

<b>Zeitschrift:</b>	Beiträge zur nordischen Philologie
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
<b>Band:</b>	11 (1981)
<b>Artikel:</b>	Le discours satirique dans le théâtre féerique de Strindberg : un parallèle avec le modèle Voltairien
<b>Autor:</b>	Ueberschlag, Georges
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-858391">https://doi.org/10.5169/seals-858391</a>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

GEORGES UEBERSCHLAG

## Le discours satirique dans le théâtre féerique de Strindberg Un parallèle avec le modèle Voltairien

Œuvres de référence :

Strindberg, *Le Voyage de Pierre l'Heureux*

(*Lycko-Pers resa*).

Voltaire, *Candide*.

Le théâtre féerique n'apparaît que comme une parenthèse dans la production théâtrale de Strindberg. Mais il ne faudrait pas penser que ce théâtre soit purement destiné à amuser et à divertir un public facile, celui des enfants. Bien que redévable à un certain goût de l'époque pour le drame romantique ou la légende – nous renvoyons à Victor Hugo, au *Peer Gynt* d'Ibsen ou aux contes d'Andersen – le théâtre féerique de Strindberg est porteur d'une intention satirique non déguisée.

Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les écrivains suédois ne s'étaient pas beaucoup exercés à la satire sociale. Ce genre fleurissait surtout dans les littératures anglaise, allemande, voire française. L'origine sociale même des écrivains suédois les portait jusqu'alors davantage à prêcher le respect de l'ordre établi. Ils étaient généralement issus de la classe des fonctionnaires.

Mais Strindberg, qui avait l'âme d'un jeune révolté, se sentait tout naturellement appelé à fustiger la société et ses entraves. Il dit du héros de son premier grand drame, *Mäster Olof*, dans lequel il a projeté sa propre image et auquel il a donné les traits de son propre caractère : «Du är född till att slå» – Tu es né pour frapper.

D'une sensibilité et d'une irritabilité maladive, Strindberg cherchait à étouffer ses complexes, à surmonter ses sentiments d'infériorité, à se poser en s'opposant. Les déceptions et les rancunes qu'il a déjà amassées dans sa jeune vie – *Le fils de la servante* en témoigne – lui pèsent, et il cherche à s'en libérer en se lançant dans la satire. Il le fait d'abord

et avant tout dans les romans et les nouvelles de sa période anarchiste, comme *Röda rummet* ou *Det nya riket*. Mais les pièces féeriques écrites durant cette période, *Lycko-Pers resa* et *Himmelrikets nycklar*, se ressentent également de cette envie.

Celles-ci sont, à vrai dire, peu connues. Elles encadrent chez Strindberg une période de critique amère, qui va grossso modo de 1880 à 1890, et sont comme deux moments de détente relative, où l'auteur enveloppe sa critique du manteau du dépaysement et de la féerie.

Certes, Strindberg n'était pas le premier auteur suédois à se lancer dans la critique sociale. Il rappelle lui-même dans *Svenska folket* le souvenir des prophètes révolutionnaires suédois du XVIII<sup>e</sup> siècle, Jakob Henrik Mörk et Thomas Thorild. Il les avait connus grâce à la lecture de l'ouvrage d'Atterbom *Svenska siare och skalder*. Atterbom avait également attiré son attention sur la signification critique de l'œuvre d'Almquist, par exemple, ou encore de celle de Swedenborg, dont la description de la cité céleste, de la cité parfaite, lui apparaît comme une critique indirecte des vices de la cité terrestre.

Mais Strindberg, qui a une sainte horreur qu'on puisse le soupçonner d'avoir été influencé par des modèles suédois, s'emploiera à les dévaliser. Il écrira à la fin de sa vie, dans *Tal till svenska nationen*, que ce n'est pas chez Almquist qu'il a puisé les idées de sa critique sociale, mais chez Spencer, Mill, Rousseau et Zola. Il préfère donc se référer à des modèles étrangers.

Cependant, au-delà de ces références, c'est la réalité vécue, beaucoup plus qu'une idéologie, qui lui dicte sa conduite, car sa réceptivité aux idées d'autrui, son extraordinaire mobilité intellectuelle, qui font qu'il s'approprie successivement des systèmes de pensée différents, s'accompagnent toujours chez lui d'une agressivité personnelle et du sentiment d'avoir été appelé – au sens piétiste du terme – à fustiger les tares de la société. Goethe, Byron, Victor Hugo lui apparaissent comme de grands ancêtres dans ce domaine. Ils ont fait partie des lectures préférées du jeune Strindberg. Le personnage de Gert, par exemple, dans *Mäster Olof*, cet apôtre de la révolution sociale teinté d'esprit communard, porte des traits de Jean Valjean des *Misérables* de Victor Hugo.

Strindberg a incontestablement été attiré par les écrivains français du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'est souvent déclaré disciple de Rousseau, dont il a fait la connaissance dès ses études au lycée, par l'*Anthologie de*

*la littérature française* de Staff. C'est grâce à cette même anthologie qu'il a aussi commencé à prendre contact avec Voltaire.

On a souvent mentionné et étudié les influences rousseauistes chez Strindberg – nous renvoyons, par exemple, au livre d'Elie Poulenard *Strindberg et Rousseau* – mais on a relativement peu parlé de ses affinités avec Voltaire. Et pourtant, Strindberg les mentionne lui-même à plusieurs reprises.

### Les affinités voltairiennes de Strindberg

Avant d'analyser l'image que Strindberg se faisait de Voltaire, il serait bon de rappeler brièvement le contexte biographique qui favorisait chez lui la prise de conscience de ses affinités avec Voltaire, nous voulons parler de son anarchisme entre 1880 et 1890.

Cette période a été étudiée en détails par Sven-Gustaf Edquist. Il montre bien comment, sous la déception que lui inspirait la politique du moment, Strindberg commençait à aspirer à des solutions plus radicales, et comment est né son rousseauisme, lorsqu'il allait parfois s'installer dans les îles de l'archipel de Stockholm.

Aux approches de 1880 on relève chez Strindberg une tendance prononcée au pessimisme, au nihilisme. Celle-ci contribue activement à libérer son agressivité, et ses forces latentes de critique éclatent dès la *Chambre rouge*. Remarquons, en passant, que ce trait pessimiste n'existant guère chez Ibsen et Björnson, contemporains de Strindberg, qui, eux, avaient déjà commencé à démasquer le mensonge officiel.

Strindberg oppose l'individu révolté à la société qu'il s'agit de démolir, et très vite, succédant au pessimisme, une sorte d'activisme optimiste s'empare de lui. Il entreprend de réhabiliter la classe populaire opprimée et d'exalter la vie à la campagne. Le «bon sauvage» de Rousseau, l'ennemi de la société s'appellera chez lui «l'homme des bois».

Dès après la publication du *Nouveau Royaume* en 1882, où il s'en prend avec acharnement aux institutions, apparaissent cependant sous la plume de Strindberg des accents plus conciliants. S'étant un peu libéré de son amertume, il écrit cette même année *Lycko-Pers resa*, qui amorce le tournant vers ce que Edquist appelle une utopie constructive. A l'instar de Voltaire il entreprend donc de corriger la société, non plus de la renverser.

Dans sa longue enquête *Sur le mécontentement général; causes et remèdes*, Strindberg se montre moins fermé qu'auparavant aux possibilités réformatrices. Son idéal rousseauiste ayant fait naufrage avec les émigrants de *L'Ile des Bienheureux*, il en arrive même à une sorte d'utopie de société civilisée, de forme socialiste. Cette utopie, décrite dans *Nybyggnad* (1885), lui avait été inspirée par les idées des physiocrates, que Voltaire partageait sur plus d'un point, et par l'expérience du familistère de Godin dans la petite ville de Guise dans le Nord de la France.

Vers la fin de 1885, Strindberg écrivait à son éditeur: «Je suis las, je n'ai plus de combativité, je vais me calmer». Mais l'esprit frondeur, l'esprit révolutionnaire subsisteront chez lui. Même si la rédaction de l'autobiographie *Le fils de la servante*, en 1887, marque la fin de cette période de critique sociale, on verra encore dans les années suivantes des retours offensifs, au cours desquels fonctionneront ce qu'il appelle lui-même des «soupapes de sûreté». Une de ces soupapes de sûreté, où Strindberg libérera encore par la satire le trop plein de son agressivité, sera en 1892 la pièce féerique *Les clefs du ciel*.

C'est ce contexte biographique qu'il ne faut pas perdre de vue lorsqu'on étudie les rapports de Strindberg et de Voltaire, il leur sert de toile de fond.

