SEGRESTIN, Marthe
Université Paris IV-Sorbonne

Portrait de l'étudiant en Hamlet : Une lecture shakespearienne de la fin de *La Sonate des spectres*

ARTICLE

La fin de *La Sonate des spectres*, avec la brusque éruption de colère de l'étudiant et son accalmie tout aussi soudaine, est déroutante : on se demande ce qui motive ces changements de comportement et comment les interpréter. Que penser de ce jeune homme qui commence par accabler et condamner la jeune fille, la tuant littéralement avec ses mots, pour ensuite l'innocenter dans sa prière ? Et comment comprendre, par ailleurs, la disparition finale de la chambre des épreuves au profit de *L'Île des morts* de Böcklin ?

Une des façons possibles d'aborder le coup de folie final de l'étudiant est de le mettre en perspective par rapport à la folie de Hamlet, dont tout laisse à penser que Strindberg s'est inspiré pour composer la fin de sa pièce. Outre les allusions claires à la pièce de Shakespeare (« il y a dans cette maison quelque chose de pourri », ou encore « Où est-elle la virginité ? Où est la beauté ? », paraphrase des questions de Hamlet à Ophelia au début de l'acte III), les analyses de Strindberg sur *Hamlet* ne laissent pas de doute sur les affinités très grandes entre les deux personnages, et notamment entre leurs accès de folie. Strindberg a toujours été fasciné par un Hamlet qui, après avoir vécu en somnambule, « se réveille, ouvre les yeux, prend conscience avec fureur qu'il a été trompé, illusionné, et doit revoir de fond en comble sa conception du monde » [1] . Pour lui, Hamlet a contracté la « maladie du doute », [2] autrement appelée scepticisme, maladie redoutable puisque ce serait « avec son scepticisme que Hamlet a tué Ophelia ». [3] Or, Arkenholz est bâti exactement sur le même modèle, comme le montre notamment une lettre de Strindberg à l'acteur qui a interprété le rôle lors de la première au Théâtre intime : l'étudiant y est défini comme « le jeune homme sceptique, qui ne parle plus d'amour éternel ». [4] Ainsi, on peut voir en Arkenholz un autre Hamlet, dont le scepticisme, qui a été un temps recouvert d'une gangue d'illusion par un rêve d'amour, reparaît brutalement à la fin de la pièce. Repris par la maladie du doute, l'étudiant est effectivement atteint d'une crise dont la violence tue la jeune fille.

Reste cependant à élucider le revirement final de l'étudiant où celui-ci semble se séparer de son modèle. Là encore, les analyses des *Lettres ouvertes au Théâtre intime* nous permettent de comprendre le message que Strindberg a voulu délivrer à travers cette sortie de crise en forme de prière :

> « [Hamlet] veut savoir ce qu'il est défendu de savoir ; et parce qu'il a l'arrogance de vouloir percer les secrets de Dieu, qui doivent rester des secrets, il est puni par une sorte de folie appelée maladie du doute, qui conduit à l'incertitude absolue, et dont l'individu ne peut être sauvé que par la foi, […] cette certitude absolue qui dépasse toute compréhension. Faust y est arrivé en 1830 (2ème partie), mais pas Hamlet en 1600 ! ». [5]

Ainsi la fin de *La Sonate des spectres* serait une sorte de variation sur *Hamlet*, à laquelle Strindberg ajouterait cette coda : la rédemption par la foi. Cette lecture permet d'expliquer le comportement d'Arkenholz, qui passe sans transition de la folie du scepticisme à cette « certitude absolue qui dépasse toute compréhension » dont parle Strindberg. Il semble que Strindberg, à la fin de sa pièce, mette d'abord délibérément son personnage en danger, accentuant chez lui les défauts de Hamlet au point de le rapprocher de la figure autrement plus noire de Hummel, avant de le tirer vers les hauteurs.

La crise du sceptique

Après que son histoire d'amour a mis en veilleuse le scepticisme de l'étudiant, celui-ci est ravivé brutalement par le refus catégorique que lui oppose la jeune fille : « je ne serai jamais à vous » (p. 42). La fin de l'acte I et le début de l'acte III ont montré que l'étudiant se serait volontiers laissé aller à une vie d'auto-illusion, soutenue par les vertus transfiguratrices de l'amour, comme il l'avoue lui-même : « la première fois que je vous ai vue entrer [dans cette maison], j'ai imaginé le paradis » (p. 45). Mais la rupture amoureuse le ramène brutalement sur terre et motive sa crise finale. Il rouvre les yeux sur un monde qu'aucune illusion ne soutient plus et est saisi, comme Hamlet, d'un frénétique besoin de vérité que l'on peut analyser comme une véritable faute tragique.

