

LES DERNIÈRES PIÈCES DE STRINDBERG : DU VIN D'OUBLI AU LIVRE DE LA MÉMOIRE

Peter Szondi, dans sa *Théorie du drame moderne*, fait du théâtre d'Ibsen un des premiers symptômes de la crise du drame à la fin du XIX^e siècle, en évoquant la façon dont il convoque le passé dans une forme dont le temps « propre est toujours le présent¹ », sans parvenir à le rendre véritablement présent. À côté du théâtre d'Ibsen, de Tchekhov et de Maeterlinck, le théâtre de Strindberg serait également un autre symptôme de cette crise, le dramaturge suédois étant d'après Szondi également confronté, dans ses dernières pièces, au problème posé à Ibsen par « la révélation dramatique d'un passé tu et enfoui dans l'intériorité », pas tout à fait résolu par la convocation sur scène d'un « narrateur épique » déguisé en personnage. Dans la dernière section de son essai, intitulée « Le souvenir », Szondi évoque la façon dont Arthur Miller aurait tenté de trouver une solution à la crise du drame, dans *La Mort d'un commis-voyageur* (*Death of a Salesman*, 1949), à l'aide de souvenirs pleinement réalisés par le surgissement de scènes du passé au moyen de la « mémoire involontaire », sorte d'équivalent du *flash-back* du cinéma. La dialectique szondienne, qui oppose Strindberg et Miller, paraît inattaquable, mais elle passe trop vite sur l'importance du souvenir chez Strindberg. Dans *Le Chemin de Damas* (*Till Damaskus*, 1898-1901) et *Le Songe* (*Ett Drömspel*, 1901), le souvenir occupe déjà une place fondamentale dans une dramaturgie où, comme Strindberg l'explique dans l'avant-propos du *Songe*, « tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable. Le temps et l'espace n'existent pas. Sur un fond de réalité insignifiant, l'imagination brode et tisse de nouveaux motifs : un mélange de souvenirs, d'expériences, d'inventions, d'absurdités et d'improvisations² ». Dans *Le Songe*, après que la fille du Dieu Indra est descendue sur terre, elle rencontre un officier qui se plaint que la vie l'ait maltraité ; au même moment apparaissent derrière un paravent les parents de l'officier ; celui-ci engage un dialogue avec sa mère, ou plutôt le fantôme de sa mère, morte depuis dix ans, qui lui enjoint de ne pas se gâcher la vie à ruminer son passé, avant que le paravent ne cache ce souvenir interpolé dans le présent du drame. Strindberg invente une dramaturgie qui défie le temps linéaire, par des retours en arrière, des reprises, des accélérations. Et l'importance du souvenir va aller en s'accroissant dans ses pièces de chambre, ses « dernières sonates » comme il les appelle, qui datent de 1907, et *La Grand-route* (*Stora Landsvägen*, 1909). Strindberg est à la fin de sa vie à l'heure du bilan, comme le chasseur de *La Grand-route* qui fait ses comptes « au terme de son voyage » avant la délivrance espérée. De même que Strindberg fait son purgatoire, il soumet ses personnages au « moulin du souvenir » (« *minnets kvarn* ») comme l'appelle le Maître de *L'Île des morts* (*Toten-Insel*), une pièce de chambre restée à l'état de fragment. Il s'agit, dans ces pièces, de mettre à l'épreuve les personnages, avant le repos de la mort, en inventant des moyens de transformer le vin d'oubli en vin du souvenir. Nous verrons que les narrateurs épiques, contrairement à ce qu'affirme Szondi, sont loin d'être les principaux agents du moulin du souvenir. Tel Prospero, sur lequel Strindberg a beaucoup médité, notamment au moment où il écrivait ses pièces de chambre³, celui-ci, pour

¹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* [1956], Paris, Circé, 2006, p. 16.

² August Strindberg, *Le Songe*, trad. Marthe Segrestin, Paris, L'Arche, 2006, p. 9. « *Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster: En blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer* » (« Erinran », *Ett Drömspel*, *Samlade Verk* 46, éd. Gunnar Ollén, Stockholm, Norstedts, 1988, p. 7).

³ Voir notamment ses *Lettres ouvertes au Théâtre intime*, où il est beaucoup question de Shakespeare, et notamment de *The Tempest* (*Öppna Brev till Intima Teatern*, in *Samlade Verk* 64, *Teater och intima teatern*, éd. Per Stam, Stockholm, Norstedts, 1999)

ouvrir les mémoires, suscite visions, revenants, esprits, imagine des décors insubstantiels qui apparaissent et se dissipent, faisant voir et entendre ce qui n'existe plus.

***Inferno*, Swedenborg, et le livre de la mémoire**

Pour comprendre la raison pour laquelle les souvenirs sont devenus si essentiels dans les dernières pièces de Strindberg, il faut remonter à la crise psychique qu'il a traversée à Paris dans les années 1890, après l'échec de son deuxième mariage. Se sentant tourmenté par des « puissances » (*makterna*) qui l'oppressent physiquement et psychiquement, il raconte en français dans *Inferno* (1897) comment la découverte de Swedenborg, en lisant *Séraphita* de Balzac, l'a sauvé. Il est subjugué par la vision du monde surnaturel du savant suédois, qui a publié dans *Arcana cœlistia* les secrets que lui auraient communiqués les anges du Seigneur, et il renoue « l'alliance avec l'au-delà⁴ ». Dans cette crise, Strindberg se forge en effet une religion, mêlant une inspiration bouddhique, médiatisée par Schopenhauer, et une méditation chrétienne, marquée par Swedenborg, dont il note d'ailleurs que Balzac l'appelle le « Boudha (*sic*) du Nord »⁵.

