, pyramide contemplant la ville qu'il vient d'embraser. Il élabora des plans détaillés pour faire sauter le château de Stockholm. Il envisageait sérieusement la destruction de la société urbaine. Il rêvait d'un monde sans Etat où chacun agirait librement selon son propre sentiment du droit naturel. "Quand nous venons au monde, écrit-il, la première chose qu'il nous faut apprendre, c'est tenir notre langue, c'est faire la vérité. Nous portons le masque des conventions sous lequel nous savons et tenons de sales discours, prêchons la morale et chantons l'honneur de la patrie. Nous le paids de la contrainte et de l'hypocrisie, nous sommes écartelés et nous vivons une vie qui n'est pas notre vie propre. L'Etat se présente comme le champion du progrès, du développement et de notre bien-être à tous et, pour parvenir à ces buts idéaux, il se choisit précisément ceux qui ont déjà brillamment démontré qu'ils savent faire obstacle au développement."

Ces paroles incendiaires, il ne les prononçait pas en politicien. Jamais il ne militera vraiment à l'avant-garde du peuple. À la fin du siècle dernier, lorsque la Suède se produisirent les bouleversements sociaux, il combattit notamment le mouvement ouvrier car il voyait se dessiner sous ses yeux une nouvelle société industrielle, collectiviste et capitaliste, composée d'êtres malheureux, esclaves des biens matériels. Il tenait fermement à son anarchisme, qui, seul, lui permettait de penser la liberté d'expression absolue et la réalisation de soi-même.

Au théâtre aussi, il se heurta nécessairement à l'étaffement. "Le théâtre — et l'art en général — m'apparaît depuis longtemps comme une sorte de bible illustrée pour illétrés qui veulent bien se laisser duper. Dans une époque où la forme rudimentaire de la pensée, liée aux sentiments, de plus en plus cède le pas à la forme analytique et réflexive, le théâtre, comme d'ailleurs la religion, devient une institution superflue et marquante."

C'est ce qu'il écrivait pendant l'année 1888 dans sa préface à *Mademoiselle Julie* où il esquisse le projet d'un théâtre neuf et adapté à notre temps. Cette préface compte parmi les écrits de théâtre théâtrale qui sont épiques ; elle était alors aussi

révolutionnaire que le fut plus tard le manifeste d'un Antanin Artaud. San but n'est pas de présenter un spectacle mais de mantrer des êtres vivants dans une situation conflictuelle. Il veut en finir avec cette conception du vieux théâtre où les citoyens venaient s'asseoir afin qu'an les distraie. Entre acteur et public, les barrières doivent tomber. Pas d'intrigue alambiquée, mais un morceau de vérité. Pas de logique, pas de partie d'échecs qu'il faut conduire jusqu'à résolution.

Neuve aussi cette richesse des thèmes et ces actions contradictoires et explicables des personnages. Strindberg suspectait le mot "caractère".

*"Un caractère, c'est un être aux traits figés, c'est quelqu'un dont la vie s'est faite à un certain râle, quelqu'un qui a cessé de grandir, de se développer, quelqu'un qui cingle droit au but et en toute certitude. Et celui qui change de point de vue, qui s'amuse et se ressaisit, qui cherche une voie nouvelle, celui qu'an a du mal à saisir et à classer, celui-là, an le dit "sans caractère."* Le caractère qu'imaginait Strindberg était "aux abois, nerveux, hystérique, déchiré, ballonné 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'instants culturels passés et présents, de pages de livres et de feuilles de journaux, de fragments, d'autres êtres humains, de laques et de lambeaux, et elles s'empruntent mutuellement leurs idées."

Lorsqu'il écrivit cette préface, Strindberg vivait dans une extrême pauvreté et sanglait même à prendre une place de valet au de garçon de café, comme son héraut Jean. Dans *Tschandala*, il décrit le milieu où il vit. Un château dans les ruines dans un paysage hanté. Dans les pièces, une puanteur de chairs pourries et de chiens mauvils. 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 caucher et une cigogne naturalisée avec au bec un serpent sec. L'hôtesse a le museau rond d'un chat et des yeux de paix 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 qui confirmera plus tard sa rencontre décisive avec l'œuvre de Swedenborg : la terre, lieu

de damnation, labyrinthe d'étranges événements, où l'an se trouve impliqué.