D'un poison à l'autre

Dans sa lettre du 2 février 1908 à l'acteur Helge Wahlgren, Strindberg a insisté sur le rôle important des jacinthes dans la crise de l'étudiant : « mettez l'accent sur l'effet toxique des fleurs, qui le rend fou comme son père, et explique son éruption ». De fait, Arkenholz paraît obsédé par les jacinthes et par le parfum qu'elles exhalent, accusant la jeune fille de l'avoir empoisonné. Cet empoisonnement constitue sans doute un des éléments clés de la fin de l'œuvre, à condition d'appréhender dans toute sa complexité le symbolisme de la jacinthe et la nature des poisons qu'elle dégage, comme nous y invite ce propos assez énigmatique de l'étudiant : « il y a des poisons qui vous rendent aveugle et d'autres qui vous ouvrent les yeux. Il semble que je sois né les yeux ouverts… » (p. 46).

Si l'on songe que la jacinthe est aussi bien, dans *La Sonate des spectres*, le symbole de l'amour que de la femme ou de l'univers, on voit bien à quelles sortes de poisons l'étudiant est exposé dans la chambre aux jacinthes. Il a d'abord subi les émanations aveuglantes de l'amour, comme il l'avouait lui-même au début de l'acte III, se plaignant du parfum trop fort des jacinthes (« leur puissant parfum […] égare mon esprit, m'étourdit, m'éblouit, me met en fuit, me lance des flèches empoisonnées », p. 38). Le charme de l'amour

une fois rompu, à la fin de l'acte III, il nous faut réexaminer ce symbole de la jacinthe, dont le poison est désormais de nature à ouvrir les yeux. Strindberg a donné dès le début de l'acte III un certain nombre d'indices pour nous permettre d'appréhender une tout autre symbolique, inspirée de la théorie swedenborgienne des correspondances : la jacinthe serait un microcosme façonné à l'image du macrocosme, un reflet de l'univers, avec son oignon qui représente la terre, sa tige qui s'élance comme l'axe du monde et ses fleurs qui figurent les étoiles (p. 38). Du coup, on comprend comment la jacinthe, après avoir été symbole de l'amour aveuglant, peut devenir à la fin le foyer de ce poison qui ouvre les yeux : poste d'observation privilégié du monde, la jacinthe renvoie l'étudiant à son obsession hamletienne d'analyse, de dévoilement, lui ouvrant une fenêtre sur un univers si terrifiant qu'il en devient comme fou.

De façon tout à fait symbolique, l'auscultation de la jacinthe a bien à voir avec le péché d'orgueil de Hamlet, dans la mesure où Arkenholz, loin de se contenter d'admirer la partie visible de la fleur, semble s'intéresser surtout aux racines, à la partie enfouie dans l'humus ; on retrouve ici, de façon transposée, l'arrogance de Hamlet à vouloir percer les secrets de la création.

L'hybris et le châtiment du héros

Dans l'aspiration de l'étudiant à la sincérité, on retrouve non seulement un trait de Hamlet, mais aussi l'aspiration orgueilleuse de ses propres pères, son père biologique et son père adoptif, Hummel. Arkenholz père est décrit comme celui qui « connaissait à fond » l'infamie de tout le monde, celui donc qui avait fouillé dans l'humus pour « mettre à nu » la misère des autres, et qui un soir a jeté à chacun sa vérité au visage. La réaction de la jeune fille au récit de l'étudiant est éloquente : « quelle horreur ! » Cette réaction horrifiée, de la même nature que celle des invités qui se précipitent vers la porte après la scène du père, ou que celle de ceux qui l'ont conduit à l'asile, témoigne du caractère sacré du secret, que nul ne peut impunément violer. Arkenholz père, pour n'avoir pas respecté les secrets et les tabous des hommes, a fini à l'asile « où il devait mourir ». À cet égard, l'orgueil de Hummel est plus évident encore : à l'acte II, dans sa volonté de faire tomber les masques, de « dévaster » le monde, il outrepasse sa condition et subit un châtiment à la mesure de cette transgression : la folie et la mort.

Cet engrenage tragique se reproduit ensuite avec l'étudiant, qui apparaît en effet comme l'opiniâtre découvreur (voleur) des secrets, alors même qu'il semble être conscient des effets d'une telle entreprise :

> L'étudiant : Aimez-vous la sincérité ?
> La jeune fille: Modérément.
> L'etudiant : Un violent désir me prend parfois de dire tout ce que je pense ; mais je sais aussi que si chacun était réellement sincère, le monde s'écroulerait.

