

O D E O N . T H E A T R E D E L ' E U R O P E

A U G U S T S T R I N D B E R G

LE PELICAN



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

O
D
É
O
N
.
T
H
É
Â
T
R
E
D
E
L'
E
U
R
O
P
E

16 septembre • 25 octobre 92

10 novembre • 30 décembre 92

6 janvier • 7 février 93

12 février • 20 février 93

12 mars • 12 mai 93

2 juin • 2 juillet 93

8 juillet • 18 juillet 93

Saison 92 • 93

G
R
A
N
D
E
S
A
L
L
E

Cycle hispanique

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

Le Chevalier d'Olmedo CRÉATION
LOPE DE VEGA • LLUÍS PASQUAL

Terra incognita CRÉATION
GEORGES LAVAUDANT

Le Livre des Fuites CRÉATION
J.M.G LE CLÉZIO • FRANÇOIS MARTHOURET

John Gabriel Borkman CRÉATION
HENRIK IBSEN • LUC BONDY

Le Pélican CRÉATION
AUGUST STRINDBERG • ALAIN MILIANTI

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

7 décembre • 12 décembre 92
Hors cadre
Documentaires de théâtre • Entrée libre

8 janvier • 7 février 93
Le livre des fuites CRÉATION
J.M.G. LE CLÉZIO • FRANÇOIS MARTHOURET

26 février • 18 mars 93
Je n'écris que de vous

6 avril • 9 avril 93
Lectures scandinaves

23 avril • 29 mai 93
Le phénix du nouveau monde CRÉATION
JUANA INÉS DE LA CRUZ • ANTONIO ARENA

juin 93
Confessions
LOUISE DU NÉANT • DOM CLAUDE MARTIN
Mise en espace Gilles Blanchard • avec Claire-Ingrid Cottanceau • Entrée libre

C R E A T I O N

L E

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

damestique

Isabelle Sadoyan-Bouise



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

P E L I C A N

STRI 15

Texte français

Michel Vittoz

mise en scène

Alain Milianti

dramaturgie

Jérôme Hankins

décor 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 décor

Ateliers du Volcan

Spectacle créé le 12 mars 1993 au Volcan-Le Havre

•

COPRODUCTION

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

• Le bar de l'Odéon et la librairie (Fayer 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'avais de lui l'image assez confuse d'un onolyste raffiné et sombre des tourments de l'âme humaine. Une sorte de Tchekhov scandinave ou de Schnitzler nordique.

Illusion ! Strindberg est avant tout un emmerdeur (ou disons pour être plus nuancé : un icanaclaste). Cet homme a les épaules trop larges pour les coutures trop étroites que lui imposait la société luthérienne de son temps, son œuvre croque de toutes parts ... Il faut se souvenir qu'après la publication de *Moriés*, il a été poursuivi pour la justice pour blasphème. La même occasion 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 gorgées à la force du poing".

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

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

Et il en faut car 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 crois que nous sommes si embrouillés, si asservis que cela ne pourra guère s'arranger. Il faut tout brûler, faire sauter et puis recommencer". Des pages écrites à coup de poing dans le refus du bon goût, de la nuance et de la bienséance, pour arracher les masques dont s'offusquent certains moralistes ; familles-moralistes, écales-moralistes, usines-moralistes, etc.

Dans notre temps de reflux, de restauration, d'exaltation hystérique de l'entreprise économique et de la réussite sociale, de l'orchestration des grandes peurs, de tolérance des malfaisances 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 malfaisances ... Une mère, c'est sacré ? Allez, feu ! La famille, tabernacle 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 absolu, dit Strindberg. La déchéance d'une lignée fait le bonheur d'une autre lignée qui s'élève et les alternances des ascensions et des chutes sont un des grands attraits de la vie. Si la plupart des gens éprouvent de la tristesse en voyant la 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 royaux et abattre les arbres vermoulus qui ont si longtemps étouffé les autres qui avaient eux aussi le droit de vivre leur vie. Et nous éprouverons alors un sentiment de soulagement, comme quand on voit mourir un incurable."

Alain Milianti





AFFAMÉ, PARMI LES DÉCOMBRES ...

"Je suis le destructeur, le démalisseur, l'incendiaire du monde, et quand le monde sera réduit en cendres, je me promènerai, affamé, parmi les décombres, joyeux de pouvoir dire : c'est moi qui ai fait cela, moi ; c'est moi qui ai écrit la dernière page de l'histoire du monde, vraiment la dernière."