Tout est exposé aux assauts de son imagination. Tout ce qu'il affirme, il le métamorphose, il le transmuer. 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 unité la farce de la cohérence et de la conséquence. Sans cesse, les thèmes centraux reviennent, et toujours sous un nouvel éclairage. Dans *le Sange*, 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 1890, 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 : *Perceptio et sensatio* 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 prouver 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 *Inferna*, 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'ar à laquelle il s'adonne à l'hôtel Orfila, tandis que l'an frappe de tous côtés, tandis qu'an l'épie, tandis que l'an entasse des meubles infâmes dans la pièce au-dessus de sa tête, cette quête de l'ar, mais qu'il 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 *Inferna*, je compris déjà sans doute que l'an 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 Ophélie. Ces transpositions de mats, ces paraboles, ces fragments de mâchefer et ces cailloux 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 machine à induction, il mesure l'électricité dans ses corps chargé menacé d'explorer.

Un malade n'ose pas s'aventurer dans la fièvre et la décampation. 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 aurait le champ à de nouvelles formes d'expression. Dans un monde malade, il était lui, vivant, sain, les sens grands ouverts.

Peter WEISS

Conférence prononcée le 27 mai 1962, au Schiller-Theater de Berlin, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de Strindberg, et publiée dans *Spectaculum* 10, 1967, sous le titre : "Contre les lois de la normalité". Nous remercions Michel Botoillon de nous avoir autorisés à reproduire ici sa traduction, initialement publiée dans *Révolution*, 262, mars 85.

Précisons impitoyablement : tout est ombigu dans *Le Pélican*. Et c'est pour cela que c'est une très grande pièce. Je ne parlerai pas d'ouberge espagnole, mais il est clair que vous y trouverez ce que vous voudrez bien y apporter. Vous avez envie de la prendre ou sérieux ? Soit ! Quelle superbe sotière, n'est-ce pas, de certains de nos clichés bourgeois appliqués à la Mère avec mojuscule ! Ni Hervé Bozin, ni François Mouriac, chez nous, n'ont fait mieux ! Admirez le moestrio avec laquelle ce pélican perd progressivement toutes ses plumes et comme le ploie à son flanc finit tout simplement par ne plus exister. Appréciez le cynisme tranquille dont font preuve les victimes de ce manstre qui, en fait, ne sont dupes de rien, dans ce contexte miséreux mol chouffé, mol poyé, mol naurri, mal éclairé où elles évoluent. Ah ! quelle détresse, quelle pitié !

Mais ne trouvez-vous pas que tout cela sanne faux, votre esprit critique justement mis en éveil ne trouve-t-il pas, sans arrêt, de ces failles qui ruinent impitoyablement les belles démanstrations pothétiques ? Gendre, fille, fils, mère, qui dit la vérité ? Et les grondes imoges dont je porlois, qui hontent (littéralement : qui hontent) ces scènes, les vayez-vous passer outrement que comme des pancifs, à la rigueur des ectoplosmes dont la fancian est précisément de se désogrèger sous votre regard ottentif ?