En comparant la biographie des deux auteurs, on décerne très vite un même activisme, un même opportunisme, une même malléabilité idéologique, en fonction des expériences vécues, une même alternance entre optimisme et pessimisme, une même promptitude à dénoncer les tares de la société. La ressemblance avec Voltaire se situe, pour Strindberg, moins dans les motivations idéologiques proprement dites que dans la manière dont ces motivations s'expriment, dans la manière de dénoncer et de critiquer, c'est-à-dire dans une même démarche satirique.

On a néanmoins l'impression qu'il se produit dans l'esprit de Strindberg une confusion un peu hâtive, et qu'il cherche à ranger Voltaire également parmi les inspirateurs de sa pensée critique. En effet, dans le commentaire qu'il donne de sa conception du retour à la nature, de ce qu'il appelle le «skogsgång», Strindberg écrit: «Nous trouvons chez l'homme des bois cette nostalgie de la vie naturelle qui, sous une forme plus raffinée, revient au moins une fois tous les siècles, en période de sur-civilisation, qui explose dans les mouvements révolutionnaires ou

s'exprime dans les visions des poètes, l'*Emile* de Rousseau, le *Candide* de Voltaire, Karl Moor de Schiller, *Robinson Crusoe* de Defoe, *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint Pierre.» Et dans une lettre à l'éditeur Bonnier du 6 juin 1884, Strindberg recommande à celui-ci de faire publier à la fois le *Discours sur l'inégalité* de Jean-Jacques Rousseau et le *Candide* de Voltaire.

Nous voyons donc dans quel contexte Strindberg situe Voltaire. Il le place, surtout dans les années où il est attiré par l'utopie de l'homme des bois, parmi les grands prophètes qui ont ravivé en l'homme la nostalgie du paradis perdu.

Ce contexte est-il le bon? L'optique strindbergienne de Voltaire n'est-elle pas quelque peu déformée par des préoccupations toutes subjectives? En posant côté à côté le prophète du retour à la nature et son ennemi le plus sarcastique, Strindberg semble surtout agir par commodité. Car ce qu'il aime en réalité chez Voltaire, c'est abord son esprit mordant et rebelle, son ironie. En tête de *Röda rummet* il avait déjà placé la célèbre phrase de Voltaire disant que rien n'est plus désagréable que d'être pendu en cachette. En vérité, ce ne sont pas les idées voltairiennes qui l'attirent d'abord, mais le raffinement, la supériorité de l'esprit voltairien.

Cela apparaît plus clairement à mesure qu'il se détache du rousseauisme pour s'orienter vers d'autres systèmes de pensée. Un extrait de la correspondance de Strindberg avec Georg Brandes nous le confirme. Il écrit, en effet, à celui-ci: «Dès 1885, après mon procès, je commençais à me guérir de mon théisme et de mon démocratisme ... Expérience faite, je me purgeais aussi de mon socialisme, d'un désir de vivre en commun avec ceux qui souffrent ... Et lorsque je retrouvais, formulé par Nietzsche, tout ce que j'avais pour une part imaginé avant lui, j'adoptais sans point de vue. La première conséquence en fut une haine démesurée contre le Christ, c'est à cause d'elle que je m'épris de Voltaire, cet aristocrate de l'intelligence».

Cette présence voltairienne chez Strindberg n'est pas purement accidentelle ou épisodique. En 1905 encore il plante le buste de Voltaire ricanant dans le décor familial du héros de *Svarta fanor*. Ce ricanement de Voltaire, du sceptique qui n'accepte pas les vérités toutes faites et les dogmes, qui démasque l'hypocrisie, l'a manifestement fasciné. Voltaire lui apparaît comme un des meilleurs exemples de ce scepticisme et de ce doute fondamental nécessaires pour secouer la torpeur de la

société. Déjà en 1877 il le cite en modèle lorsqu'il écrit dans sa critique de l'écrivain satirique Locke: «Ne sont-ce pas les sceptiques qui ont été à l'origine des ères nouvelles de l'histoire? Des personnages comme Giordano Bruno, Savonarole, Luther, Voltaire, ont-ils proposé quelque chose qu'on pourrait qualifier de positif?»

C'est encore ce scepticisme, ce trait d'esprit méphistophélique que Strindberg retient, lorsqu'il trace en 1905, dans les *Miniatures historiques* un portrait de Voltaire à la cour de Potsdam. C'est un portrait assez juste et bien venu, quoique pas très flatteur.

On sent dès l'abord que Strindberg veut tracer le portrait de quelqu'un qui lui serait presque congénial. Nous voyons un Voltaire irrité de sa situation subalterne à Potsdam, alors qu'il se sent supérieur par l'esprit, prêt à rendre coup pour coup, vindicatif et rusé, détestant profondément son mécène et sa vulgarité soldatesque, se moquant ouvertement de ses prétentions littéraires, essayant vainement de jouer un rôle politique, ce qui fut historiquement exact. Etre inquiet, intrigant, jaloux et sournois, qui n'hésite pas à se mesurer à plus fort que lui, Voltaire nous apparaît tout aussi provocateur que Strindberg lui-même. Il a subtilisé le pamphlet de Frédéric II., dans lequel celui-ci se moque de tous les princes d'Europe, et il dit: «Dès qu'il me frappera, je frapperai en retour»; slå – le mot apparaît comme un écho à la phrase qui caractérisait jadis Mäster Olof: «du är född till att slå».

Fustiger, telle est la vocation du poète satirique, et tel est le mot qui résume pour Strindberg sa parenté avec Voltaire. Mais fustiger qui? Fustiger comment? Une étude des thèmes et des procédés satiriques du *Candide* de Voltaire et du *Voyage de Pierre l'Heureux* de Strindberg peut nous aider à mieux cerner les limites de cette parenté et à voir quel était le degré de réalité de ces affinités dont Strindberg voulait bien s'honorer.

Le rapprochement entre les deux œuvres qui nous servent de référence n'est d'ailleurs pas purement fortuit, et ce n'est pas par hasard que nous parlons du modèle voltairien. Strindberg l'a suggéré lui-même dans une lettre du 17.1.1882 à Josephson, le directeur du Nouveau Théâtre de Stockholm, qui devait représenter sa pièce. «En ce qui concerne le personnage de Pierre, écrit-il, sa naïveté même atténue la satire, tout comme dans le *Candide* de Voltaire». L'idée du rapprochement se trouve donc effectivement dans l'esprit et sous la plume de Strindberg lui-même.

## Les thèmes satiriques

L'argument des deux ouvrages peut être résumé en quelques mots. Candide, un jeune homme pur et sincère, à qui son maître Pangloss a enseigné que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes, est chassé de ville en ville par les vicissitudes de la vie et à cause de son amour pour Cunégonde. Il rencontre tous les malheurs possibles, poursuivi par la guerre et par l'inquisition, subissant dans sa propre chair le démenti constant de la philosophie leibnizienne, et trouvant finalement le secret du bonheur dans le retour à la vie simple – il faut cultiver son jardin.

Lycko-Per, de son côté, un jeune homme tout aussi simple et pur, est envoyé dans le monde par une fée pour y faire l'expérience de la vie et parfaire ainsi son éducation. Il devient successivement homme riche, réformateur, homme d'Etat. Se heurtant à l'hypocrisie sociale, à l'inertie de la masse, il échoue, cherche à se réfugier dans la nature, et est finalement sauvé par l'amour d'une femme.

Ce qu'il y a d'original dans la féerie de Strindberg, qui est la première dans la série de ses pérégrinations dramatiques, ce n'est pas la légende un peu embarrassée et complexe, mais son exploitation à des fins satiriques, tout comme c'était le cas pour *Candide*, et – remarquons le en passant – comme ce fut aussi le cas pour Andersen ou Dickens, dont Strindberg a également subi l'influence.

La fiction du voyage, qui offre les facilités du récit à tiroirs, permet à Voltaire comme à Strindberg de passer en revue, l'un les fléaux qu'il veut dénoncer, l'autre les hypocrisies sociales qu'il veut stigmatiser. Quelques grands thèmes communs courrent néanmoins à travers les différents épisodes, et s'il est vrai que le thème – en l'occurrence le thème satirique – est quelque chose de profondément ancré dans le psychisme du poète, qui gouverne sans qu'il en ait vraiment conscience le choix de ses sujets, celui-ci se ramène d'abord pour nos deux auteurs à un grand débat entre l'optimisme et le pessimisme.

Voltaire avait été initié bien avant d'écrire *Candide* à la philosophie de Leibniz, et il était d'emblée tenté de se moquer de ce qu'il appelait des bavardages a priori. Aux raisonnements du philosophe allemand sur l'harmonie préétablie et le libre arbitre il préfère l'empirisme anglais de Locke. Seul conduit à la vérité le raisonnement sur l'expérience, telle est la leçon de l'empirisme, et telle sera aussi la leçon de *Candide*.