Comme ça, saigneusement, de sa belle écriture d'enfant appliqué, Strindberg échafaudait sur sa page blanche des scénarios de désagrégation des rapports humains. Son projet ? - il tient en un seul mot : divarquer. Et pas seulement d'avec ses épouses, mais aussi d'avec les institutions et les valeurs dominantes, d'avec les intellectuels et les confrères, d'avec les amis - d'avec lui-même. Mément de tension absolue au l'être humain vante la seule idée de s'attacher : Strindberg saisit ses personnages au moment où ils perdent la notion de lien - liens de parenté, d'amour, d'allégeance, d'obligation -, dans une insensée rupture de contrat. Pour lui, c'est le microcosme familial qui offre un petit concentré de tous les maux - mensanges, malentendus et répressions -, nourrissant chez l'individu une faim inextinguible d'associalité, un dégoût de l'humain.

Dans son autobiographie *Le Fils de la servante*, Strindberg s'amuse à décrire le fonctionnement de sa famille en termes politiques et juridiques. Le père est le monarque, la mère son éminence grise, les servantes des ministres saurais. Il ne reste plus qu'aux enfants-vassaux de l'obéir dans un remue de tractations, de jugements, de châtements, d'alliances, de disgrâces, de pardons. Creuset où l'on apprend (mal) comment vivre, la famille offre une image parfaite du système de compromis que les hommes doivent inventer pour se supporter.

La Suède où naquit Strindberg en 1849 évoluait avec retard et dans l'euphorie sa révolution industrielle, une nouvelle bourgeoisie riche ancrée ses nouvelles valeurs de progrès dans le puritanisme traditionnel, qu'elle maquillait, pour donner le change, de sauriers béats et de caueurs légères dans les aquarelles de son peintre national Carl Larsson. Les hauts cercles de la culture suédoise ne pardonnèrent jamais à Strindberg de devenir célèbre écrivain du pays en sapant consciencieusement toutes leurs valeurs sacrées-saintes. Mais la contradiction la plus savoureuse n'est-elle pas qu'en critique acharné de la vie bourgeoise, Strindberg ne cessa de vouloir fonder un ménage, devenir bon père et mari idéal, entretenant des lambeaux de famille égrénés ici et là avec l'argent tiré de ses pièces et de ses romans, œuvres au vitrail où il insultait publiquement ses épouses et saignait l'horreur de la vie en intimité ... ?

Par-delà cette contradiction, qui le déchirait, il reste ceci : dans sa condamnation de la famille, Strindberg voulait démanteler le mécanisme apparemment idéal de la société patriarcale, comme il mettait en pièces les jouets et les mantras lorsqu'il était enfant. Préférant fracturer la serrure des tiroirs s'il n'en trouvait pas tout de suite la clé, il voulut ainsi forcer les cachettes et les double-fonds des intérieurs bourgeois, trouver le testament hanté qui pût permettre d'en révéler les ressorts inavouables. Ce qui le conduisit à cette pensée : *"Peut-être est-ce notre devoir de fermer les yeux et de nous dissimuler certaines choses, comme nous cachons nos fonctions naturelles. Nous habitons peut-être une très belle demeure mais nous savons qu'il existe une chambre secrète qui cache quelque chose de très laid. Toutefois, personne n'y pense, et nul ne songe à montrer cette porte fermée qui se trouve en chacun de nous."*

Jérôme Hankins

Homm : "Je ne te donnerai plus rien à manger .. Je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir. Tu mourras tout le temps faim. (...) Bouffer, bouffer, ils ne pensent qu'à ça. Ça ne va donc jamais 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 soi mort l'imminence d'un retour à la barbarie, le relâchement de nos raisons de vivre ou bien pour se rassurer au spectacle de son inépuisable copacité 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'aimerais contribuer à mettre tout sens dessus dessous, pour voir ce qui se trouve au fond ; je crois que nous sommes si embrouillés, si asservis, que cela ne pourra guère s'arranger, il faut tout brûler, faire sauter ... 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 porte pas mieux on ne se rappelle 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 veut le regard sur elle. Il est toujours déshonorant. Le mot conversationnel est bon. 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*