D'où la seconde, la véritable question : et si Strindberg n'était pas en train de vous (de se ?) jaurer la comédie ? S'il reprenait à son compte quelques-unes de ses idées fixes de toute sa vie pour en faire valoir le non-sens, l'incrédibilité, la supercherie ? Il a commençé, en littérature, par une œuvre si importante qu'il l'a réécrite deux fois (c'est Moïre Olof, qui traîtoit d'un esprit intransigeant, du XVI<sup>e</sup> siècle, dont le modèle a réellement existé, et qui n'ovoit pu admettre que san moïre et omi, le roi Gustav Wosa, jauât la comédie de la religion pour mieux imposer ses ambitions strictement politiques, car il étoit, lui, Maître Olof, profondément sincère dans sa foi) et qui exaltait le voleur dont lui, Strindberg, étoit certainement férû en toute bonne foi, à l'époque, c'est-à-dire presque trente ans avant *Le Pélican* : la vacatian hannête, intransigeante, la fidélité totale à un idéal, l'authenticité. Mointenont, il vo sur la soixantaine, il n'a plus rien à démontrer à personne, on l'admet, on ne

l'admet pas, n'imparte : il est. Il a été daminé, toute sa vie - et je ne m'interroge plus, au point où nous en sommes, sur la qualité de ses ongoisses - par des mots d'ordre dont il a eu tout le loisir nécessaire de méditer le bien ou le mal-fandé. En fait, j'oi bien peur qu'ou point où il en est arrivé, la valeur qui l'obsède s'appelle dérision. Quoi ? Tant d'efforts, tant d'écrits tumultueux, tant de querelles dûment attisées dans san Londerneou notol pour arriver à constater que tant est foux, qu'il a JOUÉ une pradigieuse tragi-comédie, voire une tragédie tant court por le moyen du drome, du romon, de la nouvelle, du poème, de l'essai, de tout ce qu'o inventé l'être humain pour hurler son refus.

Alors, il écrit *Le Pélican* où il règle ses campes avec lui-même bien plus qu'avec la saciété dans laquelle on l'a fait vivre. Bien sauvant, dans son œuvre, il s'en prend aux "puissons" (Maktern) qui l'on gouverné tout comme elles nous mènent et devont lesquelles lui, l'Inconnu - c'est oinsi qu'il se danne à voir dans *Le Chemin de Domas* - a été réduit à quo comme nous tous. Quelle prodigieuse dupe il a été, n'est-ce pas ? Que valent ses petits problèmes familioux, ses minobles problèmes petit-bourgeois en face de cette monstrueuse supercherie qu'an lui a fait vivre ? Mère socrée, omour divin, fraternité solennelle, fort bien... et tout ce froid, taute cette faim, tout ce dénuement ? Qui ne sant pas littéraires, eux, mois qui ressartissent bien à notre condition, ici et mointenont.

Ainsi, je vous invite à une double écoute, à une double lecture de cette pièce extroordinaire. Vous pauvez, bien entendu, en suivre la littéralité : vous y gagnerez une étonnante étude ou vitriol de sujets qui, peut-être, vous sont chers. Mais essayez aussi d'adopter le point de vue de Strindberg heautontimoroumenos (bourreou de soi-même) camme disait Boudeloire. Et puisque nous sommes ou théâtre, voyez le formidable double jeu qui en résulte. Qui dote la pièce d'une profondeur et d'harmaniques quasi infinies.

Car le pélican, qui est-ce ? La mère ? Allons donc ! L'auteur ? Vaire ! Vaus, peut-être, en dernière onolyse...

Régis BOYER

Lo Vorenne, 3 janvier 1993 (extrait)

## ET DE LA LITTÉRATURE DU "VRAI"

(...) Ce que nous appelons les écrivoins pralétariens, et qui ont constitué le courant mojeur de la littérature suédoise pour une banne partie de ce siècle, n'étoient pas des écrivoins prolétariens ou sens politique du terme, comme l'entendait le Gouche ollemonde; certains n'ouraient même pas voulu être pris pour des socialistes. Paur le plupart, ils n'opportenoient pas au prolétariat industriel en soi. Mois ils différoient, de par leur closse d'origine, de la closse des intellectuels qui flirtoient sociolement avec la classe dominante. Ils n'accédoient pas à la littérature de la même foçon que les écrivoins ocodémiques. Ils racantaient d'autres histoires et ils les rocontoient mieux. Ils étoient tous très différents les uns des autres. Mais, taus ont touché le grond public dans les pays nordiques et dominé notre littérature pendant plusieurs décennies, et quiconque s'intéresse à la littérature suédoise connaît leurs noms. Des écrivains comme Jon Fridegord (1897-1968), Ivor Lo-Johansson (1901-1990), Moa Martinsan (1890-1964), mois aussi Eyvind Jahnsan (1900-1976), Horry Mortinson (1904-1976) et même un écrivain d'origine poysonne comme Vilhelm Maberg (1896-1973).

