HAL
open science

Un prophète à Tophet

Ana Berlogea

To cite this version:

Ana Berlogea. Un prophète à Tophet : August Strindberg relit Jérémie. Religions. Université de Lorraine; Universitatea Babeş-Bolyai (Cluj-Napoca, Roumanie), 2018. Français. NNT : 2018LORR0162 . tel-02072902

HAL Id: tel-02072902

https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02072902

Submitted on 22 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

Université Babeș-Bolyai, Cluj **École doctorale Fernand Braudel**
École doctorale de théâtre et télévision **Centre Écritures**

Un prophète à Tophet

August Strindberg relit Jérémie

Thèse présentée par Anca Berlogea (Ana Boariu)
le 29.09.2018 à Cluj

En vue de l'obtention du doctorat en théâtre de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj et du doctorat en théologie de l'Université de Lorraine

préparée en cotutelle sous la direction de prof. dr. Daniela Gologan (Miruna Runcan), professeure à l'Université Babes-Bolyai de Cluj

et prof. dr. Elena Di Pede, professeure à l'Université de Lorraine

Commission de doctorat composée par :

Prof. Dr. Elena Di Pede, Université de Lorraine

Prof. Dr. Daniela Gologan, Université Babeș-Bolyai de Cluj

Prof. Dr. Jean-Michel Wittmann, Université de Lorraine

Prof. Dr. Anca Măniuțiu, Université Babeș-Bolyai de Cluj

Prof. Dr. Ioan Robu, Université de Bucarest, Faculté de théologie

Prof. Dr. Anca Maria Rusu, Université A.I.Cuza, de Iassy

Prof. Dr Ioan Tomuș, Univ. Lucian Blaga de Sibiu, Département d'art théatral

Conf. Dr. Ioan Brancu, Université d'Art Théatral et Cinématograhique, Bucarest

AVANT-PROPOS

Cette recherche sur le théâtre et la prophétie a commencé après un exercice de mise-en-scène du dernier texte dramatique d'August Strindberg[1] (1849-1912), *La Grand-route,* en Novembre 2011, simultanément avec la publication posthume de la monographie *August Strindberg, précurseur solitaire du théâtre contemporain*[2], signé par ma mère, Ileana Berlogea (1931-2002). Avec une petite équipe d'artistes et un groupe d'étudiants, on a créé trois moments de *happening*[3], dans trois endroits différents de la ville de Bucarest, dont le plus émouvant et étrange a eu lieu sur la Place de la Révolution, en face du bâtiment bien connu d'où le dictateur Ceausescu a pris la fuite en décembre 1989[4]. Joué avec de grandes poupées, un fragment de ce texte strindbergien, écrit cent ans plus tôt, évoquait parfaitement la dictature communiste. La station du Village des Ânes semblait rendre l'essentiel des mécanismes qui mettent en marche un système politique concentrationnaire, ainsi que l'avènement et la chute d'un dictateur. C'était comme si l'auteur avait vu, dans les tendances politiques du début du 20e siècle, le développement futur des pays athées vers des régimes totalitaires et les annonçait par une scène de théâtre. Le texte lui-même, par son écriture, semble appartenir au monde du carnaval ou au théâtre populaire, précurseurs lointains du mouvement américain de théâtre politique de rue, durant les années 1960, *Bread and Puppet*[5]. D'autre part, le dramaturge cite la Bible

---

[1] Une présentation de son œuvre dramatique est faite dans le chapitre suivant. Voir aussi les références en ligne www.larousse.fr/encyclopedie/personage/August_Strindberg/145332 (consulté le 20.03.2018).

[2] BERLOGEA Ileana, *August Strindberg, precursor solitar al teatrului contemporan,* Ed. Academiei, Bucarest, 2011.

[3] Une production de l'Union Théâtrale Roumaine, avec Marian Râlea, Ioan Mihai Cortea, Liliana Iorgulescu et la participation du musicien français Francesco Agnello. Une courte vidéo de présentation est disponible en ligne à l'adresse : https://www.anaboariu.me.

[4] Nicolae Ceausescu (1918-1989) a été Secrétaire Général du Parti Communiste Roumain à partir de 1965 et élu président de la République Socialiste Roumaine à partir de 1967. Son régime a continué une dictature imposée au pays par l'Union Soviétique à la fin de la deuxième guerre mondiale, qui s'est manifesté essentiellement par le règne d'un parti unique, le manque d'échange économique avec l'Ouest, l'interdiction d'une presse libre et l'impossibilité des citoyens de voyager librement ou même de communiquer avec les pays de l'Ouest. Ceausescu a été renversé du pouvoir par un mouvement de révolte populaire, le 22 décembre 1989. Arrêté et condamné à mort par un tribunal militaire, lui et sa femme ont été exécutés le 24.12.1989.