Ce conte, qui est l'œuvre d'un homme de plus de soixante ans, a été écrit sous l'impression d'événements extérieurs malheureux, le tremblement de terre de Lisbonne, la Guerre de sept ans, qui étaient un démenti flagrant à la thèse de l'harmonie universelle. Qu'est-ce que l'optimisme, demande le nègre Cacambo à Candide. Et celui-ci de répondre par cette définition lapidaire, qui n'a rien de philosophique : «C'est la rage de soutenir que tout est bien quand on est mal».

Voulant démasquer ceux qu'il appelle les songe-creux de l'optimisme, à l'image du brave docteur Pangloss de *Candide*, Voltaire ne cède pas pour autant à l'attrait d'un pessimisme systématique. Ceux qui sont ses porte-parole dans les contes sont des sceptiques, des pragmatiques, non pas des pessimistes. Il en est ainsi de *Zadin*, de *Memnon*, de *Babouc*, et il en est ainsi de *Candide*. Quand tout va de travers pour le héros et que son compagnon Martin prouve qu'il y a peu de vertu et peu de bonheur sur terre, il finit par conclure : «Travaillons sans raisonner, c'est le seul moyen de rendre la vie supportable.»

Agacé par la philosophie optimiste de Leibniz, Voltaire veut montrer, pour les dénoncer, les insuffisances humaines. C'est un peu le cheminement inverse qui se produit chez Strindberg et qui s'amorce dans *Lycko-Pers resa*. Venant d'une période de pessimisme alimenté par la lecture de Hartmann et de Schopenhauer, et par les désillusions que lui avait procuré la société oscarienne après 1870, il essaie de lui tourner le dos et de se donner de nouveau des raisons d'optimisme. Certes, le personnage de Per connaît la même évolution que Mäster Olof ou Arvid Falk. La réalité lui ravit l'une après l'autre ses illusions, mais il se rend compte qu'il faut néanmoins s'accommoder du réel, qu'il faut en voir tous les aspects, et pas seulement les aspects négatifs, le pessimisme n'étant que le produit d'espoirs impossibles. Et il arrive à cette conclusion que le bonheur réside dans l'application et le travail.

Dans la scène 4 de l'acte V de *Lycko-Pers resa*, l'Ombre dit à Pierre : «Tu as couru dans toutes les directions à la chasse au bonheur. Tu as formulé des souhaits dont tous, sauf un, ont été exaucés, sans que tu n'en retires la moindre joie. ... En réalité, on n'obtient rien par des souhaits, même si l'on possède un anneau magique, mais seulement par le travail. La vie est une mer démontée, évidemment, mais on y trouve des ports et des îles verdoyantes.»

C'est là exactement la conclusion à laquelle aboutit *Candide*. «Le travail éloigne de nous trois truds maux, l'ennui, le vice et le besoin»,

dit le vieux derviche turc que Candide rencontre à la fin de ses pérégrinations à Constantinople et qui, lui, cultive déjà son jardin.

Tout aussi voltairienne est cette autre conclusion de l'avant dernière scène de *Lycko-Pers resa*. Il s'agit d'un dialogue entre une civière et un balai. A la civière, que son expérience porte au pessimisme, car elle n'a connu de la vie que des cadavres, le balai fait cette réponse agacée: « Tais-toi, vieux brancard. La vie est noire peut-être, mais d'un côté seulement. De l'autre côté elle est belle et blanche ... Quand on n'est pas bipède on peut sauter sur une seule jambe et s'en accommoder.»

Optimisme ou pessimisme ? Il faut se montrer raisonnable et prendre la vie et le monde tels qu'ils sont. Alors que Voltaire et Strindberg semblent parfois tentés par la grande orchestration pascalienne sur l'homme naturellement malheureux, *Candide* et *Lycko-Pers resa* aboutissent à une sorte de morale épicurienne de l'action, autre solution au problème du mal et à la nécessité de s'accorder du monde tel qu'il est.

Voltaire s'était heurté depuis toujours au problème du mal, qu'il n'arrivait pas à concilier avec son déisme. Antinomie aussi simple qu'insoluble: l'Etre suprême dans sa perfection n'a pu créer qu'un monde parfait; comment tant de mal physique et moral peut-il alors s'y rencontrer? Tout est désordre, tout est hasard. Voltaire finit par penser que mieux vaudrait laisser ce problème définitivement de côté, et se taire. Il le fait dire au derviche turc, auquel il avait d'abord confié le soin d'exprimer toute la conclusion de *Candide*.

Alors qu'il s'agit là chez Voltaire d'une prise de position définitive, d'un aboutissement de sa pensée philosophique, *Lycko-Pers resa* ne représente qu'un moment dans l'évolution assez tourmentée de la pensée de Strindberg, «un acte de foi et un moment de consolation», selon la formule de Gunnar Brandell. Pierre est sauvé par l'amour d'une femme, c'est la réponse au problème du mal dans le monde. Après 1884 Strindberg retombera dans son pessimisme, notamment sous l'impression du procès de *Giftas*. Ses déceptions et ses rancunes personnelles motivent chez lui la satire, encore bien plus que chez Voltaire. Elle devient alors d'une méchanceté plus radicale, manquant de cette subtilité que Voltaire sait introduire dans sa critique.

A côté de la discussion philosophique à propos de l'optimisme et du pessimisme, il y a dans *Candide* et dans *Lycko-Pers resa* deux autres pôles de fixation de la satire: la politique et la religion.

Lycko-Per jouit d'une situation privilégiée dans le monde, il est riche et ne connaît pas de contraintes, mais cette expérience lui semble négative et il cherche le bonheur dans l'action altruiste, en tant que réformateur. Il veut introduire des réformes démocratiques, faire jouir tout le monde des mêmes avantages, et il les expose devant une assemblée populaire. C'est l'occasion pour Strindberg, tout en raillant la technique parlementaire, de stigmatiser la veulerie du peuple et l'hypocrisie de ceux qui parlent de l'intérêt général. Pierre fait figure d'accusé, échoue comme réformateur, est mis au pilori.

Il obtient ensuite ce qui lui manquait en tant que réformateur, le pouvoir. Il est despote constitutionnel et vit dans le palais d'un calife. Mais ce système condamne par lui-même les meilleures volontés. Pierre se sent étouffer sous la pression de l'étiquette, de la constitution, il démolit lui-même sa propre position et se réfugie dans la nature. Strindberg pense au régime oscarien, à la politique de sa patrie, il n'a plus de complaisance pour elle que Voltaire n'a eu pour la sienne.

Voltaire n'est pas démocrate, on le sait. La démocratie ne lui semble convenir qu'à un tout petit pays ou à des peuplades primitives, ou alors à un Etat qui s'appellerait l'Eldorado, où tout est parfait. Ses complaisances pour le despotisme éclairé sont bien connues. Le peuple, qu'il méprise, n'a guère d'esprit, il est moutonnier, s'abandonne à la spontanéité passionnelle, qui le rend complice des fanatiques et des fourbes.

Strindberg flétrit dans sa pièce exactement les mêmes défauts du peuple ; c'est à cause d'eux que le réformateur échoue dans sa tâche. Au fond, Voltaire et Strindberg sont d'un esprit beaucoup trop aristocratique pour adhérer pleinement à l'idéal de la démocratie. Ils ne croient pas à l'égalité. Dans la scène 6 de l'acte III de *Lycko-Pers resa*, celle-ci est décrite comme une belle utopie, tout juste bonne pour un hypothétique et très lointain Eldorado.

On rencontre les mêmes convergences dans l'attitude des deux auteurs face à la religion officielle, la religion d'Etat. Le slogan de Voltaire «Ecrasez l'infâme!» est bien trop connu pour que l'on s'y attarde. Il hait les contraintes de conscience, il hait les hommes d'Eglise, les jésuites subissent ses sarcasmes tout au long de ses écrits, et en particulier dans *Candide*. Mais Voltaire reste déiste. La religion à laquelle il adhère est celle que Candide rencontre en Eldorado, où il n'y a ni prêtres ni moines qui font brûler ceux qui ne sont pas de leur avis.

L'adhésion à l'existence de l'Etre suprême est une attitude définitive

chez Voltaire, alors que Strindberg commence à se détacher de ses croyances religieuses lorsqu'il écrit *Lycko-Pers resa*. Il est loin des velléités piétistes de sa jeunesse et connaîtra bientôt une période d'athéisme. Sa critique de l'absence de liberté religieuse en Suède est donc d'autant plus vive. Particulièrement éloquent à ce sujet est le dialogue de l'acte IV, scène 3, entre Pierre, devenu calife, et le vizir:

LE VIZIR: Ahmed Cheik demande, de toute son âme, sur sa tête et son cœur, la permission de se convertir à la foi sunnite.