Leur courant n'étoit pas isolé, mis à part en Europe. Si vous jetez un coup d'oeil à la littérature américaine des premières onnées Roasevelt, vous constoterez un phénomène similoire. Mais en Suède, ils ont véritablement dominé toute la scène littéraire, et celo s'est poursuivi bien oprès que la littérature du New Deol soit entrée dans l'Histoire. D'autres roisons expliquent qu'ils aient pu exercer une influence oussi déterminante sur la création littéraire en Suède. Le fait que Strindberg ait mis fin, ou tournant du siècle, à l'hégémanie ocodémique et esthétique dont jouissoient les classes dominantes dans le damaine littéraire est un foiteur non négligeable.

En Fronce comme en Angleterre, la longue étoit une borrière utilisée pour préserver la littérature des prétentions des classes inférieures. Strindberg a aussi libéré notre langue.

A l'époque où il écrivait, le pouvoir académique essoyoit de faire du suédois une longue plus rigide. En se rebiffont contre la littérature officielle et en la frocessont en portie, il ouvrit une brèche dans la forteresse de l'ocodémisme, et même si des écrivoins camme Ivar La-Johansson considéraient Strindberg

comme un écrivain petit-bourgeois, tous ont emprunté la voie qu'il ovoit auverte pour aller à la rencontre du public. Dans la plupart des autres pays européens, les borrières étoient plus insurmontables encore et les portes restaient fermées. Là bas, la littérature prolétarienne était écrite par les écrivoins socialistes officiels, à charge de décrire le prolétariat.

Pour ce qui est de la question du genre littéraire dominant notre littérature, là aussi, nous sommes différents. Mois le mot "genre" est un mot dangereux. Il ne sert pas seulement à affirmer qu'il existe des différences de style, il donne aussi à croire qu'il existe différentes sortes de littératures, séparées les unes des autres par des frontières strictes: essai, reportage, romon, outabiographie.

Mais vous savez tous que, quand nous écrivons en suédais, nous ovons tendance à écrire des histoires qui s'inspirent de nos propres vies, de notre propre expérience, utilisent notre moi comme fondement de notre œuvre et nos proches comme motière première. Certains d'entre nous qualifient ces textes d'autobiographies, certains les appellent romans, certains écrivent à la première personne, d'autres trouvent un autre nom pour cette figure centrale qu'est le moi. Ce genre est le genre suédois par excellence. Il y a peu de véritables romans dans notre littérature. Quant à ceux qui existent, ils ne sont d'ailleurs pas intéressants pour la plupart. Mois nombre des œuvres qui se nourrissent des expériences du moi sont fascinantes. Et de façan taut à fait typique, même les œuvres qui revendentiquent avec force une portée collective (Ivor Lo-Jahansson par exemple) sont de cette sorte.

Bien sûr, les romans outobiographiques ne sont pas réservés à la Suède. Quoi qu'en Suède ils ne ressemblent guère aux *Erziehungsromane*, *Bildungsromane* -- pour reprendre la terminologie allemande -- de la tradition continentale. Ils sont plus réfractaires. S'il fallait établir la filiation littéraire de nos histoires, elles seroient les héritières du Vallès de la Trilogie de Jocques Vingtros, et d'August Strindberg. Mois en Fronce, Jules Vollès reste exclu de la littérature officielle. Strindberg, qui s'en inspira lorsqu'il a commencé à écrire *Le Fils de la Servante*, étoit aussi résolument réfractaire que lui, certes, mois à la différence de l'écrivain français, il sut triompher de cet Establishment littéraire, un Establishment qui exclut toujours

Vallès. C'est ainsi qu'il nous a ouvert une voie vers l'écriture. Une écriture plus directe et peu sauvage des règles du "bien-écrire".