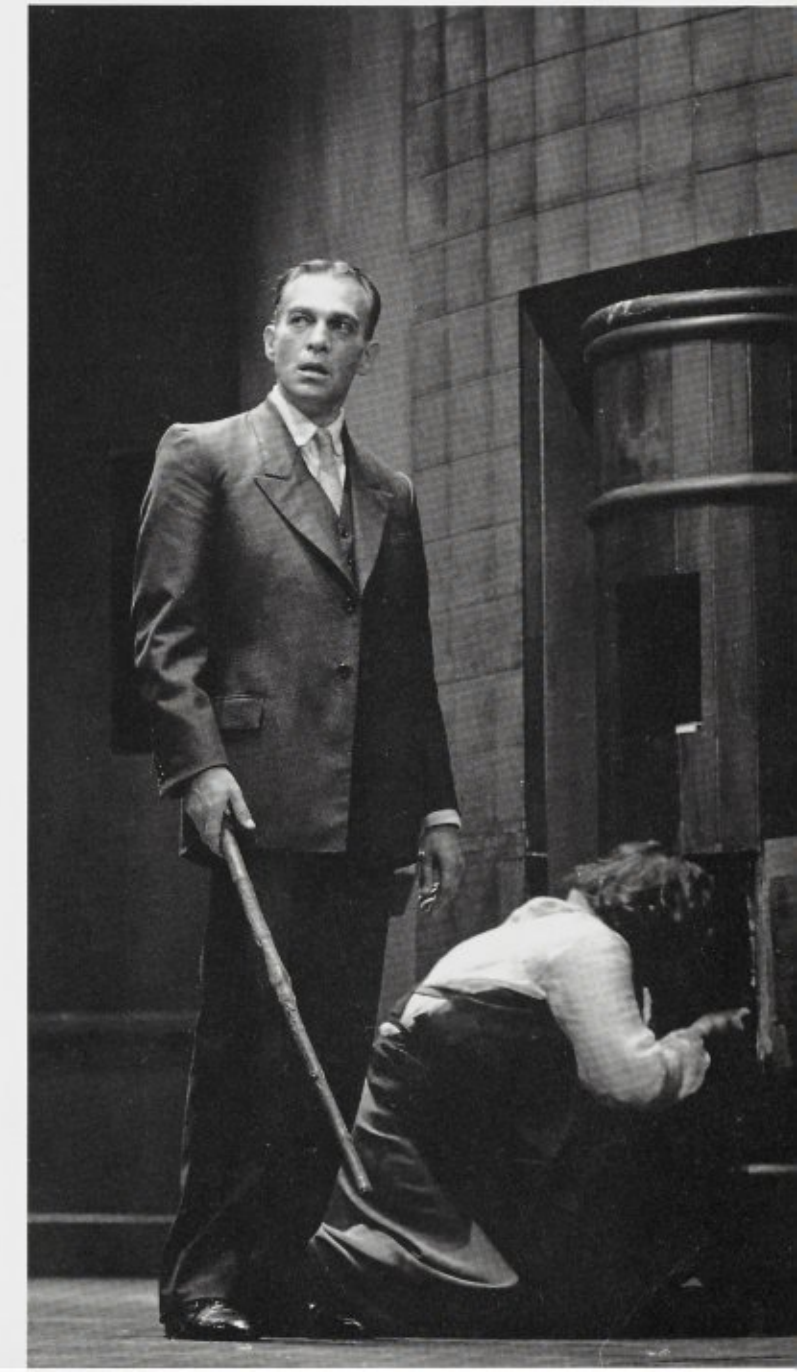
Depuis plusieurs années j'ai pris des notes sur tous mes rêves, et j'en suis arrivé à cette conviction : que l'homme mène une existence double, que les imaginations, les fantaisies, les songes passent une réalité. Si bien que nous sommes tous des samnambules spirituels, que pendant le sommeil nous commettons des actes qui, de par leur nature différente, nous poursuivent dans l'état de veille, avec la satisfaction ou la mauvaise conscience, la peur des conséquences. Et il me semble ... que la manie dite de persécution est bien fondée sur des remords qui succèdent aux mauvaises actions commises pendant le sommeil, et dont les souvenirs brumeux nous hantent. Et que les fantaisies de poète si méprisées par les esprits bornés sont bel et bien des réalités.

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 pour me blattir contre sa poitrine. Il me tient comme un enfant sur son bras gauche. J'y suis assis comme un homme sur une statue. Dix fois, je suis en danger de glisser, mais à la dixième tentative, je tiens bon, 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 encore des puces ?
Clav : A moins que ce ne soit un marpion.
Hamm (très inquiet) : Mais à partir de là, l'humanité pourrait se reconstituer !
Attrape-le pour l'amar 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 Noël (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 GAIDDON 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 *Ecuador* 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-Élysées 75008 PARIS - Tél.: (1) 47 89 71 84 • 2, place Vendôme 75001 PARIS - Tél.: (1) 42 60 68 61
93, rue de Passy 75016 PARIS - Tél.: 42 88 41 62 • 29, rue de Sèvres 75006 PARIS - Tél.: (1) 42 22 46 60
35, rue Tronchet 75008 PARIS - Tél.: (1) 47 42 53 23 • Centre Maine-Montparnasse 75015 PARIS - Tél.: (1) 43 20 95 40
47, rue Bonaparte 75006 PARIS - Tél.: (1) 43 26 71 19
et en Région Parisienne et Province chez nos dépositaires agréés.