Il a beau se mettre lui-même en garde, il commet à son tour l'attentat arrogant au secret. Après ces premières répliques, il marque un silence et commence méthodiquement son œuvre de sincérité, passant d'abord en revue « un vieil ami du défunt », le défunt et le pasteur, dont il dévoile avec ironie les turpitudes,

avant d'en venir à la jeune fille elle-même : « savez-vous ce que je pense de vous maintenant ? » (p. 44). Là encore, la réaction horrifiée de la jeune fille montre que l'étudiant est en train de rompre un tabou, de dépasser une limite qu'il n'est pas censé franchir. La jeune fille a pourtant clairement édicté l'interdit :

> L'étudiant : vous avez beaucoup de secrets, dans cette maison.
> La jeune fille : comme tout le monde. Laissez-vous garder les nôtres.

Mais ni cet interdit, ni l'épouvante de la jeune fille, ni même la conscience propre de son orgueil ne vont ensuite arrêter l'étudiant. Littéralement empoisonné par les fleurs qui ouvrent les yeux, il déterre les secrets de la maison comme s'il enlevait symboliquement le terreau ou l'eau où reposent les oignons de chacune des jacinthes de la chambre pour en faire apparaître les racines ; l'eau des fleurs peut ainsi figurer « la nappe d'eau croupissante » sur laquelle s'élève la maison, l'étudiant explorant chaque oignon, à l'affût des secrets de la maison de la vie.

Cependant l'investigation dégénère : comme Hamlet, l'étudiant est puni pour sa démesure par une sorte de folie, cette crise sceptique qui mène pour Strindberg à « l'incertitude absolue ».

À trop aimer la sincérité, l'étudiant devenu fou se prend à son propre piège, sa folie sceptique balayant tout sur son passage, y compris les plus innocents.

L'incertitude absolue

L'histoire du père a servi en quelque sorte de répétition à celle du fils : ne pouvant plus retenir son désir de dire ce qu'il pense, « les freins lâchent », il devient fou et envoie tout le monde au diable. Nous disions plus haut que l'emportement d'Arkenholz pouvait aussi être lu à travers le prisme de la scène où Hamlet rudoie Ophelia, et où, après lui avoir demandé si elle était vertueuse et si elle était belle, il lui ordonne d'aller s'enfermer dans un couvent, lui faisant payer son exécration des femmes, avant de conclure : « It hath made me mad ».

La longue tirade de la page 45 suit un scénario comparable. Arkenholz, dont l'obsession de vérité a débouché sur la mise en cause du monde entier, fait retomber sur la jeune fille la laideur de toute la création. Et pour cause : la jeune fille étant depuis le début associée à la jacinthe bleue, la préférée de l'étudiant, elle ne saurait échapper aux correspondances swedenborgiennes ; bien au contraire elle en serait même l'illustration parfaite : une belle fleur reliée par une tige à un oignon plongé dans le fumier ou dans une eau croupissante. Adèle, reine des jacinthes, exprimerait donc mieux que quiconque cette loi universelle du lien indéfectible entre la beauté et la laideur, le bien et le mal. Dans la citation qui suit, il faut accorder aux points de suspension une valeur particulière :

> Je vous ai demandé d'être ma femme, nous avons joué, chanté, inventé des

histoires, et puis la cuisinière est entrée… (p. 45).

… Et l'étudiant a découvert chez celle-ci l'envers de la belle Adèle, ou plutôt les racines de la fleur d'Adèle. La cuisinière, qui sert à ses maîtres des « filaments dans de l'eau » (p. 40), qui se promène avec sa bouteille de soja, a bien quelque chose à voir avec les racines blanches de la jacinthe dont il a été question au début de l'acte. Ainsi, si Arkenholz s'en prend avec une telle violence à la jeune fille, c'est parce qu'il voit la tige qui la relie à la cuisinière, parce qu'il contemple chez ces deux femmes les deux cellules d'un même organisme. C'est dans ce sens que l'on peut comprendre la question qui suit : « faut-il que les fleurs les plus belles soient si vénéneuses, les plus vénéneuses ? », ou encore cette déclaration sans appel : « vous êtes atteinte à la source même de la vie ».

Saisi par le démon des correspondances, malade de ce scepticisme qui le fait douter de tout, Arkenholz charge en définitive Adèle de la « malédiction qui pèse sur la création et la vie tout entières », voyant dans la créature a priori la plus innocente le meilleur exemple de ce lien organique entre bien et mal.

Or, à travers cette prise à partie brutale, cynique, de la jeune fille, l'étudiant se met en danger à tous points de vue : la scène à laquelle nous assistons n'est pas seulement une scène de folie, mais une scène de meurtre, dont il devient comptable à nos yeux.