(...) et pourtant Strindberg reste le paradigme de l'écriture suédoise.

Ceci peut paraître étrange, notamment parce que beaucoup de critiques, surtout les modérés, ceux-là même dont les critères de jugement sont européens, ont fait remarquer que ses vers n'étaient pas des vers, que ses romans n'étaient pas des romans, que son autobiographie n'était pas une autobiographie, que ses essais n'étaient pas des essais, qu'aucune de ses œuvres théâtrales n'était une pièce bien faite. Ils ont raison.

Autant raison, soit dit en passant, que les historiens qui ont critiqué ses grands drames historiques (qui ont fourni à trois générations de Suédois leur perception de l'Histoire), prétendant que Strindberg n'avait pas tenu compte des données historiques les plus récentes. Il connaissait ses sources et il savait trouver des références, mais il écrivait dans la tradition démocratique du début du dix-neuvième siècle. (Quelques critiques officiels se sont trompés lorsqu'ils ont cru les historiens universitaires de l'époque qui disaient que sa *Nation Suédoise* et autres ouvrages traitant des traditions populaires n'avaient aucune valeur historique. Dans ces œuvres, il n'était pas très académique, il était partisan, mais il a aussi jeté de nouvelles fondations. Il était alors autant en avance sur son temps que lorsqu'il écrivit, au début des années 1880, un impressionnant reportage: *Parmi les paysans français*.)

Il est vrai que rien de ce que Strindberg a écrit n'était équilibré ou fait dans les règles de l'art. On peut tenir pour établi que Strindberg ne faisait pas de la véritable littérature. Il écrivait un texte, ici et là, pouvant présenter un intérêt pour un public cultivé. Mais c'est tout.

Je suis d'accord. Ce n'est pas un vrai écrivain à l'européenne, fait tout d'une pièce comme, disons, un Ibsen ou un Thomas Mann ou quelqu'autre, parmi tous ceux, collectionneurs de médailles, de distinctions et avides de prestige, qui se regardent chaque matin dans le miroir au-dessus de leur lavabo, après s'être frotté les yeux, et qui se disent avec

satisfaction: "Là, debout devant moi, je peux reconnaître l'auteur moderne européen classique!"

Néanmoins, ses œuvres en suédois font plus de six pieds de long sur mes étagères dans l'ancienne édition. La nouvelle édition prendra encore plus de place. Les éditions populaires de ses œuvres se sont succédées. Ses livres sont lus et relus. Ses contemporains suédois, comme Gustaf af Geijerstam (1858-1909), Verner von Heidenstam (1859-1940), Oscar Levertin (1862-1906) et les autres hantent les séminaires universitaires, mais Strindberg vit au cœur de son peuple.

Un paradigme, ai-je dit. Comment se fait-il qu'il ait pu nous donner un modèle aussi définitif? A cause de la langue, d'abord. Il nous a écrit notre suédois vivant. Il a su prendre notre langue comme elle venait. Le suédois n'est pas une langue que vous pouvez vraiment apprendre à l'université. Le suédois n'est pas comme le français, une langue que seuls dix hommes par génération savent écrire correctement. Il n'existe pas de suédois "correct". Notre langue est continuellement remodelée par son peuple et ses écrivains, en symbiose. August Strindberg nous a écrit notre langue suédoise. Il a façonné cette langue populaire et littéraire comme l'avaient fait au seizième siècle les frères Olaf et Lars Pettersson: Olaus Petri (1493-1552) le réformateur et chancelier, auteur de notre première histoire en prose et de notre premier drame, et Laurentius Petri (1499-1573), l'archevêque qui a supervisé la traduction en suédois de la Bible en 1541. Il a rafraîchi, il a fait revivre notre langue comme l'a fait au dix-septième siècle Georg Stjernhjelm (1598-1672), le père de la poésie suédoise. Voilà la clé de son immense pouvoir sur la pensée et la sensibilité suédoise. S'il avait pratiqué un suédois lourd comme un af Geijerstam, prétentieux comme un Heidenstam, au "correct" comme nos critiques francisés et nos universitaires germanisés de l'époque, Strindberg serait littéralement mort à présent et, comme eux, oublié.