PIERRE: Qu'est-ce que la foi sunnite?

LE VIZIR: C'est une secte, une secte dangereuse.

PIERRE: En quoi se distingue-t-elle de la foi ... hum ... orthodoxe?

LE VIZIR: Un vrai musulman salue Allah comme ceci: (*Il croise les mains sur sa poitrine*). Tandis qu'un schismatique fait comme cela: (*Il se tapote le nez et met les doigts dans ses oreilles*).

PIERRE, en riant: Et alors cet individu n'a pas le droit de se fourrer les doigts dans les oreilles?

LE VIZIR: Non, les lois de ce pays ne le lui permettent pas.

PIERRE: On m'avait dit que chez vous la liberté régnait en matière de religion.

LE VIZIR: Pour les orthodoxes seulement, Sire.

PIERRE: Et pour les autres?

LE VIZIR: Les autres ne doivent pas exister.

PIERRE: Alors, je leur accorderai la liberté religieuse.

LE VIZIR: Sire, le Calife n'a pas ce pouvoir.

PIERRE: Qui l'a donc?

LE VIZIR: Le gouvernement seul.

PIERRE: Et qui est le gouvernement?

Le Vizir et tous les assistants mettent un doigt sur la bouche.

PIERRE: C'est un secret?

LE VIZIR: Le secret du despotisme constitutionnel.

L'expérience amère d'Ahmed Cheik, dans ce passage d'inspiration et d'esprit tout à fait voltairiens, n'est que le reflet plus que transparent, et vivement applaudi d'ailleurs par le public de Stockholm, de la difficulté, voire de l'impossibilité qu'il y avait alors encore en Suède, sous la société oscarienne, à échapper à la bienveillance de l'Eglise d'Etat.

## Les procédés de la satire

Dans leur satire du monde de la politique et de la religion, *Candide* et *Lycko-Pers resa* développent, en somme, les mêmes arguments. Y rencontrons-nous aussi les mêmes procédés?

On pourrait peut-être s'étonner de la comparaison entre une pièce de théâtre et un conte. Mais il serait assez facile de démontrer qu'il est tout à fait possible d'imaginer une mise en scène dramatique du *Candide* de Voltaire, qui aurait alors bien des points en commun avec la féerie strindbergienne : les mêmes changements rapides de décors, les mêmes événements invraisemblables, les mêmes revirements, le même genre de dialogue, le même genre de personnage, mi-réel, mi-légendaire, etc.

La première comparaison qui s'impose entre les deux ouvrages est celle de la fiction, du dépaysement auquel ont recours les deux auteurs. Procédé classique de la satire, et qui ne doit pas tromper. Mais de quel genre de fiction s'agit-il ?

Strindberg, dont le héros habite en haut d'une tour et ignore tout du monde, envoie celui-ci faire l'expérience de la vie sous la conduite d'une fée. D'un coup de baguette magique, celle-ci réalisera ses souhaits. Et nous voici en plein conte de fée, avec des lutins, des petits rats, des statues qui parlent. Mais la féerie ne nous transplante pas dans un monde imaginaire ou fabuleux, l'étrange n'est pas dans le cadre. Strindberg déplace l'action de sa féerie au Moyen Age, comme il l'avait déjà fait, à la même époque, dans *Svenska öden och äventyr*. L'action de *Lycko-Pers resa* se déroule dans des endroits qui sont de partout et de nulle part : la tour de l'église, la forêt, la maison de l'homme riche, la place de l'hôtel de ville. Il n'y a guère que le palais du calife qui dépare. L'étrange, le merveilleux seront plutôt dans les événements, un petit garçon qui soudain dispose de la richesse, de la puissance, devient un grand réformateur et se heurte au monde des adultes. Cela est conforme au modèle habituel des contes de fée, qui sont un peu des rêves réalistes, à l'image du rêve strindbergien. Il n'y a pas dans la réalité un peu irréelle de *Lycko-Pers resa* ce que l'on pourrait appeler de la couleur locale, alors que Voltaire sait très finement la dessiner, son dépaysement ne nous emmène jamais hors du monde rationnel.

Voltaire est beaucoup plus subtil. Aussi bien en traçant le cadre de son conte qu'en racontant les événements, il sait habilement cheminer aux frontières de l'étrange, effaçant parfois les lignes de séparation, pour les redessiner plus vigoureusement quelques pages plus loin.

Le jeune Candide, par des hasards inexplicables, et qui pourtant trouvent leur explication, se voit mêlé à des événements les plus invraisemblables. Il fait le voyage classique des explorateurs, si normal à son

époque, d'est en ouest, vers l'Amérique, où il découvre le fabuleux Eldorado. Un temps d'arrêt est marqué dans ce meilleur des mondes, qui représente le sommet du dépaysement, puis le mouvement est repris vers l'est, aboutissant au bord de la Propontide.

C'est donc un ensemble ordonné, harmonieux, amenant un dépaysement progressif, alors que Strindberg procède par bonds, à coups de baguette magique. Ayant, contrairement à Voltaire, le sens du surnaturel, il est beaucoup plus sensible à l'attrait du merveilleux. Il lui fallait d'ailleurs introduire une certaine dose de merveilleux dans sa féerie conçue comme un divertissement pour les enfants. Chez Voltaire ce sont les coups de théâtre, l'apparition soudaine de gens que l'on croyait morts, qui remplacent le merveilleux.

Si les deux auteurs naviguent avec plus ou moins de bonheur aux frontières du réel et de l'imaginaire, ils gardent le souci de la vraisemblance, car la satire a besoin de vraisemblance, même sous le manteau de la féerie. Il serait facile de montrer combien la réalité sous-jacente à la féerie est toute subjective, pour Voltaire comme pour Strindberg. Ce sont ses expériences personnelles qui nourissent l'imagination active de Voltaire, c'est une société qu'il rejette personnellement que Strindberg oppose à son héros. Candide aboutit à la même philosophie de la résignation à laquelle aboutit Pierre l'Heureux, on ne réforme pas la société, ni les hommes, surtout pas de l'extérieur. Mais ils y aboutissent par des démarches opposées, l'un en faisant l'expérience des malheurs du monde, l'autre en faisant l'expérience de la vanité de la fortune.

La conclusion qu'il faut se résigner s'impose progressivement, le rythme à trois temps de la narration y conduit. Dans *Candide* nous avons d'abord l'imperturbable affirmation du «tout est bien», puis le démenti par les faits et par l'expérience, et enfin la recherche d'un accommodement, du meilleur des mondes possibles.

Lycko-Per veut rechercher le bonheur dans l'altruisme, comme réformateur, homme d'Etat, mais il échoue à cause de l'hypocrisie sociale et il fait un retour sur lui-même.

C'est là le même canevas, le même rythme à trois temps, et sur ce canevas préétabli se greffent les différents chapitres ou les différentes scènes comme des fragments ajustés. La satire s'ébauche déjà par un certain style de la narration, et elle est soulignée, mise en relief par le commentaire ironique de l'auteur qui vient s'y insérer.

Les deux ouvrages que nous étudions portent comme titre le nom de

leur héros. Le héros naïf est le personnage central que l'auteur place entre lui et les cibles de sa satire. L'essence de ces personnages réside, en effet, dans leur nom même: Candide l'innocent, Pierre l'Heureux, le chanceux, celui à qui tout sourit et qui n'a donc aucune raison d'en vouloir à son entourage, à la société, au monde.

Pourquoi avoir choisi ce genre de personnage innocent pour jauger la société et promener sur elle un regard qui sera d'autant plus critique? Prudence d'auteur ou humeur moins agressive?

Voltaire avait eu des démêlés avec le pouvoir, et il savait, pour les avoir fréquentées, ce qu'il pouvait en couter au XVIII<sup>e</sup> siècle de s'attaquer aux puissances établies. En outre, ce maître de l'ironie, qui s'adressait à des esprits fins, excellait dans les récits en demi-teinte, qui voulaient en dire bien plus qu'ils ne disaient. De sorte que personne ne s'y trompait en fin de compte. Quant à Strindberg, il n'était pas possible non plus de se tromper sur ses intentions satiriques, pour la simple raison qu'il ne les cachait nullement.

Voltaire a écrit *Candide* à Ferney en 1758, lorsqu'il avait la soixantaine passée, un certain détachement des choses et la sérénité nécessaire, proche de la candeur, pour faire siens le point de vue et l'attitude qu'il prête à son héros. La candeur de celui-ci n'est pas une pose, ni une ruse d'auteur, elle fait vrai, elle est le trait fondamental de son caractère. L'unité de la fable résulte de l'unité du personnage, et l'étude du caractère se laisse aisément séparer de celle de l'action. Candide fut ainsi nommé, nous dit l'auteur, parce qu'il avait «le jugement assez droit et l'esprit le plus simple.»