De Swedenborg, Strindberg retient deux idées qui vont profondément influencer sa dramaturgie : d'une part celle d'une correspondance entre le monde matériel et le monde spirituel, d'une analogie entre le monde des vivants et celui dans lequel ils seront transportés à leur mort, et d'autre part celle de « dévastation ». D'après Swedenborg, la mort correspond à l'entrée dans un nouveau corps, le corps spirituel. À ce stade, les hommes n'ont pas conscience qu'ils sont morts et peuvent encore cacher leur vraie nature. Mais ils sont progressivement contraints de se démasquer, leur aspect extérieur devenant le reflet de leur être intérieur. Au terme de ce processus, que Swedenborg appelle la « dévastation » (*ödeläggelse*), l'être véritable du mort est mis à nu, coïncidant parfaitement avec son « apparence ». Ceux qui refusent de se soumettre à la dévastation sont démasqués par des esprits capables de s'emparer de leur mémoire, Strindberg citant ici un passage des *Arcana cœlistia* :

Les Esprits censeurs, correcteurs ou instructeurs, s'attachent à leur côté gauche en s'inclinant vers le dos, et là compulsent le livre de sa mémoire et y lisent ses actions, et ses pensées mêmes ; car lorsqu'un esprit s'insinue dans l'homme, il s'empare de sa mémoire.⁶

Une fois la dévastation terminée, une fois le masque social tombé, les êtres sont dirigés vers la sphère qui leur correspond le mieux : les esprits corrompus vont en enfer tandis que les esprits tournés vers le bien vont au ciel.

Ce ciel, en vertu de la théorie des correspondances de Swedenborg, Strindberg va lui donner forme, se le représentant sous la forme de « L'Île des morts », tableau du peintre suisse Arnold Böcklin, sur lequel une barque contenant un rameur, une silhouette blanche debout et un cercueil blanc s'apprête à accoster une île bordée de hauts rochers qui encerclent une forêt de cyprès⁷.

⁴ *Inferno*, [1897], in *Samlade Verk* 37, Stockholm, Norstedts, 1994, p. 86.

⁵ *Ibid.*, p. 284.

⁶ *Ibid.*, p. 286.

⁷ Arnold Böcklin, *L'Île des morts du peintre* (3ème version, 1883. Alte Nationalgalerie, Berlin (Wikimedia Commons)).



De part et d'autre de la scène de son Théâtre intime (*Intima teater*), le petit théâtre créé en 1907 avec August Falck pour monter les pièces de chambre, Strindberg fait reproduire à gauche « L'Île de la vie » et à droite « L'Île des morts », voulant montrer sur cette scène comment on passe de l'une à l'autre. Dans *Un livre bleu III*, Strindberg analyse « L'Île des morts » de Böcklin à la lumière de l'au-delà de Swedenborg, en en faisant un lieu de vacances, pour ceux qui ont, une fois ouvert le livre de leur mémoire après leur mort, accepté de souffrir et d'expié tout le mal auquel ils ont pris part dans l'enfer qu'est la vie terrestre pour Swedenborg :

Här levde nu goda människor, som slutat jordelivet och så tämligen bestått prövningarne. De hade mest haft svårt i livet, varit neddragna i laster och brott, men fått en sådan avsky för det onda, att de vänt sig åt det goda. Befriade från den mänskliga djurkroppen och från ont och osant, voro de alla sköna och rena. De voro halvt genomskinliga, så att de icke kunde dölja eller ljuga. Här vilade de ut efter livets fjasor. [...] Detta var vilostationen, eller sommarlovet efter första döden.

Ici vivaient maintenant les hommes bons, qui avaient terminé leur vie terrestre et assez bien traversé les épreuves. Ils avaient beaucoup souffert toute leur vie, avaient été souillés par des vices et des crimes, mais avaient pris le mal en horreur, à tel point qu'ils s'étaient tournés vers le bien. Libérés de leur corps de bête humaine, du mal et du mensonge, ils étaient tous beaux et purs. Ils étaient à moitié transparents, si bien qu'ils ne pouvaient cacher quoi que ce soit ni mentir. Ici ils se reposaient après les horreurs de la vie. [...] C'était la station du repos ou les grandes vacances, après la première mort.⁸

Au moment où il fait cette exégèse du tableau de Böcklin, en 1907, il essaie également d'en proposer une version dramatique, *L'Île des morts (Toten-Insel)*, qui aurait dû être l'opus 4 des pièces de chambre, mais qu'il n'achève pas. Un maître accueille la barque sur laquelle se tient la silhouette blanche et le cercueil, et réveille le mort, qui n'a pas encore conscience qu'il est mort et continue de mener sa vie terrestre, dérisoire, éreintante, infernale. Le maître ordonne qu'on le laisse se reposer pendant que tout ce qu'il a vécu, de bon comme de mauvais, est versé dans « le moulin du souvenir » et moulu, avant que, ensemble, ils lisent dans le « livre de la vie » ; ensuite vient pour le mort le temps des « examens » sous la direction du maître, qui en

⁸ *En blå bok III, Samlade Verk 67*, éd. Gunnar Ollén, Stockholm, Norstedts, 2000, p. 1452-1453 (notre traduction).

donne la règle : « Le souvenir est un capital que nous devons faire fructifier⁹ », pour séparer le son du bon grain, souffrir et expier avant de pouvoir enfin se reposer. Le maître convoque alors sur scène les esprits de ceux que le mort a côtoyés quand il était vivant, et le fait assister au spectacle de sa vie, dont le mort sort à la fois horrifié et régénéré

Mais l'originalité de Strindberg est de faire de cette dévastation *post-mortem* un processus *ante-mortem* dans ses autres pièces. Dans *Un livre bleu I*, dans un chapitre intitulé « La dévastation » (« *Ödeläggelsen* »), il décrit celle-ci comme une sorte de bilan qu'on fait à mi-parcours (entre quarante et cinquante ans) :

*Scener ur ens förgångna liv rulla opp sig som i ett panorama, ställas i ny belysning; glömda saker grävas opp, allt i minsta detalj kommer i dagen. [...] Det är domedagen. [...] Swedenborg kallar denna naturliga process för Ödeläggelsen – av det onda.*¹⁰

Les scènes de la vie passée se déroulent comme dans un panorama, apparaissant sous un jour nouveau ; les choses oubliées refont surface ; tout revient dans les moindres détails. [...] C'est le Jugement dernier. [...] Swedenborg donne à ce processus naturel le nom de Dévastation – du mal.