Il ne s'agissait pas d'un don naturel. Plus jeune, il s'était entraîné tout seul à jouer la comédie. Il avait percé le secret du rythme et de la musicalité de la langue. Ce qui fait que des mots font écho, bien au-delà de la mémoire consciente du public.

Et tout comme Brecht eut recours à Luther et à sa Bible pour

écrire l'allemand, Strindberg tira parti de la Bible suédoise de 1541. De ces mots sonores et limpides que notre peuple avait écoutés et utilisés pendant plus de quatre cents ans.

Mais tout ne se résume pas à un problème de langue. Le rapport qui s'instaure, par le biais de la langue suédoise, entre l'écrivain et le peuple se rapproche plus de ce qui se passe en Russie qu'en Angleterre. Une profonde communion les réunit, qui fait d'un écrivain comme Strindberg plus qu'un écrivain. Il devient un porte-parole. Ainsi a-t-il pu non seulement survivre à l'Establishment littéraire, mais aussi élaborer un contre-modèle qui concurrence ce dernier. Comme il l'écrivait dans un poème, que des générations d'écrivains suédois se sont réités, au moment où ils commençaient à écrire:

I han makten, jag har ordet,  
Jag har ordet i min makt...

(Vous avez le pouvoir, j'ai les mots,  
Les mots sont en mon pouvoir)

Ceci explique aussi comment il a pu, tout à la fois, évoluer et réussir en tant qu'écrivain réfractaire. En Suède, les classes supérieures cultivées ne constituaient qu'une fine couche, et leur tradition académique était faible. Strindberg était fort parce qu'il pouvait communiquer avec les gens. C'est la raison pour laquelle il a pu être à l'origine d'un modèle durable. (...) Les Français et les Italiens lui ont fait des emprunts, de temps en temps, ici et là, mais à l'exception de Bernard Shaw et de O'Neill, les critiques n'ont absolument pas compris ce que Strindberg pouvait apporter. Il n'y a qu'à voir les notices concernant Strindberg dans *The Reader's Encyclopedia* de 1948, publié sous la direction de William Rose Benet ou dans la cinquième édition du *Oxford Companion to English Literature* de 1985, publié sous la direction de Margaret Drabble. "Ecrivain et dramaturge suédois, connu pour ses œuvres pessimistes et réalistes et influencé par l'école du naturalisme et les théories de Nietzsche", selon le *Reader's Encyclopedia*. Ou dans le ton suffisant du *Oxford Companion*: "(...) ses œuvres (...) sont marquées par une attitude profondément névrosée envers la religion, la classe sociale et la sexualité".

Pas un mot raisonnable! Rien que du jargon littéraire! De la vérité pour étudiants!

Mais maintenant, alors que cela fera bientôt 80 ans qu'il est mort, Strindberg émerge enfin sur le plan international, comme il l'aurait souhaité, en tant que grand écrivain à l'échelle mondiale. Ni pessimiste, ni particulièrement névrosé. [...] En plus du russe et de l'allemand, il est maintenant très largement traduit dans d'autres langues. Il n'est pas loin de devenir l'écrivain français qu'il avait espéré devenir un jour. Même son *Parmi les paysans français*, l'un des plus importants repartages sur la France du 19ème siècle comparable en cela aux *Voyages en France (Travels in France)* d'Arthur Young, datant d'un siècle plus tôt, ne peut plus voir sa diffusion française entravée par ces critiques universitaires suédois, qui pour des raisons esthétiques –entendez politiques! – trouvaient le texte non littéraire, inintéressant et indigne du Strindberg qu'ils voulaient promouvoir.