Citons un exemple pour illustrer ce trait. Au chapitre quatrième, Candide rencontre un gueux tout couvert de pustules, «et crachant une dent à chaque effort.» Ce gueux se révèle être son maître Pangloss qui lui apprend que le château Tunder den Tronkh a été dévasté par les Bulgares, et que mademoiselle Cunégonde est morte. Candide s'évanouit à plusieurs reprises, et le récit se poursuit ainsi: «Revenu à lui, il s'enquit de la cause et de l'effet, et de la raison suffisante qui avait mis Pangloss dans un si piteux état. Hélas!, dit l'autre, c'est l'amour, ... le tendre amour. Hélas, dit Candide, je l'ai connu cet amour! ... il ne m'a jamais valu qu'un baiser et vingt coups de pied au cul. Comment cette belle cause a-t-elle pu produire en vous un effet si abominable?» Jugeant droit et esprit simple encore dans cette autre réplique du chapitre seizième, où Candide et son valet Cacambo ont été capturés par les

Oreillons et sont sur le point d'être rôtis vivants. « Ah, que dirait maître Pangloss, s'écrie alors Candide, s'il voyait comme la pure nature est faite ? Tout est bien, soit, mais j'avoue qu'il est bien cruel d'avoir perdu Mademoiselle Cunégonde et d'être mis à la broche par les Oreillons ». Sur l'intervention de Cacambo expliquant aux Oreillons, qui croyaient manger un jésuite, qu'ils font une erreur et que lui et son maître sont, au contraire, les ennemis des jésuites, ils sont libérés, et les sauvages crient avec allégresse « Il n'est point jésuite, il n'est point jésuite ». Et Candide de s'écrier encore : « Quel peuple ! Quelles mœurs ! ... Mais après tout, la pure nature est bonne, puisque ces gens-ci, au lieu de me manger, m'ont fait mille honnêtetés dès qu'ils ont su que je n'étais point jésuite ».

Simplicité, sans doute, mais en même temps subtilité dans la simplicité, candeur qui réside dans le « soit ... mais » de la première réplique, candeur cependant pleine de malice et pas si innocente que cela, lorsque l'on considère le « mais après tout » de la deuxième, où la satire de l'auteur perce sans équivoque, puisqu'il suffit de n'être point jésuite pour que tout soit pour le mieux dans le meilleur des mondes et que la pure nature soit rétablie dans ses droits.

Voltaire ne prétend pas nous faire croire que Candide, cet esprit simple au jugement droit, ce Simplicius, a réellement existé, qu'un jeune homme westphalien du XVIII<sup>e</sup> siècle ait pu porter un tel nom. Mais l'illusion importe moins que les impressions morales auxquelles s'associe ce vocable dans l'esprit d'un lecteur français. C'est par là que la satire agit.

Silhouette plutôt que personnage, Candide est tracé à l'aide de quelques coups de crayon, mais ce sont des coups de crayon bien placés, Voltaire attrape le geste, le mot révélateur. Cela est encore plus vrai des autres personnages du conte, dont on pourrait dire qu'ils forment masse autour du héros. Certains comme la Vieille ou l'Abbé périgourdin n'ont même pas de nom. Strindberg, lui, abuse de ce procédé dans *Lycko-Pers resa*, puisqu'il y a une trentaine de personnages qui ne sont caractérisés que par leur fonction : le cordonnier, le paveur, la chanteuse, l'amie, le maire, etc. ... –; plutôt que des personnages, ce sont des ombres éphémères qui entrent dans la ronde autour de Pierre. L'intérêt psychologique, sans lequel il n'est pas de grande œuvre, se concentre sur le personnage central, dans le conte de Voltaire comme dans la pièce de Strindberg.

Candide a gardé son jugement et son bon sens, il a du cœur, il

promène sa raison à travers la déraison du monde, il reste sensible aux influences extérieures, c'est-à-dire à l'expérience. Quand il est témoin ou victime du mal physique ou moral, il se met à douter de l'optimisme. Plongé dans l'univers des adultes, il raisonne sur ses épreuves, dans sa simplicité il n'est pas capable de nier les évidences et comprend à la fin le secret, tout compte fait banal, du seul bonheur possible.

Cette incapacité de nier les évidences, nous la trouvons aussi chez Lycko-Per. Mais si tel est le héros de Voltaire, la naïveté de celui de Strindberg ressemble-t-elle à celle du premier ?

Strindberg l'a cru lorsqu'il écrivit dans sa lettre à Josephson à propos de son héros (nous reprenons à dessein une citation déjà avancée plus haut) : « C'est grâce à son bon sens naturel qu'il perce à jour la fausseté des choses, et que sa naïveté, de même que dans *Candide* de Voltaire, atténue la satire ». Nous nous contenterons d'observer Pierre durant le troisième acte et une partie du quatrième, ceux où Strindberg donne libre cours à son envie satirique.

Dans l'acte III, qui rappelle à maintes reprises *Un ennemi du peuple* d'Ibsen, Pierre n'apparaît qu'à la scène 5. Auparavant ses projets de réformateur, « de véritable réformateur, pas de charlatan », comme dit le pilori à la statue, ont été exposés et jugés. Toutes les rues doivent être pareillement pavées, pareillement commodes pour tous les citoyens, alors que le maire Schulze, qui a été statufié sur la place, avait jadis fait mettre deux sortes de pavés, des plats pour les privilégiés et des ronds pour le peuple. « Qu'il fasse bien garde ce révolutionnaire, s'écrie la statue, chaque pierre qu'il enlèvera de mon chemin, le peuple la lui jettera à la figure ».

Pierre doit défendre son projet devant une assemblée populaire. Sa première parole est de demander au maître paveur : « D'après vous, quelles sont mes chances ? » Ce ne sont pas là paroles d'âme candide, mais de réaliste lucide. Et comme ses chances paraissent dès l'abord très minces, il ajoute : « Bizarre ! Les gens se plaignent, et, si l'on veut les soulager de leur misère, ils vous lapident ». C'est à peine si cette âme, que l'auteur nous présente comme naïve, s'en étonne encore. Pierre ne semble guère avoir d'illusion sur l'opinion publique, qui est versatile. D'ailleurs, qu'est-ce que l'opinion ? demande-t-il au paveur. Et la réponse de celui-ci fuse : l'argent, le pouvoir. On entend là parler Strindberg directement, sans fard, la vraisemblance du discours dut-elle en souffrir.

C'est là à peu près l'essentiel des interventions de Pierre dans cet acte III, le plus important de la pièce du point de vue satirique. Tout se déroule pratiquement sans lui, alors qu'il est le principal mis en cause. Accusé d'imposture, il est condamné au pilori, et il ose à peine demander des preuves. Le maire lui dit d'ailleurs que celles-ci ne sont pas nécessaires, car des axiomes ou des thèses évidentes n'ont pas besoin d'être prouvés.

C'est une des rares répliques voltairiennes de cette scène, à laquelle Candide n'aurait pas manqué d'opposer son grand étonnement devant de si profondes pensées. Pierre, lui, attaché au pilori, dit simplement son découragement: «La société ne mérite pas qu'on lève le petit doigt pour elle, le bien public n'est qu'un mensonge, une conjuration, la conjuration des intérêts privés».

C'est Strindberg qui parle, qui juge, on sent sa présence dans la pièce. Il ne sait pas se servir de son héros comme Voltaire s'est servi de Candide pour promener son regard critique sur la société. Il s'en charge lui-même, il est là pour commenter, souligner, habitude prise sans doute dans ses romans et trop vivace encore pour que l'auteur puisse s'effacer derrière son personnage ...

La satire n'est pas feutrée dans *Lycko-Pers resa*, comme dans le conte de Voltaire, car une âme candide ne juge pas, elle s'étonne simplement et laisse le jugement au lecteur, au spectateur.

Strindberg a beau créer un personnage de conte de fée, dont le nom rappelle le «Hans im Glück» des légendes allemandes, l'illusion ne passe pas bien. Pierre est, certes, candide de cœur, mais non pas candide d'esprit. Cela apparaît aussi à l'acte IV, où il est calife, despote constitutionnel. On lui dresse un arbre généalogique factice, alors qu'il dit qu'il n'a jamais connu d'autre père que le vieux sonneur de cloches, et on lui demande d'abjurer son ancienne religion. Mais on l'empêche, en revanche, d'autoriser un sujet à se convertir à une autre religion.