Le héros en danger

Il n'y a pas lieu de minimiser l'aspect odieux de l'étudiant à la fin de l'œuvre, pas plus que Strindberg ne souhaitait masquer les défauts et les torts de Hamlet, voyant en lui le prototype de l'homme contradictoire, « à la fois bon et mauvais, aimant et haïssant, cynique et enthousiaste, fort et faible ». [6] La brutalité et la méchanceté avec lesquelles l'étudiant agresse la jeune fille, inspirées du « meurtre psychique » commis par Hamlet, donnent du personnage une vision particulièrement sombre.

Le meurtre psychique

Dans ses *Lettres ouvertes au théâtre intime*, nous l'avons vu, Strindberg évoque en effet le « meurtre psychique » de Hamlet, « qui a tué Ophelia avec son scepticisme ». Cette analyse est transposable à *La Sonate des spectres,* comme Strindberg semble lui-même l'indiquer en écrivant à Helge Wahlgren que son personnage pénètre dans l'esprit de la jeune fille avec des mots et des pensées. Dans cette perspective, c'est le meurtre psychique d'Adèle que Strindberg mettrait en scène, un meurtre à peine voilé par le paravent dressé à la fin entre le public et la mort. De fait, ce paravent instaure un faux hors-scène, qui ne masque rien, puisqu'il n'y a plus rien à voir et puisqu'il n'empêche pas d'entendre le râle de la jeune fille. Ainsi, le meurtre psychique, loin d'être édulcoré, paraît au contraire mis en valeur. La jeune fille a prévenu, au début de la scène, qu'elle mourrait de connaître la vérité et nous assistons par la suite à son agonie quasi muette, à l'exception d'un cri d'horreur, de son acte de décès (« je meurs ! ») et de ses gémissements derrière le paravent. Cette mort presque silencieuse, contrastant avec l'exubérante logorrhée de l'étudiant, donne au « crime » un aspect d'autant plus violent. Strindberg souligne la pétrification de la jeune fille, qui

est progressivement privée de toutes ses facultés, qui ne peut plus répondre ni aux agressions ni aux sollicitations d'Arkenholz. Quand celui-ci lui ordonne de jouer de la harpe, elle n'est manifestement plus en état de répondre, si bien que la prière de l'étudiant paraît d'autant plus cruelle, comme s'il demandait à sa victime déjà à moitié morte de se relever pour mieux l'achever.

Par ailleurs, on peut se demander si le *Sursum corda*, associé au feu et à la pourpre, ne pourrait pas aussi être le signe de ce meurtre psychique, où le thème du sang apparaît symboliquement. « *Sursum corda* ! Essayez encore une fois de faire jaillir le feu et la pourpre de votre harpe dorée… » Le contexte peut effectivement donner au rouge du passage une valeur particulière : la jeune fille ne réagissant plus, c'est au tour de l'étudiant de lui ravager le cœur (*cor*) et de répandre symboliquement son sang en prenant la harpe pour en faire jaillir une mare de sang pourpre.

Le héros coupable

Même si le meurtre de la jeune fille est le résultat d'une crise de folie dans laquelle l'étudiant perd en partie la maîtrise de lui-même, comme son père, Strindberg ne cherche donc pas à minimiser la faute de son personnage. Au contraire, celui-ci semblerait plutôt, par son acte, montrer qu'il est bien l'héritier de Hummel, comme il s'est engagé à le devenir au premier acte.

Notons tout d'abord que se mêle, à cet engrenage tragique de la crise sceptique de l'étudiant, un autre mobile moins avouable sans doute, mais dont il faut tenir compte néanmoins, celui de la vengeance. Strindberg, qui n'exclut pas d'ailleurs que la rage d'Hamlet puisse être due en partie au dépit amoureux, fait intervenir l'accès de colère de l'étudiant juste après que la jeune fille lui a signifié qu'elle ne serait jamais à lui, comme s'il pouvait s'agir de la réaction d'orgueil d'un amant blessé. Il nous invite ainsi à juger par nous-mêmes de cette scène et à faire la part des choses entre la maladie du doute et la vengeance de l'amoureux éconduit. Ce faisant, nous retrouvons la même ambiguïté que dans l'acte II, la « mission » de Hummel pouvant être due aussi bien à un violent besoin de sincérité qu'à un violent désir de vengeance.