[5] Plus d'informations sur ce mouvement théâtral sont donnés au chapitre deux.

et évoque le nom d'un prophète, Ésaïe, comme pour conférer plus de poids à son discours, qui peut être considéré comme prophétique, tant sur le plan du contenu, que de la forme de théâtre que propose l'auteur. Finalement, il ne s'agit pas seulement d'une scène, mais du texte entier. L'étude des citations bibliques, faites au troisième chapitre de cette étude, le montre pleinement. La question s'est tout de suite posée, tant à moi qu'aux autres membres de l'équipe, de comprendre comment Strindberg a pu voir si juste le développement futur de la société du 20e siècle ? Avait-il un don particulier, ou bien la clef de sa compréhension était à la portée de tous ? Se trouvait-elle dans l'analyse de la relation de la société à Dieu, faite à partir d'une lecture attentive de la Bible ?

Le but de la présente recherche est d'étudier comment, dans ce dernier texte dramatique, August Strindberg a relié le théâtre et la démarche prophétique et quels mécanismes il a mis en place concernant la forme, le récit, ainsi que la structure profonde du texte. C'était une étude difficile à faire, qui entrecroise deux domaines très différents. Je voudrais remercier ici mes deux professeurs qui ont coordonné ce travail, Miruna Runcan côté théâtre, professeur à l'Université de Cluj, et Elena di Pede, côté biblique, professeur à l'Université de Metz, Centre Écritures, pour le travail qu'elles font avec passion et la générosité avec laquelle elles partagent leur savoir. Pour l'aide reçue durant différentes étapes de documentations, je dois aussi mes remerciements au pères dominicains de l'EBAF, à Lisa Gatte Redin, directrice du Musée Strindberg de Stockholm, à Elena Balzamo, écrivain et traductrice de Strindberg en français, ainsi qu'aux autres membres du Comité d'organisation de la 20e Conférence Internationale Strindberg de Krakow 2017, qui m'ont fait confiance, et m'ont invité à présenter quelques-uns des résultats. Je remercie aussi Diana Nechit et père Luc Duquenne sj qui a ont la bienveillance de faire une première relecture du texte en français. Mais toute cette recherche n'aurait jamais existé s'il n'y avait eu la passion pour Strindberg de ma mère, Ileana Berlogea, son travail que, trois décennies durant, elle avait rêvé d'achever et qu'elle m'a demandé de publier après sa mort. Ceci a été fait en 2011, moment où le désir est apparu de creuser ce thème de théâtre et de prophétie. Il y a certainement encore beaucoup des choses à clarifier, mais j'espère avoir fait un premier pas dans un domaine peu exploré encore.

ABBRÉVIATIONS

GR – La Grand-route de August Strindberg (titre suédois : *Stora Landsvägen*)

Jr – Le Livre de Jérémie

TM – texte massorétique

***Révues et collections citées* :**

BZAW : Beiheft zur Zeitschrift für die alttestamentlische Wissenschaft, Birkhäuser.

JBL : *Journal of Biblical Literature*, Society of Biblical Literature (SBL), Atlanta.

JSOT : Journal for the Study of the Old Testament Supplements, Sheffield.

PAJ : A Journal of Performance and Art, Cambridge USA.

Tableau de transcription de l'hébreux[6]

CONSONNES		VOYELLES	
א :	’		
ב :	b/v		
ג :	g		
ד :	d		
ה :	h		
ו :	w		
ז :	z	ַ	â
ח :	<u>h</u>	ֶ	é
ט :	<u>t</u>	ֵ	è
י :	y	.	i
כ :	k	י.	I
ל :	l	וֹ	ô
מ :	m	ָ	o
נ :	n	וֹ	oû
ס :	s	ֻ	ou
ע :	‘	ֵ	e
פ :	p/f		
צ :	ts		
ק :	q		
ר :	r		
ש :	<u>s</u>		
שׁ :	sh		
ת :	t		

[6] On a suivi les règles de la TOB.