Pierre cependant ne joue pas le jeu. Il appelle les choses par leur nom et se rebiffe. Le poète courtisan met le comble à son exaspération et il se révolte: «Faux monnayeur!, s'écrie-t-il, ... Le pauvre prince obligé, pour raisons politiques, de commettre tant de vilénies, mourrait de honte, si quelque scélérat de ton espèce n'était auprès de lui pour endormir sa mauvaise conscience. Va-t-en!»

Ce ne sont pas là raisonnements de Petit Poucet. Lucidité de Lycko-Per, certes, mais ce n'est pas celle de Candide, cela devient évident. Car

pour la candeur de cœur et d'esprit il faut plus, il faut aussi la faculté de s'étonner, non pas celle de s'indigner. On serait tenté de qualifier Lycko-Per de faux naïf. C'est comme si Strindberg ne supportait pas de mettre une sourdine à sa satire et perçait le déguisement de la fable. Cela nuit à l'unité de la pièce, voire du personnage. Voltaire savait mieux se cacher, laissant aux seules habiletés de style le soin de marquer la satire.

### **Les aspects stylistiques**

Le style de chaque auteur est ancré dans son psychisme. Le style, c'est l'homme. Voltaire disait, parlant de sa façon d'écrire: «Je vais au fait, c'est ma devise.» Cette intention commande déjà par elle-même la mise en œuvre d'un certain nombre de procédés stylistiques: ainsi l'emploi de la phrase sèche, bien coupée – et coupante; ainsi le souci de ménager avec sobriété, mais avec adresse aussi, le passage d'une idée à une autre, sans recours à des liaisons encombrantes; ainsi encore le choix des termes destinés à faire mouche par leur place, une place pas du tout laissée au hasard, mais expertement calculée.

Pour illustrer cette devise de Voltaire, citons ce petit passage du chapitre neuf, où Candide retrouve la belle Cunégonde, qui était devenue simultanément la maîtresse du grand inquisiteur et du juif Issacar: «Cet Issacar était le plus colérique Hébreu qu'on eut vu en Israël depuis la captivité de Babylone. Quoi, dit-il, chienne de Galiléenne, ce n'est pas assez de monsieur l'inquisiteur? Il faut que ce coquin aussi partage avec moi? En disant cela il tire un long poignard dont il était pourvu, et ne croyant pas que son adverse partie eût des armes, il se jette sur Candide; mais notre bon Vestphalien avait reçu une belle épée de la vieille. Il tire son épée, quoiqu'il eût les mœurs fort douces, et vous étend l'Israélite roide mort sur le carreau aux pieds de la belle Cunégonde.»

On va effectivement droit au fait. Notons la sobriété dans le passage d'une idée à l'autre – «en disant cela il tire un long poignard» –, le terme qui fait mouche – «chienne de Galiléenne» –, la phrase sèche qui, en elle-même n'est pas du tout celle de l'Hébreu le plus colérique – «il faut que ce coquin aussi partage avec moi» –, la place des termes expertement calculée – l'adjectif «bon» et le possessif «notre», par

exemple, qui disculpent d'avance Candide et font entrer le lecteur dans le jeu.

Même adresse et même rapidité dans le passage suivant, sur lequel vient se greffer adroitement la satire. L'inquisiteur entre à l'instant même où Candide vient de tuer le Juif. La situation paraît désespérée, mais il n'y a ni cris, ni affolement. En une dizaine de lignes, Voltaire trouve une issue à la situation et une justification. « Voici dans ce moment ce qui se passa dans l'âme de Candide et comment il raisonna : ‘Si ce saint homme appelle du secours, il me fera infailliblement brûler, il pourra en faire autant de Cunégonde …’. Ce raisonnement fut net et rapide, et sans donner le temps à l'inquisiteur de revenir de sa surprise, il le perce d'outre en outre et le jette à côté du Juif … ‘En voici bien d'une autre, dit Cunégonde, comment avez-vous fait, vous qui êtes si doux, pour tuer en deux minutes un Juif et un prélat?’ » – Tout cela est très alerte : l'introduction plus que sobre, l'ironie de l'expression « ce saint homme » ou de la froide constatation de Cunégonde « En voici bien d'une autre », le mépris de Voltaire pour les victimes, qui insiste à deux reprises sur le caractère pacifique de Candide. – Et surtout la justification inattendue, amusante qui suit et qui enlève à la scène tout caractère tragique : « Ma belle demoiselle », dit Candide, qui ne perd pas sa galanterie, « quand on est amoureux, jaloux et fouetté par l'inquisition, on ne se connaît plus ».

On n'est pas du tout épouvanté par ces deux morts, on en rirait plutôt. L'alignement cocasse de raisons aussi disparates, avancées avec le plus grand sérieux, non seulement enlève tout caractère dramatique à la scène, mais laisse surtout à la satire le soin d'agir sur le lecteur presque à son insu. L'auteur adopte ici une pose d'innocence, à l'instar de son héros. Cela est conforme à la façon dont Voltaire aime manier la satire. « Je crois que la meilleure manière de tomber sur l'infâme, disait-il un jour à Damilaville, est de paraître n'avoir nulle envie de l'attaquer ».

Pareille ruse ne pénètre pas le style de Strindberg. Certes, dans *Lycko-Pers resa* il est tout aussi nerveux et alerte que chez Voltaire, la phrase y est sèche et on va tout aussi directement au fait. Non seulement les liaisons encombrantes n'existent pas, mais c'est même un des reproches qu'on a pu faire au style de Strindberg de passer brusquement du général au particulier, ou inversement, de présenter des inconséquences dans la description en mélangeant remarques laconiques et

passages prolixes et verbeux. Il manque assurément au style de Strindberg cette continuité dans la perfection qu'on a tant admirée dans *Candide*, ce conte où on ne pourrait guère changer un mot sans porter ombrage à l'ensemble.

Les mots, les images, les symboles, Strindberg les choisit avec le même souci du concret, avec le même souci du détail que Voltaire. Il y a là une convergence de style certaine entre les deux auteurs. L'acte III de *Lycko-Pers resa* commence par un dialogue entre un pilori et une statue, qui illustre bien cet aspect:

LE PILORI: Bonjour, statue! As-tu bien dormi cette nuit?

LA STATUE: Bonjour, pilori! Et toi?

LE PILORI: J'ai dormi, bien sûr, mais j'ai rêvé aussi. Devine de quoi j'ai rêvé.

LA STATUE: Comment veux-tu que je devine?

LE PILORI: Je vais te le dire. J'ai rêvé, figure-toi, d'un réformateur qui surgissait dans la ville!

LA STATUE: Un réformateur, dis-tu. (*La statue frappe du pied*) Nom de nom! Ce qu'on peut avoir froid aux pieds, tout de même, à rester toujours debout! Un réformateur, disais-tu? A qui on dressera aussi une statue?

LE PILORI: Penses-tu! Non! Il a lui-même crée sa statue à mes pieds, et je l'ai serrée entre mes bras ... (*Les bracelets s'entrechoquent*).

LA STATUE: Ne dis donc pas de sottises, tu n'as pas honte?

LE PILORI: Moi, honte, pourquoi? La justice est toujours de mon côté. (*Il brandit les verges*)

LA STATUE: Et quelle était la spécialité de cet individu?

LE PILORI: Réformateur en matière de pavage.

LA STATUE: De pavage de rues! Mais alors, il marche sur mes plates-bandes! (*Il frappe sur le pavé avec la demoiselle*.)

Ce bavardage un peu cancanier semble piqué sur le vif. Le ton, plus que familier, est celui des commérages de quartier. Et pourtant, à chaque instant surgissent des allusions qui emmènent le spectateur au-delà de cet échange de banalités.

Le réalisme de ce passage ne ressemble pas à celui des naturalistes, il n'imiter pas le réel. La réalité est créée par le style même. Les détails concrets, tels les bracelets ou les verges du pilori, qui sont en même temps des symboles, ou la demoiselle du paveur, cet instrument qui lui sert à enfoncer les pavés, ne sont pas présents pour eux-mêmes, ils sont dans le récit comme des éléments agissants et contribuent ainsi à créer la réalité: les bracelets s'entrechoquent, le pilori brandit les verges, la statue frappe sur le pavé avec la demoiselle.

Il peut paraître surprenant de parler de réalisme à propos du style d'une féerie. On s'attendrait plutôt à un style poétique. Or, il n'en est rien dans *Lycko-Pers resa*. Le choix des mots y est commandé par des motivations profondes. Les connaisseurs de Strindberg ne seront pas étonnés de voir que là aussi il est question de bouillie subtilisée, de dettes non payées, de bougies volées, etc. ... On a l'impression que souvent chez Strindberg les mots sont là avant le sujet. *Lycko-Pers resa* a été écrit à une époque où il se méfiait du romantisme et de la poésie, et où il préférait au langage poétique le style clair, simple et logique qu'il trouvait chez Zola et, à travers Zola, chez Voltaire.