Cette ambiguïté témoigne du danger que Strindberg fait courir à son héros à la fin de *La Sonate des spectres*. Le risque pour l'étudiant est de rejoindre Hummel dans les eaux troubles où celui-ci s'est perdu à la fin de l'acte II, comme cela apparaît symboliquement à travers le motif du vampire qui lui suce le sang. Le vieux avait commencé à l'acte I à « prendre les forces » de l'étudiant ; à présent, c'est la Lamia de la cuisine qui lui tête le cœur, comme s'il était en train, lui aussi, de subir la loi de la terre, du fumier, de l'oignon, malgré ses protestations d'innocence. En tuant la jeune fille innocente plutôt que les « bandits » qui l'entourent, l'étudiant ne se montre-t-il pas aussi misérable que les fous qui ont tué Jésus et relâché Barabbas ? La débâcle menace d'être complète : même si Arkenholz est animé des meilleures intentions du monde au départ (la sincérité), le meurtre d'Adèle est en passe de le faire sombrer dans le même enfer que les autres habitants de la maison. Parmi les indices qui signalent l'amorce de cette descente aux enfers figure notamment le fait qu'il ne parvienne pas à faire sonner la harpe, comme s'il était en train de rompre le lien avec le ciel – la tige entre l'oignon et la fleur – dont il parlait au début de l'acte.

Ainsi, cet étudiant qui jusqu'ici était resté un étranger dans la maison du colonel – la maison de la vie – en devient *de facto* un habitant comme les autres. Là encore, la fin de la pièce signale cet enracinement malgré lui de l'étudiant dans la maison de la vie. Juste avant sa crise de folie, Arkenholz se considère bien comme un étranger, s'excluant de la symbolique infernale de la maison, comme le montrent ici les déictiques : « vous avez beaucoup de secrets, dans cette maison » (p. 43). Un peu plus loin, c'est encore en témoin extérieur qu'il se positionne lorsqu'il raconte ce qu'il a vu en « regardant par la fenêtre » (p. 45). Mais la succion, l'aspiration de la cuisinière correspond évidemment à l'intégration de l'étudiant dans le camp des malheureux de la terre. À la fin de sa longue tirade, lorsqu'il appelle la terre « cet asile de fous, ce bagne, cette morgue », ce n'est plus en étranger qu'il parle, mais en fou et en coupable qu'on pourrait effectivement condamner à l'asile, à la prison ou à la mort.

De la culpabilité à l'antipathie

En poussant son personnage hamletien au bout de sa logique de folie et de meurtre, qui souligne son héritage hummelien, Strindberg le compromet peut-être plus qu'il ne l'a voulu. De fait, la maladie du doute et la culpabilité tragique, qui étaient pour lui des données intrinsèques du personnage, comme cela apparaît dans sa lettre du 2 février à Helge Wahlgren, ne l'absolvent pas aussi facilement, dans l'esprit des lecteurs ou des spectateurs, de son crime brutal. Mais c'est comme si Strindberg prenait délibérément le risque de faire d'Arkenholz un personnage antipathique, comme s'il nous tentait avec cette interprétation pessimiste, dénuée de toute grandeur.

Il est en effet possible – certains critiques l'ont fait – de jeter le discrédit sur Arkenholz et de lire la fin de *La Sonate des spectres* à travers le prisme de la spirale infernale dont nous venons de faire état : dans cette perspective, il n'est alors que le prétentieux jeune homme qui se croit autorisé, au nom de sa clarté de vue, à tuer une innocente, et qui invoque Jésus comme s'il s'agissait de son illustre prédécesseur. Arkenholz lui-même, d'ailleurs, semble se discréditer lorsque, après avoir accusé la jeune fille d'être atteinte à la source de la vie, il se dédie presque immédiatement, reconnaissant implicitement son injustice : « Dors, ma belle, mon infortunée, mon innocente » (p. 46).

Si l'on s'en tient à cette lecture pessimiste, toute la fin de l'œuvre résonne alors de façon ironique, à commencer par le commentaire que fait l'étudiant sur la faveur dont jouit le bandit, au moment même où sa propre stature de héros est fortement compromise et où il semble promis à une carrière de bandit dans le genre de celle de Hummel. Ironie encore lorsqu'il s'écrie avec emphase « Nous succombons », alors que c'est la jeune fille qui meurt tandis que lui ne manifeste aucun signe précurseur de mort. Enfin, le chant du soleil peut aussi se lire comme une condamnation ironique du comportement de l'étudiant : le premier distique serait alors un commentaire sur l'*hybris* du personnage, qui a cherché à dévoiler les secrets des hommes et à sonder le secret de l'univers :

> J'ai vu le soleil, il me semble,
> Comme j'ai vu Celui qui demeure caché.

La suite évoquerait son châtiment, c'est-à-dire la maladie du doute et l'incertitude absolue :

> Chacun jouit du fruit de ses œuvres.