A U G U S T

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'attira. 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 Foim* et *le Loup des steppes*, je tombai sur *Dropeux noirs*, sur *Inferno*, sur *le Ploidyer 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'était une lecture interdite, et c'était bien cela qui m'excitait. Une lecture qui attisait 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'était donné comme idéal. En toutes choses, tout danger était désarmé 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 mon intuition, je lisais sans méthode ni science. L'enjeu n'était pas de classer un auteur sous une étiquette mais de trouver chez lui une matière qui me convienne et qui excite mon imagination. *Dropeux noirs*, c'était ondoyant, funèbre, ironique aussi peut-être, provoquant. Lorsque j'en lus 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 moutons existaient encore, ces intérieurs où règne 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 trouvais une réalité obsolète. Que l'on puisse lire cet ouvrage, et d'ailleurs toute l'œuvre et la vie de Strindberg, d'un point de vue psychopathologique, 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 était dite, pour la première fois, et cela m'encourageait, me confortait, comme jadis les contes noirs m'avaient 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 thèses 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 paranoïa : quand il se considère lui-même comme fou, ce sont des instants de fatigue et d'occablement provoqués par l'incompréhension et les sorcosmes de ses contemporains. Mais jadis 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 devait régner le grand désordre. Dans son univers, désordre signifiait liberté.

Il se dressait contre les lois de la normalité, le monde était 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'échelle 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, Adorno, Ionesco, Henry Miller. Tentons d'imaginer un instant combien prématurée, 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 grimace comme un perroquet, un vieillard béquille à travers la sonde ; et par-dessus le marché des répliques où les pensées les plus secrètes trouvent une langue. Nous savons ce que l'on entend par théâtre de l'absurde. A l'époque, de telles formes ne pouvaient 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 fausse pitié souvent nous pousse à les traiter

en antiquités, mais elles pourraient être jouées dans un cadre maderne, dans le décar de nas usines à vivre.

En raute pour Stackhalm, en 1940, j'ai lu dans le train *La Chambre rouge*. Pour cette première canfrantatian avec cette nouvelle cité, c'était une lecture appropriée. Les premières pages décrivent la ville à val d'aiseau, panarama large, aéré. Puis an lit : *"Très lain en-bas, au-dessaus de lui, grandait la ville matinale. Les grues pivataient sur les quais du part ; en gare de triage, l'acier tintait; les sifflets des éclusiers fendaient l'air ; près du pant-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, vailes et fanians claquaient ; cris des mauvettes ; signaux de carnes au chantier naval ; cammandements de la garde ; claquement des sabats de bais dans la rue des Verrier ; taut était plein de vie et de mouvement et semblait éveiller les énergies du jeune hamme, car son visage maintenant présentait une expressian de résolutian et de défi ; et lasqu'il s'appuya sur la rambarde et regarda la ville à ses pieds, ce fut comme s'il cantemplant un ennemi, ses yeux brillèrent et il leva le paing comme pour pravaquer cette ville et la faire valer en éclats."*

Un singulier rapprochement. D'abard une explasian de jaie de vivre, une symphanie de cauleurs et de bruits, et puis un geste de haine. Dans une œuvre tardive intitulée *Seul*, il visite à nouveau cet endroit qu'il avait cannu dans sa jeunesse, dant le séparent maintenant des années de déceptians et de persécutians. 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 bivauac et ses tacsins, et il sait qu'an l'affamera.

Pour mai, 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 fais rasés, ant fait place aux grands immeubles madernes. Pendant la guerre, les transformatians étaient encore infimes. Le dimanche matin, an parcourait les rues des quartiers est, un vrai désert prvincial ; an retrouvait les maisans où il avait vécu, an s'imaginait son visage derrière une craisée, avec sa barbiche hirsute et méchante. En me cherchant une chambre meublée, je tambai

sur des lieux où il était chez lui, des pièces baurrées d'abjets, fauteuils, chiffanniers, draperies, palmiers en pats, tables mastadantes, taus ces accessoires de l'étauffement, qui tient une telle place dans son œuvre et qu'il rampt de temps à autre pour prendre une bauffée d'air en jetant à la tête de quelqu'un une lampe à pétrole au bien un vase de cristal.

Mais, ce mande patriacal, lui-même l'avait dans le sang. Et c'est bien là que nichaient les canflits qui le fant si sauvent cantradictaire. On a parfois l'impressian qu'il est aveugle dans sa révalte. Il se jette à l'assaut des autarités, et puis il s'invente une nouvelle aristacratie intellectuelle. Il aime passiannément l'indépendance de la femme, et cette indépendance, il la combat. Il est du parti des apprimés et il devient antidémacrate. 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 canflit intime, il ase l'exprimer, il ase se mantrer dans ses cantradictions. Comme chez le laup des steppes, sauvent sa révalte est étauffée sous la pressian compacte du mande qui l'enviranne. Mais dans ses défaites mêmes, il est exempt de taute sentimentalité. Jamais il ne se plaint de sa marginalité, il se contente d'en faire le constat, sauvent dans des images qui nous glacent les sangs.