Comme le montre Göran Stockenström, Strindberg, à partir du *Chemin de Damas*, a associé la dévastation swedenborgienne au motif du *livsrevyn*, de la vie qui défile sous nos yeux à l'heure de la mort, et a su « mieux qu'aucun autre exploiter le potentiel dramatique de telles scènes » comme par exemple dans la « procession de la honte¹¹ » qu'est la scène de l'asile dans *Le Chemin de Damas I*, où l'inconnu doit affronter les personnages qu'il a croisés avant ou qui ressemblent à ceux qu'il a connus, et qui ont tous « quelque chose de fantomatique dans leur façon d'être » (« *något spöklikt i hela väsendet* »).

Dans des pièces où les personnages s'entêtent à oublier pour survivre dans un monde assimilé à un enfer, Strindberg convoque des fantômes dans des espaces fantasmagoriques, destinés à servir de cadre à l'ouverture des livres de mémoire.

Le vin d'oubli

Dans les dernières pièces de Strindberg, l'oubli est pour beaucoup, notamment pour « les vieux », nombreux, un réflexe de survie. Le passé dans les pièces de chambre de Strindberg est toujours infernal, ne serait-ce que parce qu'il a quelque chose à voir avec le péché originel. De manière générale, les personnages de Strindberg refusent d'ouvrir les yeux sur tout ce qui touche à un passé qu'ils voudraient oublier, même s'ils en portent les stigmates, étant tous plus ou moins malades ou infirmes – dans *La Sonate des spectres*, Amalia est momifiée, le colonel porte un corset de fer, le vieux est assis dans un fauteuil roulant, la jeune fille est malade.

Depuis le souvenir affreux jusqu'à la mémoire du péché originel, la plupart des personnages cherchent à escamoter la terrible vérité, en jetant un voile sur le passé et en s'acharnant à l'oublier. Le Monsieur, dans *Orage*, l'opus 1 des pièces de chambre, a gardé l'appartement qu'il occupait jadis avec sa femme et sa fille, où « il vit avec elles dans le

⁹ August Strindberg, *L'Île des morts*, traduction Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu, dans *Théâtre complet 6*, Paris, L'Arche, 1986, p. 129. « *Minnet är vårt kapital som vi skola förränta.* » (*Toten-Insel*, in *Samlade verk 63*, éd. Gunnar Ollén, Stockholm, Norstedts, 1996, p. 336.).

¹⁰ August Strindberg, *En blå bok I*, *Samlade Verk 65*, éd. Gunnar Ollén, Stockholm, Norstedts, 1997, p. 38.

¹¹ Voir Göran Stockenström, « The Symbiosis of "Spirits" in *Inferno*: Strindberg and Swedenborg », in *Structures of Influence, A Comparative Approach to August Strindberg*, dir. Marilyn Johns Blackwell, University of North Carolina Press, 1981, p. 3-37.

souvenir¹² », mais c'est un souvenir factice. À son frère qui lui reproche de vivre dans une profonde illusion, il concède qu'il a réécrit ses souvenirs, devenus mirages, poèmes, mais qu'il s'en accomode, refusant de renouer avec le passé et avec le réel. À sa mère, au téléphone, il avoue qu'il devient myope, mais que cette condition lui sied : le rêve serait d'être aveugle et sourd, pour vivre en paix. C'est aussi le cas dans *La Sonate des spectres* et dans *Le Pélican*, où plusieurs personnages redoutent que soit révélé leur passé. Comme l'explique Strindberg à son traducteur allemand Emil Schering dans une lettre du 27 mars 1907 à propos de *La Sonate des spectres* : « C'est *schauderhaft* comme la vie, quand les écailles vous tombent des yeux et que l'on voit *Das Ding an Sich*¹³ ». La plupart des personnages refusent d'ausculter leur passé, leurs crimes, leur laideur, de se voir eux-mêmes, car, comme le dit l'étranger dans *La Maison brûlée* : « quand on s'est vu soi-même, on meurt¹⁴ ».

Avec l'étudiant, doué de seconde vue, dans *La Sonate des spectres*, nous pénétrons dans un univers de malvoyants : tous les personnages qui vivent dans la maison ont une vue défectueuse : la maison est équipée de différents appareils qui bouchent la vue (stores du salon rond, couvre-pieds au balcon du premier étage, draps blancs aux fenêtres) ; le vieux porte des lunettes ; la fiancée ne se regarde pas dans le miroir de sa fenêtre ; la momie reste enfermée dans la penderie pour ne pas voir et ne pas être vue. Leur point commun à tous est l'auto-illusion, qui fonctionne comme un instinct de survie. Et de même qu'ils ne veulent pas voir, ils ne veulent pas non plus entendre. Au début du souper des spectres, à l'acte II, – ainsi appelé car les invités ont l'air de spectres – Bengtsson rappelle que ce souper a lieu depuis vingt ans, mais que les convives « disent toujours la même chose ; à moins qu'ils ne se taisent, pour n'avoir pas à rougir de honte¹⁵ ». Traverser la vie en somnambule, en étant aveugle et sourd-muet, est une façon, pour les personnages de Strindberg, de se protéger contre les souvenirs pour continuer à vivre. C'est l'avis du teinturier dans *La Maison brûlée*, quand son frère, l'étranger, revenu d'Amérique après trente ans, découvre que sa maison d'enfance a brûlé ; ils s'opposent sur la question de savoir s'il est bon d'inspecter les ruines :

FÄRGARN : *Låt oss inte gräva i ruinerna !*

FRÄMLINGEN : *Varför inte? När det är brunnet, så kan man läsa i askan.*

LE TEINTURIER : Ne fouillons pas dans les décombres !