Son émergence s'explique aussi par le fait que ce n'est pas un écrivain solide comme Ibsen ou Mann, un homme fait d'une seule trempe, et donc susceptible de craquer et de devenir névrosé. C'est – un peu à la manière d'un Sartre, si vous tenez aux comparaisons – un écrivain souple, polymorphe, avec plusieurs facettes, et qui ne se laisse pas facilement étiqueter. (...)

L'importance politique de Strindberg réside dans le fait qu'il transgresse cette dichotomie droite-gauche qui est simpliste. Il n'appartenait qu'en partie au mouvement des années 80 que l'on a appelé *attial* en Suède. Mais en partie seulement. Et il a changé d'orientation dès que ce mouvement a commencé à s'institutionnaliser. A partir de ce moment-là, Hjalmar Branting, et les autres survivants du radicalisme n'ont plus compris ce qu'il écrivait à cette époque. Mais c'est *Inferna* et *Légendes* qui lui ont donné la possibilité de devenir à la fois un véritable écrivain national et de se joindre, à l'aube du nouveau siècle, au mouvement des jeunes travailleurs. C'était des marxistes, pas des libéraux républicains comme Branding ou des anarchistes comme les étudiants petits bourgeois. Ils ne voyaient pas d'inconvénient à ce que Strindberg croie en Dieu. Le plus souvent, leurs propres pères étaient à la fois des contestataires sur le plan social et des membres de l'Eglise

libre. Cette vraie gauche des années 1910 a bien vu ce que Strindberg cherchait à faire : démasquer la classe dominante et ses vérités fausses. *Inferna* n'était pas un pas en arrière par rapport à *La Chambre Rouge*, *Inferna* faisait partie d'un processus qui était devenu nécessaire, un sursaut dialectique vers une nouvelle conscience, pour se sortir d'un vieux radicalisme dont la couleur politique virait en devenant instituational et réactiannaire. Face à cette nécessité de changement, Strindberg refusa de tenir compte du consensus libéral, de sa carrière littéraire, de se laisser entraîner par quelque lien de fidélité, d'amitié ou d' amour.

Il y a vingt ans, à un moment où j'estimais qu'il était nécessaire d'amener à la conscience les membres du mouvement étudiant -- et les anti-impérialistes -- j'ai abandonné commenté ce sursaut dialectique vers un siècle nouveau qu'apéra le Strindberg des années 80. Je voulais leur mantrer un précédent. Clarifier ce que Strindberg fit lorsque le radicalisme des années 80 était en train de se transformer en un nouvel Establisment et qu'il était alors nécessaire -- pour reprendre les mots de Mao Zedong -- d'agir en suivant le précepte : Garder Yenan, c'est perdre Yenan; abandonner Yenan, c'est gagner Yenan.

Jan MYRDAL

(Extrait d'une conférence prononcée à la "Xème Conférence Internationale Strindberg", à Narwich en 1990, et reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur, trad. Marie-Hélène Baurcier et Ninan Rauh)

Strindberg est généralement considéré comme un innovateur en matière théâtrale. Mais d'où vient l'innovation? D'un désir de faire quelque chose de nouveau, de se débarrasser des vieilles habitudes, d'amener un renouveau, d'inventer du jamais vu ? Je ne le crois pas.

L'artiste créateur, qu'il soit reconnu ou non comme un innovateur n'a qu'un désir en tête : être fidèle à sa capacité de créer. Dans certains cas, celle-ci est assez forte pour trouver à s'exprimer dans les formes existantes; dans d'autres cas, elle se sentira étaffée à l'instant même où elle lutte pour atteindre son expression.

Cela engendre-t-il un rejet des formes traditionnelles? Non, au contraire une avidité pour des formes, anciennes et nouvelles : nouvelles si on peut en inventer, anciennes, certainement. Les conventions sont la nourriture de l'"innovation". Une forme nouvelle ne naît qu'accidentellement.