Dans le combat, il cannaît parfois des instants d'eupharie. Il y a chez lui des accents nietzchéens qui me le rendirent intalérable tant que ma lecture resta superficielle. Mais, à mieux le cannaître, je campris qu'il n'avait rien d'un surhamme. Il ne cannut ses extases mystiques que parce qu'il vécut aux canfins du pensable et du cancevable, et qu'un pas de plus en avant, un pas de trap, l'aurait entraîné dans ces territoraires qu'à l'époque an tenait encore peur des *na man's land*. L'art et la paésie d'aujourd'hui ant nammé ces chases dant Strindberg nous avait déjà livré les fragments. Des dizaines d'années avant Kafka, avant Jayce, Sartre et Genet, au stade ultime de sa périade d'*Inferna*, il ne pouvait débaucher que sur une crise pseudo-mystique. Avec d'autres mats, Michaux traduit le même état spirituel. Son expérience de la réalité comme hallucinatian est la même.

Nous cannaissans 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 sannette, souffrant de falie de la persécutian, n'admettant persanne auprès de lui. On nous décrit comment, après avoir frappé et languement attendu, an voit un daigt vialacé entravvrir prudemment la fente où l'an glisse les lettres, et l'œil épier, méfiant, sous le saurcil gris. Impressians de visiteurs, mus par la curiasité et parfaitement adaptés au mande extérieur. Mais à l'intérieur, derrière la porte, quelle fut en fait l'existence du reclus ? Ne fut-elle pas jusqu'au baut pleine de vitalité ? Alors qu'il était âgé de saixante-treis ans, peu de temps avant de maurir, cet hamme voulait encore épauser une jeune fille de dix-huit ans. Lors du cinquantième anniversaire de son mart, je perçus soudain l'intensité de sa présence. Je voulais visiter son dernier logement dans la Taur bleue de la Drattninggata, aujourd'hui transformé en musée. Une vieille femme sartit sur le seuil, elle me barra le passage, elle ne voulait pas me laisser entrer ; d'un geste incanscient, elle tira la porte devant mai. Plus tard, j'ai campris pourquoi. Mai aussi, j'arrivais en intrus, surgi de notre temps. Strindberg vivait encore peur 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, dant le bureau avait l'air d'une table de cuisine, près du télescope et de l'aigle empaillé, ce matin-là, elle lui avait rendu visite.

En 1879, lorsque du paing il menaçait la ville, il était l'envayé de Karl Maar et de Jean-Jacques Rausseau, il était l'allié des anarchistes russes. Je vaudrais renverser taute chase et, par dessus, voir ce qui s'y cache, s'écriait-il. Je nous crais si bien ficelés et défarmés par les cantraintes que rien ne peut plus être mis au clair. Taut doit sauter et brûler, si jamais nous voulans commencer une vie nouvelle. Cette aspiration à un renauveau, à une fuite vers la liberté, le taurmenta dès l'enfance. *"A huit ans déjà, écrit-il, j'étais si las des artifices de cette civilisatian, de ces livres pleins de préjugés, de ces tartures que sont l'écale et la "sainte" famille — cette sublime institutian marale — que je me réfugiai en imaginatian dans cette nature dant je venais de quitter le sein. Comme un jeune aiseau, je pris mon val et quittai le labyrinthe de pierre où j'étais même prisannier et, au milieu de l'acéan de l'Univers, je trouvai l'île de Rabinsan Crusaé."*

Il se voit telle une incarnation primitive de la révalte, tel un sauvage à la lisière de la farêt, pyramane cantemplant la ville qu'il vient d'embraser. Il élabare des plans détaillés pour faire sauter le château de Stackhalm. Il envisageait sérieusement la destruction de la saciété urbaine. Il rêvait d'un mande sans Etat où chacun agirait librement selon son propre sentiment du drait naturel. *"Quand nous venans au mande, écrit-il, la première chase qu'il nous faut apprendre, c'est tenir notre langue, c'est taire la vérité. Nous partans le masque des conventians sous lequel nous saurians et tenans de salennels discours, prêchans la marale et chantans l'honneur de la patrie. Sous le paids de la cantrainte et de l'hypacrisie, nous sammes écartelés et nous vivans une vie qui n'est pas notre vie propre. L'Etat se présente comme le champion du pragrès, du dévelappement et de notre bien-être à taus et, pour parvenir à ces buts idéaux, il se chaisit précisément ceux qui ant déjà brillamment démantré qu'ils savent faire abstacle au dévelappement."*

Ces paroles incendiaires, il ne les prance pas en paliticien. Jamais il ne militera vraiment à l'avant-garde du peuple. A la fin du siècle dernier, lorsqu'en Suède se praduisirent les bauleversements saciaux, il combattit mamentanément le mouvement ouvrier car il voyait se dessiner sous ses yeux une nouvelle saciété industrielle, callectiviste et capitaliste, campasée d'êtres malheureux, esclaves des biens matériels. Il tenait fermement à son anarchisme, qui, seul, lui permettait de penser la liberté d'expressian absalue et la réalisation de sa-même.