L'ÉTRANGER : Pourquoi pas ? On peut lire dans les cendres.¹⁶

C'est aussi le constat que fait Gerda, la fille du mort dans *Le Pélican*. Comme sa mère, elle redoute d'entendre quoi que ce soit au sujet du passé. Venant de se marier, elle sait que l'auto-illusion est la seule façon de vivre. À plusieurs reprises, elle cherche à esquiver la vérité sur son enfance et rêve d'une potion qui permettrait d'oublier, de perdre la mémoire : « Il n'y a donc aucun breuvage qui puisse éteindre la mémoire sans étouffer la vie¹⁷? » Après la mort de

¹² August Strindberg, *Orage*, trad. Carl-Gustaf Bjurström et Georges Perros, dans *Théâtre complet 6, op. cit.*, p. 16.

¹³ « *Det är schauerhaft såsom lifvet, när fjällen falla från ögonen och man ser Das Ding an Sich* ». August Strindbergs *Brev 15*, April 1904-April 1907, éd. Torsten Eklund, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1976, p. 354.

¹⁴ August Strindberg, *La Maison brûlée*, trad. Carl-Gustaf Bjurström et Charles Charras, dans *Théâtre complet 6, op. cit.*, p. 81. « *När man sett sig själv, så dör man !* » (*Brända tomten*, in *Kammarspel, Samlade Verk 58*, éd. Gunnar Ollén, Stockholm, Norstedts, 1991, p. 151).

¹⁵ August Strindberg, *La Sonate des spectres*, traduction Arthur Adamov et Carl-Gustaf Bjurström, dans *Théâtre complet 6*, p. 101. « *[De] säger detsamma, eller tiger de för att slippa skämmas* » (*Spök-Sonaten*, in *Kammarspel, Id.*, p. 189).

¹⁶ August Strindberg, *La Maison brûlée*, *op. cit.*, p. 57 (*Brända tomten*, in *Kammarspel, Id.*, p. 107).

¹⁷ August Strindberg, *Le Pélican*, trad. Arthur Adamov, dans *Théâtre complet 6, op. cit.*, p. 169. « *Finns ingen dryck som släcker minnet utan att kväva livet ?* » (*Pelikanen*, in *Kammarspel, Id.*, p. 293).

son père, et constatant que sa mère vit « comme une somnambule », Gerda fait le souhait de « passer, sourde et aveugle, au milieu de cette misère¹⁸ ». Dans *Le Gant noir* (*Svarta Handsken*), une sorte de conte de Noël que Strindberg rédige à l'hiver 1908-1909, et rattachera ensuite à ses pièces de chambre, le principal protagoniste est un vieux de « quatre-vingt printemps » qui avoue au concierge de son immeuble, qui se compare à un vieil arbre reconnaissant envers les jours passés, que lui aussi a eu « son arbre », mais préfère l'oublier. Enfin, dans *La Grand-route*, le chasseur a entrepris une longue route pour s'éloigner du monde, rompre les amarres, il est symboliquement monté, dans les Alpes, comme pour se rapprocher de la « Terre Promise ». Il croise sur sa route une jeune fille, qui tâche de le dissuader « d'oublier », s'il veut atteindre son but :

FLICKAN :
Hvad gjorde ni däruppe ?

JÄGARN :
Andades och glömde !

FLICKAN :
*Men hvarför glömma ? Utan minnen
Vårt lif ju vore tomma intet — —*

JÄGARN :
Och med, en däckslast som får skeppet till att sjunka !

LA JEUNE FILLE :
Qu'êtes-vous allé faire là-haut ?

LE CHASSEUR :
Je respirais... j'oubliais !

LA JEUNE FILLE :
*Oublier ! Pourquoi donc ? Sans nos souvenirs,
La vie serait un vide absolu !*

LE CHASSEUR :
*Et avec, c'est une charge trop lourde
Qui fait sombrer le navire !¹⁹*

Le bateau dont parle le chasseur est aussi celui dont on entend la cloche au début de *La Sonate des spectres*, il ressemble à la barque qui transporte le mort dans le tableau de Böcklin et dans *L'Île des morts*, mais pour atteindre cette île, la Terre Promise, pour que commencent les grandes vacances, il n'est pas question d'oublier, et c'est tout l'enjeu de ces pièces de Strindberg, comme le constate le maître qui s'apprête à lire dans le livre de la mémoire du mort dans *L'Île des morts* :

O, fanns en Lethe blott, med glömskans dryck en sömnens drog åt trötte vandraren ! Så suckar mänskobarnet fåvitskt. Men livets lag den bjuder minnas. (...) Termin är slut, Examen stundar, Och så börjar sommarlovet !

Oh, si seulement le fleuve Léthé, le breuvage de l'oubli et le philtre du sommeil pouvaient exister pour le voyageur harassé ! Voilà ce que soupire, en sa vanité, l'enfant de l'Homme. Mais la loi

¹⁸ *Ibid.* « [...] gå döv och blind genom detta elände » (*Ibid.*).