Et la fin du chant, qui condamne le mal et loue l'innocence, perdrait l'étudiant coupable pour ne sauver que l'innocente Adèle (la « noble » étymologiquement).

Notons cependant tout de suite que si Strindberg nous tente effectivement avec cette vision de l'étudiant en personnage antipathique, c'est assurément pour mieux nous en détourner, pour mieux faire éclater le miracle de la foi dans les derniers instants de sa pièce. Pour nous en convaincre, il suffit de lire de plus près le chant du soleil, qui est plus subtil qu'il n'y paraît au premier abord :

> Ne cherche pas à racheter
> Tes actes mauvais par le mal ;
> Console plutôt par ta bonté
> Celui que tu as peiné,
> Tu en tireras profit.

Le texte original est plus précis, évoquant moins des actes mauvais qu'un acte de colère, de fureur (« din vredes gärning »), ce qui permet de réévaluer la portée de la phrase, puisque c'est bien du coup de folie de l'étudiant qu'il est question ici : « ne cherche pas à racheter tes actes de colère par le mal ». Dans cette optique, ces vers sont moins une condamnation générale du mal qu'un acte de résipiscence de l'étudiant après son éruption de colère.

La rédemption finale

La fin de *La Sonate des spectres* est marquée par un retour soudain à la foi, à la certitude absolue évoquée par Strindberg dans son essai sur *Hamlet*. Mais la prière de l'étudiant est aussi bien celle de l'auteur lui-même, qui, à la fin de sa vie, a trouvé dans la religion un espoir de réconciliation. Cet épilogue exprime de façon spectaculaire ce retour à la foi après le désespoir, comme Strindberg en voit dans *La Tempête* de Shakespeare ou dans le *Faust II* de Goethe. Dans ses *Lettres ouvertes au théâtre intime*, il cite et commente l'épilogue de *La Tempête,* donnant une clé de lecture pour la fin de *La Sonate des spectres* : L'épilogue, dit par Prospero, au nom de l'auteur lui-même, exprime l'espoir de salut et de réconciliation du dramaturge vieillissant :

> 'And my ending is despair,
> Unless I be reliev'd by prayer,

> Which pierces so, that it assaults
> Mercy itself, and frees all faults…
> As you from crimes would pardoned be,
> Let your indulgence set me free'.
> C'est la religion, et c'est le christianisme ; et Shakespeare, comme Goethe (*Faust*, II) termine sa carrière en retrouvant des certitudes concernant les sujets les plus graves – c'est ce qu'on appelle la foi ! [7]

La foi retrouvée

Le personnage de Strindberg se désolidarise donc du mélancolique Hamlet à la fin de l'œuvre, dont la ferveur a plutôt à voir avec l'épilogue de *La Tempête* ou les prières de la fin du *Faust II*. On passe sans transition du désespoir à l'espoir, de la brutalité à la douceur, de l'imprécation à la prière, Strindberg signifiant par là que cette certitude absolue advient sans préparation. Il y a simplement une certaine concomitance entre l'affaissement de la mourante et l'agenouillement du nouveau pénitent. Le tableau se transforme, de façon quasi irréelle, comme si la présence charnelle des deux personnages s'effaçait devant cet accueil solennel de la mort que Strindberg concevait comme un moment de beauté, comme le montre sa lettre du 2 février 1908 à Helge Wahlgren : « Dans la scène finale, essayez doucement de la ramener à la vie, ou au moins prenez sa main pour voir si elle est morte ! Si vous vous agenouilliez, non devant la Madone, mais devant la mort, cela rendrait le tableau plus beau ».

Dans la prière qui suit, où l'étudiant s'adresse aussi bien au Sauveur du monde, qu'à Bouddha ou encore au seigneur du ciel, Strindberg montre d'abord comment son personnage est sauvé du désespoir et comment il s'affranchit tout à coup du monde de damnés dans lequel il s'apprêtait à sombrer, empruntant pour cela à sa propre expérience. Rappelons à cet égard qu'il écrivait à son traducteur allemand Emil Schering, juste après avoir fini la rédaction de *La Sonate des spectres* : « Ce qui a sauvé mon âme des ténèbres pendant ce travail est ma religion (= *connexion avec l'au-delà*) ; l'espoir d'une vie meilleure, et la ferme conviction que nous vivons dans un monde de folie et d'illusions, dont nous devons nous libérer ». [8] Comme Strindberg, l'étudiant semble effectivement entrevoir cette vie meilleure, dans un ciel où il confond l'au-delà chrétien et le nirvana bouddhique et auquel il aspire pour la jeune fille et pour lui-même.