Le style de cette pièce présente un mouvement que l'on pourrait qualifier de binaire, de manichéen même, opposant directement le bon et le méchant. Prenons à l'appui ce passage de la scène 4 de l'acte IV, où Pierre s'insurge contre les flatteries du poète de cour: « Tu m'appelles défenseur de la foi, et je viens à l'instant d'abjurer ma religion! Je suis fils d'un sonneur de cloches, et tu proclames la noblesse de mon sang! Tu me dis généreux, et mon premier geste a été d'écartier une supplique qui m'a été présentée.»

Ce passage, qui est un résumé de ce qui vient de se passer dans les scènes précédentes, ne fait donc que résumer le rythme binaire de l'action elle-même.

Et l'on pourrait faire la même remarque à propos de la ballade que chante la vieille à la scène 8 de l'acte III, opposant le bon jeune homme qui a été mis au pilori aux puissants seigneurs qui boivent leur bière et jouissent de leurs priviléges. Cette ballade, qui fait d'ailleurs penser à une Moritat de Brecht, ou au ton de la satire chez Heine, plus qu'à Voltaire, se suffirait à elle-même. Mais Strindberg ne peut s'empêcher dans la scène suivante, et tout au long de l'acte IV, d'expliquer ce que la ballade avait suggéré, de transformer son dialogue en une dissertation, en un jeu de questions-réponses où Pierre interroge le monde pour le juger. On entend alors Strindberg, on entend l'auteur qui grince des dents.

C'est là une des grandes différences avec le style satirique de Voltaire, qui sait se faire oublier, qui laisse au lecteur le soin de juger, de tirer les conclusions. Résistant à la tentation du rythme binaire, manichéen, qui aurait pu être la sienne en fonction de son tempérament fougueux et colérique, Voltaire fait entrer en jeu une troisième dimension, la distance que crée la naïveté de son héros, la distance que crée sa

propre ironie, la distance même que crée souvent le fait que Voltaire pose entre lui et son adversaire un personnage fictif qui subit les premiers coups de la satire.

Là où Voltaire suggère avec beaucoup de finesse, sous-entend ou jette un coup d'œil complice au lecteur, Strindberg a tendance dès qu'il se sent personnellement engagé – et comment ne le serait-il pas dans la satire – à insister, à dire crûment les choses, alors qu'il sait très bien manier par ailleurs l'allusion, la métaphore ou la comparaison.

Pierre doit abjurer sa religion «pour assurer la paix du royaume», lui dit le vizir. Cette remarque ironique aurait suffi à Voltaire, mais chez Strindberg le dialogue continue:

PIERRE: Et je deviendrai musulman, je ne pourrai plus boire de vin?

LE VIZIR: La politique permet des accommodements.

PIERRE: Quels accommodements?

LE VIZIR: Des compromis, ... des interprétations ...

PIERRE: Des impostures, en somme.

Le mot est là, la chose est expliquée, le spectateur qui prend fait et cause pour Pierre, ne peut que partager son indignation.

Voltaire, lui, cherche d'abord à faire sourire, à faire partager ainsi à son lecteur sa propre supériorité amusée sur le monde qu'il critique. L'indignation n'est pas bonne lorsqu'elle est de commerce public. Il suffit d'opposer au dialogue que nous venons de citer, et à titre d'exemple, ce court extrait de Candide. Au chapitre 21, Candide et Martin raisonnent sur le monde et sur les hommes qui sont comme des éperviers: «Eh bien, dit Martin, si les éperviers ont toujours eu le même caractère, pourquoi voulez-vous que les hommes aient changé le leur? Oh, dit Candide, il y a bien de la différence, car le libre arbitre ...» Et Voltaire de conclure: «En raisonnant ainsi ils arrivèrent à Bordeaux». Cette fin abrupte, qui est comme un pied de nez aux raisonneurs, ces points de suspension après «le libre arbitre», ce «oh» de Candide qui résume toute l'ironie de l'auteur, tout cela a bien plus d'effet que l'indignation de Pierre.

Voltaire sait faire comprendre à son lecteur qu'il le suppose, qu'il le sait intelligent, ne serait-ce que par un petit adverbe, tel ce «bien» dans l'expression «il y a bien de la différence», ou encore par une conjonction adroïtement placée, qui n'établit pas du tout les rapports que l'on attendrait entre deux propositions. «Comment veux-tu que je mange

du jambon, quand j'ai tué le fils de monsieur le baron», dit Candide au chapitre 16. Du banal au tragique, ce renversement soudain de perspective, cette imbrication même de deux perspectives différentes, qui s'exclueraient normalement, a un effet extrêmement comique, fait sourire le lecteur et atténue la satire.

Alors que Strindberg fait exprimer ses griefs en majuscules, dans des phrases bien mises en relief, Voltaire les place presque comme des pattes de mouche, en appendice d'une phrase, dans un petit mot d'une subordonnée. Candide et son valet Cacambo recontrent au pays des Oreillons deux filles qui sont amoureuses de deux singes. Comme Candide s'en étonne profondément, son valet lui dit: «Pourquoi trouvez-vous si étrange que dans quelques pays il y ait des singes qui obtiennent les bonnes grâces des dames? Ils sont des quarts d'hommes, comme je suis un quart d'Espagnol». On ne saurait, aujourd'hui encore, faire satire plus brève du racisme. Voltaire était un maître de l'épigramme, ce genre si prisé au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui recherche un effet de surprise par sa construction en point d'orgue. Il a l'habileté suprême de dissimuler ses flèches dans l'accessoire, dans un seul mot parfois, qui est amené par un contexte des plus naturels et qui est généralement à comprendre à rebours.

Au chapitre 14 de *Candide*, Cacambo décrit à son maître le royaume du Paraguay que les jésuites sont en train d'édifier. «C'est une chose admirable que ce gouvernement, s'écrie-t-il. Le royaume est divisé en trente provinces. Los Padres y ont tout et les peuples rien: c'est le chef-d'œuvre de la raison et de la justice».

C'est là un exemple extrême, certes, de cette ironie qui consiste à dire une chose pour en suggérer une autre, à dire le contraire de ce que l'on pense, tout en sachant que le lecteur rectifiera de lui-même. L'attitude ou le raisonnement de celui qui parle, sont si évidemment contraires aux intentions de l'auteur, au bon sens même, que le lecteur n'est pas dupe. Voltaire sait créer l'ironie en prenant l'identité d'un personnage naïf, candide, qui ne semble pas voir l'importance du sujet traité, qui dit le plus sérieusement du monde des raisons inattendues, banales, si peu en rapport avec la gravité du sujet, qui ne semble pas connaître l'importance relative des choses et met dans ses raisonnements tout au même niveau, le sublime et le banal, le sensé et le ridicule.

Cette ironie là confère au ton de la satire voltaire une légèreté

que Strindberg pourrait lui envier à juste titre, lui qui tire à gros boulets, avec une agressivité ouverte, sans prudence. Son *Lycko-Per* est un faux naïf, nous l'avons déjà dit, et en somme beaucoup plus westphalien que *Candide*.

Aussi l'ironie strindbergienne, si ironie il y a, est-elle souvent plus proche de Dickens que de Voltaire, plus proche de la caricature qui fait appel au descriptif, au geste, à l'appareil théâtral plus qu'à la finesse de la pensée ou à la parodie.

Cela est vrai des écrits satiriques de Strindberg, en général. Nous pensons, par exemple, à la fameuse scène du *Nouveau Royaume*, où le roi inaugure une nouvelle ligne de chemin de fer. Le train s'approche dans un bruit infernal d'un champ, où un paysan est en train de labouer. Les bœufs se sauvent, effarouchés, la queue en l'air, entraînant la charrue, ce qui fait bien rire la noble société. Mais, dit Strindberg, leurs rires se perdent dans le lointain, tandis que les malédictions du paysan, elles, ne meurent jamais.

Dans *Lycko-Pers resa*, il est vrai, l'appareil théâtral, le geste, le descriptif ont aussi pour mission, pour mission première même, de nourrir la féerie, et non seulement la satire. Les deux, féerie et satire, se trouvent donc liées, que ce soit, par exemple, dans la scène des faux amis de l'acte II, où l'or amassé se change en vil métal noir, où Pierre simule une rage de dents pour démasquer ses amis, ou encore au palais du calife, à l'acte IV, dans la scène où le trône et la couronne s'effondrent sous les malédictions et les imprécations de Pierre.