¹⁹ August Strindberg, *La Grand-route*, traduction Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu, dans *Théâtre complet* 6, op. cit., p. 463 (*Stora Landsvägen, Samlade Verk* 62, éd. Gunnar Ollén, Norstedts, 1992, p. 131).

de la vie lui fait un devoir de se souvenir. (...) Le trimestre est terminé, c'est le temps des examens, et ensuite, commenceront les grandes vacances.²⁰

« Les scellés sont brisés et les livres s'ouvrent²¹ »

On s'aperçoit assez rapidement, dans le théâtre de Strindberg, que si l'oubli atténue les souffrances, il est aussi destructeur, empêchant les humains d'avancer puisque la vie est, selon les cas, une route ou une traversée. L'oubli fait piétiner dans le meilleur des cas, et oblige à tout recommencer dans le pire des cas. C'est ce que le maître révèle au mort tout juste arrivé : « Si tu perdais la mémoire un seul instant, tu deviendrais semblable à un livre aux pages entièrement blanches. (...) Il te faudrait tout recommencer²² ». Pour atteindre au but de la vie, il ne faut surtout pas effacer les pages du livre, mais au contraire compulsé ce livre de la mémoire, avec d'autant plus de détermination quand on devient vieux. Beaucoup de vieux, chez Strindberg, en conviennent, l'idée de tout recommencer leur est insupportable. Le mort est terrifié à cette idée, autant que le vieux du *Gant noir*, quand le Père Noël lui propose une sorte de pacte faustien auquel il réagit sans hésitation :

TOMTEN :

Säg ! vill du börja om igen? Bli ung på nytt ?

GAMLE :

*Bli ung ? Nej tack ! Få krafter till att lida –
Få kraft att väva falska drömmar ? nej !*

LE PERE NOËL :

Dis, veux-tu recommencer ? Être jeune à nouveau ?

LE VIEUX :

*Redevenir jeune ? Non merci !
Avoir encore la force de souffrir,
La force de tisser des rêves chimériques ? Non !²³*

L'enjeu est donc, pour ceux qui ne veulent pas recommencer, repasser la leçon, pour reprendre une image récurrente dans le théâtre de Strindberg, de se souvenir, d'ouvrir ce livre de la mémoire pour démêler les fils de sa destinée et préparer l'étape d'après. Cela suppose une remontée dans le temps pour un certain nombre de personnages qui, sans être encore morts, sont déjà adossés à la mort. Et avant de franchir ce seuil, il faut d'abord se souvenir, accomplir le *livsrevyn*, de gré ou de force. Comme l'évoque Jean-Pierre Sarrazac, pour qui *Le Chemin de Damas* a posé à bien des égards les fondements du théâtre moderne, dans les dernières pièces de Strindberg, « la représentation n'est plus imitation, mais "mise en examen" d'une vie²⁴ ».

Pour favoriser l'examen, ou le « temps des examens » comme dit le maître, Strindberg exploite plusieurs ressources : certains lieux, bien sûr, sont propices au travail mnémonique,

²⁰ August Strindberg, *L'Île des morts*, op. cit., p. 128 (*Toten-Insel*, op. cit., p. 332-333).

²¹ August Strindberg, *La Grand-route*, op. cit., p. 493. « *Inseglen äro brutna, böckerna slås upp !* » (*Stora Landsvägen*, op. cit., p. 194).

²² August Strindberg, *L'Île des morts*, op. cit., p. 129. « *Om du i ett ögonblick kunde förlora hågkomsten, bleve du som en bok med vita blad (...), och finge börja om igen !* » (*Toten-Insel*, op. cit., p. 336).

²³ August Strindberg, *Le Gant noir*, traduction Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu, dans *Théâtre complet 6*, op. cit., p. 375-376 (*Svarta handsken*, in *Kammarspel*, op. cit., p. 348).

²⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre*, Belfort, Circé, 2000, p. 150.

mais nous nous intéresserons ici surtout à des adjuvants dotés de pouvoirs spéciaux, et en particulier aux revenants, morts ou vivants.

Concernant les lieux, il est certain que le motif du retour sur un lieu ancien est plusieurs fois exploité par Strindberg, notamment dans *Le Chemin de Damas*, dans *La Maison brûlée*, où l'étranger, en inspectant les décombres, fait un « plongeon dans le temps²⁵ », ou dans *La Grand-route*, où le premier personnage que croise le chasseur, sur sa route, est un ermite, qui lui conseille de « redescendre ». Le chasseur redescend donc, retourne dans une ville où il a vécu, et s'il commence par souhaiter se procurer du chloroforme, pour la traverser en somnambule, il est finalement « pris » dans ce décor de boutiques, de vitrines, qui est comme un livre ouvert où tout défile avant que le chasseur ne conclue :

*För mycket länge sen –
Allt detta upphört vara,
Men är ännu – i minnet !
Den eld som ej kan släckas.*

Il y a bien longtemps que tout ceci
A cessé d'exister pour moi,
Mais le souvenir en est encore vivant.
Comme un feu qu'on ne peut éteindre.²⁶

Le retour n'est cependant pas le seul moyen de se souvenir. Dans les pièces de chambre, les maisons sont des lieux hautement symboliques : les décrire, c'est déchiffrer les souvenirs, comme le fait le vieux pour l'étudiant au début de *La Sonate des spectres* : et l'étudiant Arkenholz, l'être clairvoyant, une fois admis à l'intérieur comme il en a rêvé à l'acte I, finit par comprendre qu'« il y a quelque chose de pourri dans cette maison²⁷ », et qu'il y respire l'air d'une mémoire maudite.

Par ailleurs, certains personnages « adjuvants » sont dotés de pouvoirs spéciaux, qui leur permettent d'accéder aux livres scellés des mémoires. C'est le cas de l'étudiant dans *La Sonate des spectres* qui, étant né un dimanche, a « le don de voir ce que les autres ne voient pas », comme l'assure le vieux Hummel au début, et qui ouvre malgré lui, à l'acte I, le livre de la mémoire de celui-ci, nous y reviendrons.

Autre adjuvant, dans un contexte plus marqué encore par le merveilleux, le Père Noël du *Gant noir*, qui enjoint au vieux, dont « le bateau » a symboliquement coulé, de remettre sa mémoire en route :

GAMLE :
*När livet svek, när skeppet ville sjunka,
Jag gjorde mig en livboj som jag blåste upp
Med luft, så långt är sanning ;
Den höll mig uppe till en tid, en ganska lång,
Så sprack den, och jag sjönk; rår jag för det!*

TOMTEN har tagit ut skrinet ur skåpet :
Här har du något strandgods havet gav igen –

GAMLE, maktlös :
Låt bli mitt skrin! Väck icke upp de döda!