Dans cette perspective, le chant du soleil peut être lu comme un écho à l'épilogue de *La Tempête* cité ci-dessus : l'épilogue shakespearien et le chant strindbergien instaurent un même dialogue entre un je et un tu (le personnage et son public, l'auteur et son lecteur), une même prière pour le pardon des offenses et la rémission des péchés.

La venue de cette foi rédemptrice à la fin de la pièce est soutenue par le bruissement de la harpe et la lumière blanche, signes que le lien avec le ciel a bien été renoué, comme les chants sacrés des anges à la fin de la deuxième partie de *Faust.*

Si l'épilogue de *La Sonate des spectres* exprime bien cette rédemption de l'étudiant par la foi, sa résipiscence et son intercession en faveur de la jeune fille auprès du seigneur du ciel, il dit aussi la fin d'un rêve, d'un mauvais rêve, celui de la vie.

La fin d'un mauvais rêve

Les affinités entre *La Sonate des spectres* et *La Tempête* vont au-delà des prières finales. Dans la disparition de la chambre des épreuves, on retrouve en effet cette équation shakespearienne du rêve et de la vie sur laquelle Strindberg a beaucoup glosé. Citant dans sa quatrième lettre au théâtre intime la célèbre tirade de Prospero, il soutient que le monde, tout comme nos rêves, est appelé à se dissoudre :

> 'Our revels now are ended. These our actors,
> As I foretold you, were all spirits, and
> Are melted into air, into thin air:
> And, like the baseless fabric of this vision,
> The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
> The solemn temples, the great globe itself,
> Yea, all which it inherit, shall dissolve,
> And, like this insubstantial pageant faded,
> Leave not a rack behind. We are such stuff
> As dreams are made on; and our little life
> Is rounded with a sleep…'
> C'est vraiment ainsi que les choses se passent dans la vie ; si l'on regarde en arrière le chemin parcouru, le spectacle est si terrible qu'on a du mal à le croire réel, et même ce qui paraissait le plus réel ne tarde pas à se dissoudre comme de la fumée. [9]

Ainsi, Strindberg réalise à la fin de *La Sonate des spectres* la prédiction de Prospero sur la dissolution de notre vaste globe. L'étudiant lui-même a prévenu la jeune fille que le monde s'écroulerait si tout le monde était sincère (p. 43) : c'est chose faite à la fin, la maison de la vie s'écroule symboliquement, après qu'Arkenholz a démonté, pierre après pierre, toutes les illusions et tous les mensonges qui la soutenaient. L'étudiant, qui a hérité de Hummel cette obsession de la vérité et de la sincérité (la dévastation swedenborgienne), dévaste comme lui, pour finir, la maison de la vie, faisant s'écrouler le monde qui ne résiste pas à cette épreuve de vérité. C'est la fin d'un mauvais rêve, qui n'avait, dans l'imaginaire strindbergien, pas plus de consistance que de la fumée. On comprend mieux alors pourquoi l'étudiant, qui vient de se réveiller de ce cauchemar, dit à la jeune fille :

> Dors d'un sommeil sans rêves et, quand tu te réveilleras à nouveau, sois saluée par un soleil qui ne brûle pas…

Si la mort s'apparente bien à une forme de sommeil (le repos), c'est en tout cas un état qui n'a plus rien à voir avec le sommeil agité, encombré de rêves, qu'est la vie. Et la fin de *La Sonate des spectres* dramatise donc un double passage : d'un sommeil de somnambule à un premier réveil (« quand les écailles vous tombent des yeux », écrit Strindberg à Schering dans la lettre déjà citée) ; et d'un sommeil de mort à un deuxième réveil, qu'il nous reste à présent à analyser.

L'Île des morts

On sait que Strindberg a fait copier, de part et d'autre de l'avant-scène de son Théâtre intime à Stockholm, deux tableaux du peintre suisse Arnold Böcklin, *L'île de la vie* et *L'île des morts*, son projet étant de montrer sur sa petite scène « la vieille légende de la vie », le « chemin qui mène de l'île de la vie à l'île des morts ». [10]