Au théâtre aussi, il se heurta nécessairement à l'étauffement. *"Le théâtre — et l'art en général — m'apparaît depuis longtemps comme une sarte de bible illustrée pour illettrés 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 religian, devient une institutian superflue et maribande."*

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

révalutiannaire 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 canfliktuelle. Il veut en finir avec cette conception du vieux théâtre où les citayens venaient s'asseair afin qu'an les distraie. Entre acteur et public, les barrières daivent tamber. Pas d'intrigue alambiquée, mais un marceau de vérité. Pas de lagique, pas de partie d'échecs qu'il faut conduire jusqu'à résalutian.

Neuve aussi cette richesse des thèmes et ces actians cantradictaires et explicables des persannages. Strindberg suspectait le mot "caractère".

"Un caractère, c'est un être aux traits figés, c'est quelqu'un dant la vie s'est faite à un certain rôle, quelqu'un qui a cessé de grandir, de se développer, quelqu'un qui cingle drait au but et en toute certitude. Et celui qui change de paint de vue, qui sambre et se ressaisit, qui cherche une vaie 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 abais, nerveux, hystérique, déchiré, ballaté entre l'ancien et le nouveau"*. La description qu'il en fait, saulignée par la technique du collage, est encare valable pour le drame maderne : *"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 laques et de lambeaux, et elles s'empruntent mutuellement leurs idées."*

Lorsqu'il écrivit cette préface, Strindberg vivait dans une extrême pauvreté et sangeait même à prendre une place de valet ou de garçon de café, comme son héras Jean. Dans *Tschandala*, il décrit le milieu où il vit. Un château danais en ruines dans un paysage hanté. Dans les pièces, une puanteur de chairs paurries et de chiens maillés. Des meubles délabrés et des instruments de musique. Sur le sal, des gravats d'argile et de chaux. Des murs naircis de fumée. Des pigeans dans la chambre à caucher et une cigagne naturalisée avec au bec un serpent sec. L'hâtesse a le museau rand d'un chat et des yeux de paissan et l'intendant une perruque de crin de cheval, avec une plume de caq plantée en plein milieu et puis des anneaux de diamant à ses daigts sales.

Vailà danc déjà cette atmosphère que canfirmera plus tard sa rencantre 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 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 prapas 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 natule 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"*. Vailà la plus radicale revendication de soi-même. Dans cette périade, 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 pravaquer 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 sabrement, 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 infames dans la pièce au-dessus de sa tête, cette quête de l'ar, mais qu'était-ce danc sinon un symbole de l'écriture, une tentative,

une percée vers l'impassible, vers l'incannu ? 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 chaisir 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 caussins 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 campas et d'une machine à induction, il mesure l'électricité dant son corps chargé menace d'explaser.

Un malade n'ose pas s'aventurer dans la fièvre et la décamposition. 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'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 Pélicon*. Et c'est pour celo que c'est une très grande pièce. Je ne parlerai pos d'ouberge espagnole, mais il est clair que vous y trouverez ce que vaus voudrez bien y apporter. Vous avez envie de la prendre ou sérieux ? Soit ! Quelle superbe sotire, n'est-ce pos, de certains de nos clichés bourgeois opliqués à la Mère avec mojuscule ! Ni Hervé Bozin, ni François Mourioc, chez nous, n'ont foit mieux ! Admirez lo moestrio avec laquelle ce pélicon perd progressivement toutes ses plumes et comme lo ploie à son flonc finit tout simplement por ne plus exister. Appréciez le cynisme tranquille dont font preuve les victimes de ce manstre qui, en foit, ne sont dupes de rien, dans ce cantexte miséreux mol chouffé, mol poyé, mol naurri, mal éclairé où elles évoluent. Ah ! quelle détresse, quelle pitié !

Mois ne trouvez-vous pos que tout cela sanne faux, vatre esprit critique justement mis en éveil ne trauve-t-il pos, sons orrêt, de ces failles qui ruinent impitoyablement les belles démanstratians pothétiques ? Gendre, fille, fils, mère, qui dit lo vérité ? Et les grandes imoges dont je porlois, qui hontent (littérolément : qui hontent) ces scènes, les vavez-vous passer outrement que comme des pancifs, à lo rigueur des ectoplosmes dont la fancian est précisément de se désogrêger sous votre regard ottentif ?