²⁵ « Det är som om (...) jag ramlade ner genom tiden » (*Brända tomten*, op. cit., p. 108).

²⁶ *La Grand-route*, op. cit., p. 483 (*Stora Landsvägen*, op. cit., p. 170-171).

²⁷ Encore une réminiscence de Shakespeare : « Här är något till ruttet här ! » (*Spök-sonaten*, op. cit., p. 223).

LE VIEUX :

Quand la vie m'a manqué, quand le navire a été sur le point de sombrer,
J'ai fait une bouée de sauvetage que j'ai gonflée d'air
Jusque-là... c'est vrai.
La bouée m'a porté un certain temps
Et puis elle a crevé, et j'ai coulé.
Est-ce ma faute ?

LE PERE NOËL *sort la cassette du secrétaire* :

Mais tu as des épaves que la mer t'a rendues ?

LE VIEUX, *impuissant* :

Laisse ma cassette, ne réveille pas les morts.²⁸

Le Père Noël lui reproche de ne pas croire à la résurrection et ouvre la cassette malgré le refus du vieux. Il ne ramène pas les morts, mais en libère les esprits. Aussitôt après, le vieux, subjugué, sent des parfums, voit des paysages, entend des musiques, mais sa divagation poétique se clôt par des sanglots, à l'idée de tout ce qu'il a perdu. Le Père Noël l'incite à ne pas refermer la cassette, mais à faire « fructifier » les cendres – « Tout pousse bien dans les cendres » – pour faire des souvenirs une source d'espoir et non de désespoir.

Enfin, l'étranger de *La Maison brûlée* est aussi un être aux pouvoirs spéciaux : revenant d'Amérique, il revient aussi de l'autre monde après avoir essayé de se pendre pendant son enfance. Il affirme à son frère que cette expérience de la mort lui a donné des pouvoirs qui s'apparentent à ceux des esprits correcteurs de Swedenborg, et notamment ce don de lire dans les hommes comme dans des livres : « Dans la mort, j'ai acquis de nouveaux pouvoirs... Je voyais au travers des gens, je lisais leurs pensées, je comprenais leurs intentions, je les voyais nus²⁹ ».

Il y a dans les pièces de chambre d'autres revenants et revenantes bien vivants. Dans l'opus 1 *Orage*, deux revenantes viennent troubler la paix factice du monsieur qui continue de vivre avec elle en imagination : son ancienne femme et sa fille viennent en effet habiter dans l'appartement au-dessus du sien, qui se situe justement sur une île (l'île de la vie encore). Les mirages sont saccagés par une rencontre où le livre contrefait de sa mémoire fait naufrage au profit du livre exact. Après leur départ, « c'est comme après un incendie », « il ne reste plus rien » comme le constate le Monsieur à la fin, donnant ainsi les clés de lecture d'une dramaturgie où les revenants ont pour fonction de dérouler le passé et de saccager les souvenirs mensongers, en un mot, de réveiller des êtres somnambules ou malvoyants et d'ouvrir les livres.

Il y a aussi, chez Strindberg, des revenants qui sont bien morts (*spöken*), sans compter tous les êtres qui ont « quelque chose de fantomatique » (cf *supra*) ou « qui ont l'air de spectres » (« *De ser ut som Spöken* »), comme le dit Bengtsson dans *La Sonate des spectres*, parce qu'ils sont à la fois vivants et ectoplasmes tout droit sortis du passé. Ces revenants ou personnages qui ressemblent à des revenants ont pour fonction d'activer les souvenirs que les vivants veulent esquiver.

Dans *Le Pélican*, qui commence après que le père est mort, rendu fou de chagrin par la mère, celle-ci sent dès le début la présence accusatrice du mort dans toutes les pièces de la maison. Elle se sent prisonnière d'une atmosphère étouffante, faite d'odeurs, de sons

²⁸ August Strindberg, *Le Gant noir*, op. cit., p. 376 (*Svarta handsken*, op. cit., p. 349).

²⁹ August Strindberg, *La Maison brûlée*, op. cit., p. 63. « *Men jag hade i döden fått nya färdigheter ... jag såg mitt igenom människor, läste deras tankar, hörde deras avsikter. När jag var i sällskap, såg jag dem nakna ...* » (*Brända tomten*, op. cit., p. 117).

inquiétants, d'éléments du décor qui rappellent le père. Elle demande à son fils de décrocher son portrait dont les yeux la fixent. Puis elle découvre une lettre du père adressée à son fils : « Il sort de sa tombe et il parle. Il n'est donc pas mort ! Je ne peux plus habiter ici... Il écrit que je l'ai assassiné ; ce n'est pas vrai³⁰ ! » L'impression qu'il n'est pas mort est renforcée par le fait que le fauteuil à bascule du père se balance tout au long de la pièce. Le mort n'investit pas que l'espace intérieur, mais aussi l'espace extérieur, comme s'il n'y avait aucune échappatoire.

Si la mère refuse d'ausculter le livre de sa mémoire, le fils en revanche est « réveillé » par la lecture de la lettre du père, dans laquelle le revenant dit la vérité sur le passé : « on ne peut pas mentir quand on parle du fond de la tombe³¹ ». Il comprend rétrospectivement que le mal vient de la mère : « Le matin, elle mangeait dans la cuisine, et pour nous, elle faisait réchauffer les restes. Elle écrémait le lait. C'est pourquoi nous sommes insuffisamment développés ; c'est pourquoi nous sommes toujours malades et toujours affamés³² ». Nous avons vu que sa sœur Gerda refusait pendant un certain temps d'ouvrir le livre de la mémoire ; mais elle finit malgré tout par se réveiller et essayer de réveiller sa mère à son tour, en vain. Fredrik met alors le feu à leur maison pour se libérer du passé.