L'apparition de *L'Île des morts* à la fin de *La Sonate des spectres* montre que la pièce a parcouru cette vieille légende de la vie et que nous sommes au bout du périple : sur le tableau, une barque s'apprête à accoster à une île avec deux personnages à bord, un rameur et une silhouette blanche debout devant un cercueil ; l'île est composée de rochers percés d'ouvertures et de très hauts cyprès au centre. Ce tableau figure donc la fin d'une traversée, qui a commencé au début de la pièce, avec le son de cloche d'un bateau (p. 8). De ce point de vue, on peut voir dans *L'Île des morts* de Böcklin l'écho inversé de la façade du premier acte, qui apparaît donc, rétrospectivement, comme une version strindbergienne de *L'île de la vie*. Après que cette île de la vie, avec son escalier de marbre, ses lauriers, sa statue entourée de lauriers, s'est dissoute comme de la fumée, avec toutes ses illusions, peut surgir l'île des morts, « l'endroit tranquille », comme l'appelait Böcklin lui-même. Dans *Un Livre bleu III*, Strindberg analyse le tableau de Böcklin à la lumière de l'au-delà de Swedenborg, faisant de cette île des morts un véritable lieu de vacances :

> 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. [11]

Du coup, de criminel, l'étudiant devient libérateur : il est celui qui dissipe l'illusion, qui fait disparaître la maison – l'asile, la prison, la morgue – et qui ouvre à la jeune fille le chemin de cet endroit tranquille. Notons à cet égard que certains critiques ont vu dans le nom de l'étudiant, Arkenholz, le signe de son statut de libérateur. Son nom peut effectivement être lu comme l'association des mots *Ark-en* (arche en suédois) et *Holz* (bois en allemand), qui fait penser à l'arche de Noé (*Arche Noahs* en allemand). Du même bois que l'arche, le nom de l'étudiant ferait donc de lui un autre Noé, son bateau apparaissant symboliquement à la

fin de l'œuvre, après la disparition de la maison de la vie (engloutie par les eaux peut-être ?).

Cette lecture intertextuelle, inspirée de la méditation de Strindberg sur le théâtre de Shakespeare, ne se veut en aucune manière un commentaire-type de la fin de l'œuvre, qui recèle de multiples possibles dramaturgiques. Un des principaux intérêts de ce portrait de l'étudiant en Hamlet, sauvé *in extremis* de la folie, transfiguré par l'esprit de réconciliation d'un Prospero, est qu'il reflète la figure de l'auteur lui-même : Strindberg ne met-il pas ici en scène sa propre conversion et la façon dont lui-même a été sauvé de la folie par la foi ?

À cet égard, la réflexion sur l'intertexte shakespearien mériterait d'ailleurs d'être élargie, révélant de singuliers effets de miroir entre l'auteur suédois et son personnage Arkenholz. Rappelons que Strindberg s'est totalement identifié au portrait de Shakespeare dressé par Georg Brandes dans une monographie parue dans les années 1890 [12] . Brandes, analysant chacune des pièces de Shakespeare comme des états d'âme de l'auteur, reconstitue la vie de Shakespeare en distinguant quatre périodes : après une jeunesse « ensoleillée » viendrait le temps de la mélancolie et de la dépression avec *Hamlet*, qui dégénèrerait en misanthropie et en désespoir (*Timon d'Athènes*, *Le Roi Lear*), avant l'arrivée du temps de la réconciliation (*La Tempête*). Dans ce portrait de Shakespeare, Strindberg a trouvé non seulement la confirmation de sa propre vision du monde, mais aussi le modèle de son propre destin : soleil, orage, déchaînement et apaisement. Et c'est ce destin, pour finir, qu'on peut voir inscrit dans le parcours symbolique de l'étudiant : après le beau temps du début (p. 7), l'orage menace dès avant la fin du premier acte (p. 18), éclate symboliquement à la fin du troisième avant l'accalmie finale.

NOTES

[1]
Öppna brev till Intima Teatern (*Lettres ouvertes au Théâtre intime*), in *Samlade Skrifter*, 50, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1919, p. 99 (notre traduction).

[2]
Le Fils de la servante, Folio Gallimard, p. 180.

[3]
Öppna brev till intima teatern, *op. cit.*, p. 80.

[4]
Lettre du 2 février 1908 à Helge Wahlgren, dans *Brev*, 16, Stockholm, Bonnier, 1989 (« den nya skeptiske unge mannen, som 'icke talar om evig kärlek'»).

[5]
Öppna Brev till intima teatern, *op. cit.,* p. 100.

[6]
Öppna Brev till intima teatern, p. 81

[7]
Öppna Brev till intima teatern, p. 203.

[8]
Lettre du 27 mars 1907.

[9]
Öppna brev till intima teatern, p. 201.

[10]
Extraits du Prologue lu à l'occasion de l'ouverture du Théâtre intime, voir *Théâtre complet 6*, L'Arche, p. 518.

[11]
En blå bok III, *Samlade skrifter*, 48, pp. 1034-1036.

[12]
G. Brandes, *William Shakespeare*, Kjøbenhavn, Gyldendal, 1895-1896, 3. Vol.