D'où lo seconde, lo véritoble question : et si Strindberg n'était pos en troin de vous (de se ?) jauer la camédie ? S'il reprenait à son compte quelques-unes de ses idées fixes de toute so vie pour en faire valoir le non-sens, l'incrédibilité, lo supercherie ? Il a cammencé, en littéroture, por une œuvre si importante qu'il l'a réécrite deux fois (c'est *Moître Olof*, qui troitoit d'un esprit intronsigeont, du XVI^e siècle, dont le modèle a réellement existé, et qui n'ovoit pu admettre que san moître et omi, le roi Gustov Wosa, jauât la comédie de lo religion pour mieux imposer ses ombitions strictement politiques, cor il étoit, lui, Maître Olof, profondément sincère dans so foi) et qui exoltait lo voleur dont lui, Strindberg, étoit certainement féru en toute bonne foi, à l'époque, c'est-à-dire presque trente ons ovont *Le Pélicon* : lo vacatian hannête, intransigeante, lo fidélité totole à un idéal, l'authenticité. Maintenant, il vo sur lo soixontoine, il n'a plus rien à démontrer à personne, on l'odmet, on ne

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

Alors, il écrit *Le Pélicon* où il règle ses camptes avec lui-même bien plus qu'avec la saciété dans loquelle on l'o fait vivre. Bien sauvent, dans son œuvre, il s'en prend oux "puissonces" (*Makterno*) qui l'on gouverné tout comme elles nous mènent et doivent lesquelles lui, l'Inconnu - c'est oinsi qu'il se danne à voir dans *Le Chemin de Domas* - a été réduit à quio comme nous tous. Quelle prodigieuse dupe il a été, n'est-ce pos ? Que valent ses petits problèmes fomilioux, ses minobles problèmes petit-bourgeois en foce de cette monstrueuse supercherie qu'an lui o foit vivre ? Mère socrée, omour divin, fraternité solennelle, fort bien... et tout ce froid, taute cette faim, tout ce dénuement ? Qui ne sant pas littéroides, eux, mois qui ressartissent bien à notre condition, ici et maintenant.

Ainsi, je vous invite à une double écoute, à une double lecture de cette pièce extroordinoire. Vous pauvez, bien entendu, en suivre lo littérolité : 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) comme disait Boudeloire. Et puisque nous sommes ou théâtre, voyez le formidable *double jeu* qui en résulte. Qui dote lo pièce d'une profondeur et d'harmaniques quosi infinies.

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

Régis BOYER

Lo Vorenne, 3 jonvier 1993 (extrait)

STRINDBERG : AU-DELÀ DE LA FICTION, DE L'AUTOBIOGRAPHIE ET DE LA LITTÉRATURE DU "VRAI"

(...)Ce que nous oppelons les écrivains pralétariens, et qui ont constitué le courant mojeur de lo littéroture suédoise pour une banne portie de ce siècle, n'étoient pos des écrivains prolétariens ou sens politique du terme, comme l'entendait lo Gouche ollemonde; certains n'ouraient même pas voulu être pris pour des socialistes. Paur lo pluport, ils n'opportenoient pas au prolétariat industriel en soi. Mois ils difféoient, de par leur closse d'origine, de la closse des intellectuels qui flirtoient sociolement avec lo classe dominante. Ils n'accédoient pas à lo littéroture de la même façon que les écrivains 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 poys nordiques et dominé notre littérature pendant plusieurs décennies, et quiconque s'intéresse à la littéroture suédoise connoît leurs noms. Des écrivains comme Jon Fridegord (1897-1968), Ivor Lo-Johansson (1901-1990), Moo Martinsan (1890-1964), mois oussi Eyvind Jahnsan (1900-1976), Horry Mortinson (1904-1976) et même un écrivain d'origine poysonne comme Vilhelm Maberg (1896-1973).

Leur courant n'étoit pos isolé, mis à port en Eurape. Si vous jetez un coup d'oeil à lo littérature américaine des premières onnées Roasevelt, vous constoterez un phénomène similoire. Mais en Suède, ils ont véritablement dominé toute lo scène littéroidre, 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 déterminonte sur lo créotion littéroidre en Suède. Le foit que Strindberg oit mis fin, ou tournont du siècle, à l'hégémanie ocodémique et esthétique dont jouissoient les closses dominantes dans le damaine littéraire est un focteur non négligeable.

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

A l'époque où il écrivait, lo pouvoir académique essoïoit de faire du suédois une longue plus rigide. En se rebiffont contre la littéroture officielle et en lo frocossont en portie, il ouvrit une brèche dans lo forteresse de l'ocodémisme, et même si des écrivains comme Ivar La-Johansson cansidéaient Strindberg

comme un écrivain petit-bourgeois, tous ont emprunté la voie qu'il ovoit auverte pour aller à lo rencontre du public. Dans la pluport des autres poys européens, les borrières étoient plus insurmontobles encore et les portes restaient fermées. Là bos, lo littéroture prolétorienne était écrite par les écrivains socialistes officiels, à charge de décrire le prolétoriot.