Enfin, *La Sonate des spectres*, l'opus 3, est sans doute de ce point de vue la pièce qui met en scène les revenants de la façon la plus spectaculaire. Si dans *Le Pélican* la présence accusatrice du mort est invisible, Strindberg va plus loin dans *La Sonate des spectres*, écrite quelques semaines plus tôt. Les revenants y sont intégrés dans les *dramatis personae* – « La laitière (vision) » et « Le mort, consul³³ » – et le surnaturel s'invite dans un décor réaliste. Comme le père dans *Le Pélican*, ils viennent accuser les criminels, en l'occurrence le vieux Hummel. On apprend à l'acte II que celui-ci a étranglé le consul à coups de reconnaissances de dettes et qu'il a noyé une jeune fille à Hambourg : ce sont ses deux victimes qui hantent la scène. Dans un premier temps, Hummel ne les voit pas, tant il a refoulé le souvenir de ses crimes. Mais le processus de dévastation a été enclenché par l'étudiant : à la deuxième apparition de la laitière, qui lève les bras à la manière des noyés, le vieux la voit et en est épouvanté, signe que sa mauvaise conscience se réveille, même s'il refuse encore d'admettre la réalité de son crime, demandant à son serviteur de l'emmener. Lors de la troisième apparition de la laitière, il est de nouveau épouvanté, la dévastation est achevée : Bengtsson peut révéler tous les crimes du vieux : « il était alors accusé d'avoir attiré une fille sur la glace afin de la noyer, parce qu'elle avait été témoin d'un de ses crimes, qu'il craignait de voir découvert³⁴ ».

Une fois les livres de la mémoire ouverts, il reste alors à faire « fructifier les souvenirs ».

Le jugement dernier

La dévastation swedenborgienne que Strindberg a expérimentée lui-même est douloureuse, car elle l'a obligé, comme il le raconte dans *Inferno*, à mettre en lumière la laideur de son passé, sa culpabilité et ses misères, mais par la souffrance et l'expiation, elle l'a aussi

³⁰ Strindberg, *Le Pélican*, op. cit., p. 148. « *Han stiger upp och talar från graven – han är inte död ! jag kan aldrig bo här – Han skriver att jag mördat honom ... det har jag inte gjort !* » (*Pelikanen*, id., p. 253.)

³¹ *Id.*, p. 156. « *Han ljuger inte från graven...* » (*Id.*, p. 269).

³² *Ibid.* « *Hon åt i köket på förmiddagen och gav oss det utspädda, uppvärmda; hon skummade mjölken, därför äro vi barn misslyckade, alltid sjuka och hungriga* » (*Ibid.*).

³³ *Mjölkflickan (vision) ; Den döde, konsul.*

³⁴ *La Sonate des spectres*, op. cit., p. 111. « *Där var han även anklagad ha narrat en flicka ut på isen för att dränka henne, emedan hon bevittnat ett brott han fruktade få upptäckt* » (*Spök-Sonaten*, op. cit., p. 208).

mis sur la voie du salut : « chercher les démons dans leur repaire, en moi-même, et [...] les tuer par... le repentir³⁵ ».

Mais dans les pièces que nous avons analysées, la dévastation a des résultats contrastés : pour certains personnages, comme le vieux dans *La Sonate des spectres* ou la mère dans *Le Pélican*, qui s'est toute sa vie donné le rôle du pélican et a noirci le père pour ses enfants, la dévastation vaut damnation. Tous deux, lorsqu'ils sont mis face au livre de leur mémoire, chargé de crimes et de mensonges, sont incapables de faire fructifier le souvenir et sont foudroyés par leur passé : le vieux Hummel va se suicider dans la penderie dans laquelle la momie, son ancienne maîtresse, s'est enfermée pendant vingt ans pour expier ses fautes ; et dans *Le Pélican*, la mère, dont sa fille constate à la fin qu'elle est incapable de repentir – « Tu es endurcie, tu ne souffres même pas de tes propres crimes³⁶ », se jette par la fenêtre quand le fils met le feu à la maison.

En revanche, pour celles et ceux qui acceptent l'épreuve, ou la sollicitent, qui acceptent la souffrance et se repentent, le chemin s'ouvre, ils parviennent à se réconcilier avec leur passé, avec eux-mêmes, avec Dieu. La dévastation équivaut alors à une libération et met les personnages, en vertu du syncrétisme de Strindberg, à la fois sur la voie du salut chrétien et de l'éveil bouddhique. Il s'agit d'abord de se réconcilier avec son passé. Dans *La Maison brûlée*, c'est un point sur lequel insiste l'étranger, face à son frère qui ne veut pas évoquer ses souvenirs : « j'ai fini par me réconcilier avec une partie du passé et j'ai excusé ce qu'on appelle des fautes, aussi bien celles des autres que les miennes³⁷ ». Il semble être revenu pour se réconcilier avec l'autre partie de ce passé. Dans *La Sonate des spectres*, au moment où le vieux a ouvert le livre des mémoires des habitants de la maison, la momie s'est suffisamment repentie pour chasser les démons, se délivrer du cercle vicieux de la culpabilité, de son lourd passé, et ainsi se réconcilier avec elle-même et avec Dieu : « Je peux anéantir le passé, faire que ce qui a été n'ait pas été ; et cela, ni par la corruption ni par la menace, mais par la souffrance et le repentir³⁸ ».