Nous venons de parler d'ironie strindbergienne. Le concept est, en vérité, assez ambigu en ce qui concerne *Lycko-Pers resa*. Ce que la pièce a de commun avec *Candide*, c'est une certaine ironie de manière, qui vient des diverses poses adoptées par l'auteur, qui lui permettent de soulever des questions embarrassantes, mi-sérieuses, mi-folles, pour faire naître le doute sur la validité des positions établies. Voltaire y ajoute une ironie verbale, dont Strindberg semble incapable dans sa pièce, il n'est pas d'humeur à jouer sur les mots. Et pourtant, chaque scène presque aurait pu lui en fournir l'occasion.

Au lieu de se sentir sollicité par l'auteur d'entrer dans son jeu, de deviner tout le non-exprimé derrière l'appareil des mots, le spectateur a l'impression, désagréable parfois, d'assister à un déguisement d'interrogatoire qui ressemblerait à celui d'une salle d'audience dans un tribunal. Après un échange de quelques formules banales on s'installe très

vite dans la discussion d'idées. Cela est particulièrement vrai de l'acte IV, ou de l'acte II, où l'amitié est démasquée sur quatre pages comme étant le refuge de l'égoïsme. Et Pierre de conclure par cette réflexion désabusée: «Si j'avais su que le monde était aussi méchant, je serais resté chez le troll».

On a l'impression que la fiction, qui est préétablie, qui est dans l'appareil scénique, ne sert ici que de prétexte au dialogue. Même si l'un cherche à s'insérer dans l'autre, il n'y a pas consubstancialité entre les deux. Les personnages, placés dans telle ou telle situation, en profitent pour exposer leurs idées.

Chez Voltaire, au contraire, le dialogue naît de l'action. Constantement le fait précède la discussion. Les calamités pleuvent dru sur Candide avant que ne s'instaure dans la traversée d'Amsterdam à Lisbonne une discussion sur le «tout est bien». En Eldorado, à Paris, à Venise, ce sont toujours les aventures qui incitent les personnages à philosopher. Le dialogue s'insère ainsi tout naturellement dans la fiction.

## Conclusion

Nous avons essayé, tout au long de notre étude, d'élargir le parallèle entre *Lycko-Pers resa* et le modèle voltaire, et d'aller au-delà du seul aspect que Strindberg avait mentionné dans sa lettre à Josephson. On pouvait en puiser quelques raisons, et en trouver quelques justifications dans l'attrait que Voltaire a exercé sur Strindberg jusqu'à la fin de sa vie, dans cette espèce de fascination de l'esprit voltaire dont il se sentait frère et avec lequel il s'avérait pourtant incapable, dans son instabilité impulsive, de se mesurer.

Au fond, n'y avait-il pas quelqu'imprudence de la part de Strindberg de se référer à un tel modèle? Et, d'autre part, la comparaison entre les deux œuvres n'est-elle pas un peu fallacieuse? D'une part un pur chef-d'œuvre, *Candide*, et d'autre part cette féerie, cet intermède dans la production de Strindberg, qui n'est pas ce qu'il a fait de meilleur et qu'il a qualifié lui-même un jour de «micmac» – jugement dédaigneux qu'il s'est permis, il est vrai, lorsque la pièce avait déjà connu le succès auprès du public suédois, et qui ne l'empêcha pas de songer à la faire représenter également au Châtelet.

La comparaison, si elle ne s'imposait pas, a pu servir néanmoins de

pierre de touche pour jauger les affinités entre Voltaire et Strindberg. Pour être complète, elle devrait s'étendre à la féerie *Les clés du ciel* et à la nouvelle *L'Ile des Bienheureux*. Elle s'enrichirait alors de nuances considérables et serait sans doute plus clémente pour Strindberg. Mais il ne s'agissait pas ici d'opposer les deux auteurs, d'établir une hiérarchie, il s'agissait de les comparer l'un à l'autre et de voir, à l'aide de deux œuvres précises, comment se manifestaient leurs affinités dans le domaine de la satire.

Les deux auteurs poursuivent, dans les deux ouvrages qui nous ont servi de référence, les mêmes buts satiriques, ils s'attaquent aux mêmes cibles, la bataille se livre pour eux sur le plan du concret, de l'actualité, et ils font largement appel aux mêmes procédés de la satire.

Lorsque l'on essaie de qualifier dans son ensemble le style des deux œuvres, on constate de part et d'autre la même structure de la prose, avec alternance de phrases légères et de longues tirades, avec prédominance de propositions indépendantes bien marquées, souvent sentencieuses, avec une abondance de verbes. Chez Voltaire ce sont des verbes de mouvement, l'action court sans cesse, chez Strindberg il y a prépondérance de verbes modaux, de verbes qui expriment des jugements de valeur.

Si l'on regarde, en revanche, sous la structure identique, le contenu des mots, la prose de Strindberg se rapproche davantage d'un style qu'on pourrait qualifier de copulatif, qui unit, qui échafaude un raisonnement polémique, qui cherche à démontrer, alors que celle de Voltaire présente davantage les caractères du style disjonctif qui, tout en unissant les expressions, sépare les idées et fonde la satire sur une contradiction apparente ou cachée.

Il y a, dans les deux œuvres, un certain nombre de procédés satiriques identiques. Mais l'étude de leur parallélisme a cependant fait ressortir progressivement des divergences dans la mise en œuvre de ces procédés. Il manque à *Lycko-Pers resa* cette unité profonde de ton et de style qui caractérise si bien le conte de Voltaire, un Voltaire sûr de lui et absolu dans le goût.

La portée de la satire n'est finalement pas du tout la même, elle est plus universelle chez Voltaire, plus contingente chez Strindberg. Cela peut paraître assez paradoxal, car Strindberg en nous dépaysant, en nous emmenant en pleine féerie, en plein Moyen Age, semble vouloir – mais vainement – prendre des distances avec son temps, alors que

*Candide*, à la fois histoire philosophique et histoire vraie, est de plain pied dans son époque. A ce paradoxe vient s'ajouter un autre. Contrairement aux apparences, l'intention satirique est première chez Voltaire, le dépaysement n'est que l'agrément secondaire et le prétexte, alors que chez Strindberg c'est la féerie qui était son intention première, la satire venant se greffer dessus.

Si nous avons à faire, dans les deux œuvres étudiées, à des types de style, à des types de satire qui, tout en partant des mêmes prémisses, divergent, c'est que nous avons aussi à faire à des types de tempérament divergents. Dans son étude sur les écrivains satiriques, le caractérologue néerlandais Pannenborg distingue entre les écrivains satiriques schizothymes, de type introverti, égoïste et nerveux, d'une activité sous-normale et sur-émotif, groupe parmi lequel il classe Strindberg, et les écrivains satiriques sanguins, de type extraverti, actifs et de nature froide, groupe parmi lequel il classe Voltaire.

En réalité on a expliqué Voltaire par son caractère bien avant que la caractérologie ne fut inventée, de son vivant déjà. Le squelettique Voltaire fut à la fois un sanguin et un colérique sec. Loin d'être d'un tempérament purement froid, c'est en vérité un être intensément émotif, traversé de passions successives.

Et c'est bien ainsi que Strindberg l'a vu dans le portrait qu'il en a tracé dans les *Miniatures historiques*. Il a très bien ressenti ce point commun d'une émotivité primaire. L'un et l'autre sont toujours esclaves de l'impression immédiate, et le désordre émotif est fondamental chez Strindberg l'introverti aussi bien que chez Voltaire l'extraverti.

Mais ce dernier sait pallier les effets d'une affectivité éruptive, la crise passée, il se contrôle strictement. Son œuvre ne reflète donc plus comme celle de Strindberg l'extrême tension affective qui enveloppe toute polémique, elle porte la marque du détachement et ne présente guère ces invectives directes, ces interpellations, ces exclamations qui sont si fréquentes dans *Lycko-Pers resa*.

Nous avons là certainement une des raisons qui expliquent le charme et la séduction que Voltaire avait pour Strindberg, et qui expliquent aussi pourquoi les chemins de la satire de l'un passent par des méandres que ne connaissaient pas ceux de l'autre. Il manquait finalement à Strindberg ce qui donnait tant de sereine assurance à Voltaire: la bonne conscience. Ne soyons donc pas surpris de voir qu'il termine, dans les *Miniatures historiques*, son portrait de l'auteur de *Candide* par

la scène du pardon. Voltaire, qui vient d'avouer qu'il n'était pas mieux que les autres, qu'il a menti, volé, trompé, reçoit une lettre de Frédéric II., où celui-ci lui annonce qu'il ne lui tient aucune rancune de leurs démêlés passés et qu'il lui conserve son estime et son amitié.

Heureux Voltaire, semble dire Strindberg, car c'est là sans doute le rêve secret de tout auteur satirique: être pardonné par ceux à qui il s'est attaqué, retrouver la bonne conscience et l'état de grâce.