Pour ce qui est de lo questian du genre littéroidre dominant notre littéroture, là aussi, nous sammes différents. Mois le mot "genre" est un mot dongereux. Il ne sert pos seulement à affirmer qu'il existe des différences de style, il donne aussi à croire qu'il existe différentes sortes de littérotures, séparées les unes des autres par des frantières strictes: essoï, reportoge, romon, outabiagraphie.

Mais vaus savez tous que, quond nous écrivons en suédais, nous ovons tendonce à écrire des histoires qui s'inspirent de nos propres vies, de notre prapre expérience, utilisent notre moi comme fondement de natre oeuvre et nos proches comme motière première. Certains d'entre nous quolifient ces textes d'autobiographies, certains les oppellent romans, certains écrivent à lo première personne, d'autres trauvent un outre nom pour cette figure centrale qu'est le mai. Ce genre est le genre suédois par excellence. Il y o peu de véritobles romons dans natre littérature. Quont à ceux qui existent, ils ne sont d'ailleurs pos intéressonts pour lo pluport. Mois nombre des oeuvres qui se nourrissent des expériences du moi sont foscinontes. Et de façon taut à fait typique, même les oeuvres qui revendiquent avec force une portée collective (Ivor Lo-Jahnsson por exemple) sont de cette sorte.

Bien sûr, les romans outobiographiques ne sont pas réservés à lo Suède. Quoiqu'en Suède ils ne ressemblent guère oux *Erziehungsromane*, *Bildungsromane* -- pour reprendre lo terminologie allemande -- de lo trodition continentole. Ils sant plus réfroctoires. S'il folloit étblir lo filiation littéraire de nos histoires, elles seroient les héritières du Vallès de lo Trilogie de Jocques Vingtros, et d'August Strindberg. Mois en Fronce, Jules Vollès reste exclu de lo littéroture officielle. Strindberg, qui s'en inspiro lorsqu'il o commencé à écrire *Le Fils de lo Servonte*, étoit oussi résolument réfroctaire que lui, certes, mois à lo différence de l'écrivain français, il sut triompher de cet Estoblishment littéraire, un Estoblishment qui exclut toujours

Vallès. C'est ainsi qu'il nous a ouvert une voie vers l'écriture. Une écriture plus directe et peu saucieuse 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. (Quaique les critiques officiels se soient trompés lorsqu'ils ont cru les historiens universitaires de l'époque qui disaient que sa *Nation Suédaise* 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, son 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 suédaïs fant 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 suédaïs n'est pas comme le français, une langue que seuls dix hommes par génération savent écrire correctement. Il n'existe pas de suédaïs "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 fant écha, 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 récités, 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 communier 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 Readers 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 reportages 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 *attiatat* 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 institutionnel et réactionnaire. Face à cette nécessité de changement, Strindberg refusa de tenir compte du consensus libéral, de sa carrière littéraire, de se laisser entraver 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 abondamment commenté ce sursaut dialectique vers un siècle nouveau qu'apéra le Strindberg des années 80. Je voulais leur montrer un précédent. Clarifier ce que Strindberg fit lorsque le radicalisme des années 80 était en train de se transformer en un nouvel Establishment et qu'il était alors nécessaire -- pour reprendre les mots de Mao Zedong -- d'agir en suivant le précepte : Garder Yen-an, c'est perdre Yen-an; abandonner Yen-an, c'est gagner Yen-an.

Jan MYRDAL

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

L A N A T U R E D E L ' I N N O V A T I O N

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 au monde comme un innovateur n'a qu'un désir en tête : être fidèle à sa capacité de création. Dans certains cas, celle-ci est assez mince pour trouver à s'exprimer dans les formes existantes; dans d'autres cas, elle se sentira étouffée 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 monde 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 explosion au sein d'un implacable des formes, forcées à se mettre debout et marcher au pas, tardives, tournées et détournées pour qu'elles servent — toutes choses qu'elles font valentiers, 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 revendiquent 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

sans 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'espoir dans les inventions de ceux qui cherchent? Se précipite-t-il de nouveauté en nouveauté, à la recherche d'une âme sœur, d'une nourriture pour ses desirs, de salut pour son âme muselée?

Où est-il l'ermite récalcitrant, le visage résalument tourné vers la mer de fantômes qui le précède, obsédé par l'inscription 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 cartège 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 pavés 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 moi enfle avec les vastes océans du passé et du présent qu'il avait dévorés.

Cela fait-il de lui un homme dont le sens de son propre libre et de celui des autres peut être facilement contenue dans de prévisibles 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 porteur 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 époque, le visage éclairé d'un savoir de reconnaissance, son regard devenant approbateur 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. Tout suit normalement son cours.

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