Dans *Le Gant noir*, alors que le vieux se plaint d'avoir fait faillite, de s'être échoué, comme incapable d'aborder à « L'Île de la mort », le Père Noël, en ouvrant sa cassette, l'aide à se réconcilier avec la vie et à expier. Enfin, la dernière pièce de Strindberg, *La Grand-route*, offre aussi deux exemples de telles réconciliations. Le chasseur rencontre d'abord le Japonais, qui cherche à aborder l'autre rive sereinement, et dont le livre s'est ouvert (« *nu öppnades boken* »). Le Japonais a purifié son âme par la souffrance, et se dit prêt pour le dernier voyage, avec « un souvenir, un espoir, un phare pour guider le navire³⁹ » (« *ett minne, ett hopp, en båk att segla efter* »). Et le chasseur à son tour, à la septième et dernière station de son voyage sur terre, fait ses comptes, ouvre son livre, finissant par voir briller dans l'obscurité la lumière d'un souvenir, qui amène sur ses lèvres une prière où il bénit Dieu pour les souffrances endurées.

Pour les personnages qui parviennent à une telle réconciliation avec leur vie, la dévastation correspond à la promesse du repos, des grandes vacances sur « L'Île des morts », comme nous l'avons vu. Et de fait, dans les dernières pièces de Strindberg, la dramaturgie de la remémoration est ouverture sur ce « pays lointain » (« *det fjärran land* »), comme le chasseur l'appelle à la fin de *La Grand-route*. Dans *Orage*, à la fin, le monsieur annonce qu'il va quitter sa maison, « dévastée » comme par un incendie après le passage des revenantes. L'étranger de

³⁵ August Strindberg, *Inferno*, op. cit., p. 292.

³⁶ *Le Pélican*, op. cit., p. 169. « *Du förhårdade som icke kan lida för dina egna brott !* » (*Pelikanen*, op. cit., p. 293).

³⁷ *La Maison brûlée*, op. cit., p. 58. « *[Jag har] slutligen försonat mig med en del av det förflutna, och kommit att urskulda andras och egna så kallade fel* » (*Brända tomten*, op. cit., p. 110).

³⁸ *La Sonate des spectres* (notre traduction). « *Jag kan göra det förflutna om intet, det gjorda ogjordt ! men icke med mutor, icke med hot — utan genom lidande och ånger ! — — —* » (op. cit., p. 207).

³⁹ *La Grand-route*, op. cit., p. 491 (*Stora Landsvägen*, op. cit., p. 189).

l'opus 2, *La Maison brûlée*, reprend son voyage et on comprend dès lors le sens de ce voyage. À la fin de *La Sonate des spectres*, la jeune fille meurt, mais l'étudiant demande au seigneur de lui venir en aide « dans son voyage » (« *på färden* ») au moment où « *L'Île des morts* de Böcklin surgit et devient la toile de fond ». De même, l'incendie final de la maison dans *Le Pélican*, provoqué par le fils, a quelque chose de mystique : ce sont les langues de feu de l'Esprit Saint qui se posent sur les enfants, réconciliés avec leur père et leur mère, Fredrik annonçant que le bateau est prêt à partir pour l'Île des morts :

Gerda, skynda dig, ångbåten ringer, mamma sitter i försalongen, nej, hon är inte med, stackars mamma ! hon är borta, är hon kvar på stranden ? var är hon ? jag ser henne inte, det är inte roligt utan mamma, där kommer hon ! -Paus.- - - - Nu börjar sommarlovet !

Dépêche-toi Gerda, la cloche du bateau sonne ! Maman est assise dans la cabine... Non, elle n'est pas avec nous, la pauvre maman ! Elle n'est pas là. Est-elle restée à terre ? Je ne la vois pas... Ce n'est pas amusant, quand elle n'est pas là... La voilà qui vient ! Les grandes vacances vont commencer...⁴⁰

Dans un article intitulé « *Some Memory Plays Before the "Memory Play"*⁴¹ », Attilio Favorini, qui estime avec bien d'autres que le théâtre du XX^e siècle est un théâtre de la mémoire, cite avec raison Ibsen et Strindberg comme des précurseurs de ce théâtre. Strindberg écrit après Ibsen, et si leurs « pièces de mémoire » sont très différentes, il est certain qu'en intitulant l'opus 3 des pièces de chambre *La Sonate des spectres*, Strindberg a pensé aux *Revenants* d'Ibsen. Dans une lettre à Schering, son traducteur, il parle de sa *GespensterSonaten*, « *Gespenster* » étant la traduction allemande du titre de la pièce d'Ibsen (« *Gjengangere* » en norvégien). Les revenants de Strindberg ont quelque chose à voir avec ceux d'Ibsen. Lorsque Madame Alving, chez Ibsen, évoque les revenants dont elle n'arrive pas à se défaire et qui la hantent, elle fait référence à « toutes sortes de vieilles idées et de croyances mortes » qui lui encombrent l'esprit : c'est l'héritage du passé qui encombre le présent. Les dernières pièces de Strindberg sont hantées par des revenants et des personnages ressemblant à des fantômes, témoins d'un passé qu'il faut faire revenir et expier, pour quitter l'île de la vie, réconcilié avec soi-même et avec Dieu. Mais chez Ibsen, les personnages engagent la lutte avec les revenants, dont il n'est pas impossible de se libérer, même si la liberté s'achète au prix de la mort. Chez Strindberg, il n'est pas question de lutter contre les revenants. Il s'agit de les voir, de les écouter, de les laisser dérouler le passé afin que la dévastation s'accomplisse, sachant que la seule vraie liberté est celle des grandes vacances promises après la mort à celles et ceux qui ont accepté cette épreuve. Chez Strindberg, dont les dernières pièces sont une sorte de testament, si lutter contre le passé est une erreur, oublier en est une autre, l'oubli obligeant à tout recommencer, à subir de nouveau le supplice de la vie. Se souvenir est la seule et unique solution pour affronter la mort et le jugement dernier de façon sereine, et se reposer enfin des tourments de la vie.

Marthe SEGRESTIN
Sorbonne Université

⁴⁰ *Le Pélican*, op. cit., p. 171 (*Pelikanen*, op. cit., p. 296-297).

⁴¹ Attilio Favorini, « *Some Memory Plays Before the "Memory Play"* », in *Memory in Play: From Aeschylus to Sam Shepard*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.