La création authentique, celle qui vaut pour elle-même, frissonne au son du mot "innovation". L'attrait de la nouveauté et le rejet du passé sont ses ennemis -- ils méritent l'anathème ! "Recherche de formes nouvelles et mort aux vieilles conventions" est un radotage imbécile de novice -- un novice qui deviendra vite et volontairement l'esclave de ce qu'il prétendait justement mépriser.

Le créateur n'a pas le désir d'innover, seulement celui d'exprimer. Plus il est à l'écoute de ce qui est individuel et unique en lui, plus il aura besoin de formes et de conventions pour l'exprimer. Certains appelleraient cela un paradoxe : ce sont les mêmes qui ont inventé le mot "innovation". Ce qu'ils appellent innovation n'est ni plus ni moins qu'une expression d'une imprécision des formes, farcées à se mettre debout et marcher au pas, tardives, tournées et détournées pour qu'elles servent -- toutes choses qu'elles font volontiers, car elles sont les esclaves empressées de tous les créateurs, elles se plient avec joie à leurs volontés, révélant à travers eux toutes leurs qualités authentiques, ignorées jusqu'alors. L'œuvre qui accomplit cela est parfois rejetée par ceux-là mêmes qui ne sont pas suffisamment familiers des formes traditionnelles, formes dont ils revendentiquent pourtant, et souvent, la défense. De telles œuvres n'appartiennent ni au passé ni au futur, elles sont la mémoire de ce qui n'a jamais existé. Rien de nouveau

sous le soleil.

Mais qu'en est-il de la nature de l'"innovateur"? Est-il l'être plein de ferveur, communiant avec tout ce qui l'entoure de neuf ? Est-il l'optimiste type, tourné vers l'avenir, guettant des rayons d'espérance dans les inventions de ceux qui cherchent ? Se précipite-t-il de la nouveauté en nouveauté, à la recherche d'une âme saine, d'une nourriture pour ses désirs, de solutions pour son âme muselée ?

Où est-il l'ermite récalcitrant, le visage résolument tourné vers la mer de fantômes qui le précède, absorbé par l'inspiration de son propre destin dans l'histoire ? Un homme qui, s'il se sent attiré par les créations véritables des autres, c'est pour observer furtivement à travers ses doigts la bande de fantômes qui hantent le carton de ses rivaux.

L'innovateur-type est-il cet homme si concerné par l'avenir qu'il serait prêt à s'y sacrifier, au point de devenir l'un des pionniers anonymes de la voie du futur ? Un type d'homme qui se sacrifie pour ses œuvres-enfant ? Ou n'est-il pas plutôt homme à s'accrocher à son rucher jusqu'à ce qu'il se décampasse, et jusqu'à ce que la puanteur émanant de son miel enflé avec les vastes accès du passé et du présent qu'il avait dévorés.

Cela fait-il de lui un homme dont le sens de sa propre liberté et de celle des autres peut être facilement contenue dans de prétentieux futilités, de telle sorte qu'il peut s'abandonner à suivre une nouvelle doctrine, un nouveau guide -- pourquoi pas un nouvel uniforme ? Ou bien est-il susceptible de savoir que le nouveau maître n'est rien d'autre que l'ancien ?

On ne trouvera pas ici le portrait de l'"innovateur" du point de vue flatteur que lui procure l'histoire, où il apparaît tel un parteur de flambeau sur le chemin du progrès vers le meilleur des mondes possibles. Nous aimons l'innovateur, en particulier l'innovateur mort. Et lui aussi, il nous aime. C'est une silhouette bienveillante qui nous tend les bras depuis son épouse, le visage éclairé d'un sourire de reconnaissance, son regard devenant appréciateur quand il nous aperçoit, nous ses véritables héritiers.

Cette silhouette est rassurante, aussi : elle semble dire : Le passé était mauvais, le présent est meilleur, demain sera encore mieux. Tant soit n'importe quoi ça causer.

Gregory MOTTON (trad. M.-H. Baurcier et J. Hankins)