1 INTRODUCTION : thème et méthode de recherche

1.1 Qui était August Strindberg ?

Pour pouvoir développer le thème de cette recherche, qui porte sur la relation entre Strindberg et la prophétie biblique, on commence par répondre à une première question : Qui est August Strindberg ? Passionné de théâtre, à moins de vingt ans il voulait devenir acteur, mais apparemment il n'en avait pas le talent. Il a commencé alors à écrire des pièces de théâtre, ce qui lui a valu un premier prix et une bourse royale[7]. Mais dès qu'il a voulu approfondir et renouveler l'écriture dramatique, ses textes sont restés des années dans son tiroir sans être mis en scène[8]. Le jeune Strindberg a dû gagner sa vie comme journaliste et archiviste, travaillant pour la Bibliothèque Nationale de Suède (1874-1882). Durant sa vie, il a fait aussi de la peinture et de la photographie[9]. Ses textes l'ont plutôt forcé à prendre le chemin de l'exil. Durant une quinzaine d'années il a parcouru l'Europe et vécu au Danemark, en Suisse, en Allemagne, en Autriche et surtout en France ; il s'est marié trois fois et il a eu cinq enfants. C'est seulement après avoir gagné une reconnaissance européenne, surtout en tant que dramaturge, que Strindberg est rentré en Suède. Proposé pour le

[7] Il raconte cet épisode avec humour dans un article de journal, publié le 1 Janvier 1909, dans *Bonniers Månadshäften*. Après avoir lutté avec la dépression provoquée par son échec comme acteur, il s'est mis à écrire et en cinq jours il a réussi à finir *Hermione* (1870), qui lui vaut un premier succès. Voir STRINDBERG August, « August Strindberg om sig själv », in *Samlade Verk 71. Essäer, tidningsartiklar och andra prosatexter 1900-1912,* SVENSSON Conny (éd.), Norstedts, Stockholm 2004, en ligne à l'adresse https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/EssaerTidningsartiklar/sida/119/etext (consulté le 20.04.2018). Voir aussi une des biographies récentes, écrite sur l'artiste suédois, qu'est le livre de PRIDEAUX Sue, *Strindberg : a life*, Yale University Press, New Haven, 2012.

[8] C'est surtout le cas de la version en prose de « Maître Olof », écrite en 1872, qui a du attendre 9 ans avant d'être mise en scène. Pour *Mademoiselle Julie*, écrite en 1888, Strindberg a organisé lui-même une première représentation au Danemark, en 1889, avec sa femme Siri van Essen dans le rôle titulaire, mais, à cause de la censure, il n'y eu qu'une seule représentation pour les étudiants. En Suède, la pièce n'a été jouée qu'en 1905, même si c'est grâce à *Mademoiselle Julie* – mise en scène par André Antoine à Paris au Théâtre Libre en 1893, et par Max Reinhardt à Berlin en 1904 – que Strindberg a gagné une réputation internationale. Voir les notes d'Ollén Gunar dans STRINDBERG August, *Fadren. Fröken Julie. Fordringsägare* (Samlade Verk 27, Nationalupplaga), OLLEN Gunnar (éd.), Almqvist & Wiksell förlag, Stockholm, 1984, pp. 292-321, accessible en ligne à l'adresse https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/Fadren/sida/292/etext (consulté le 20.04.2018).

[9] Une exposition de toiles et de peintures signées par Strindberg a été présentée au début des années 2000 dans plusieurs musées du monde, dont le Musée d'Orsay en 2001 et la Tate Gallery à Londre en 2005. Voir HEDSTRÖM Per, FEUK Douglas, HÖÖK Erik, LALANDER Agnita, *Strindberg, painter and photographer* (exhibition catalogues), Yale University Press, New Haven, 2001.

prix Nobel en 1909, ce notoire antiféministe a tout de même perdu la compétition face à Selma Lagerlöf, la première femme à recevoir cette prestigieuse distinction. Toujours en guerre avec ses contemporains, depuis ses premiers textes[10] ainsi que son roman *La chambre rouge* (1879), le roman de critique sociale qui lui a apporté la célébrité, jusqu'aux *Drapeaux Noirs* (1907), satire réaliste de l'intelligentsia contemporaine, les textes de Strindberg ont suscité les réponses les plus diverses, de la méfiance à l'enthousiasme[11]. Aujourd'hui, avec le recul, on peut affirmer que Strindberg est le dramaturge le plus important de la Suède, un des pères du théâtre moderne, connu particulièrement pour ses tragédies naturalistes écrites dans les années 1880, dont *Mademoiselle Julie, Père* ou *Créanciers*. Ceci n'est tout de même pas son plus important exploit. Il ne s'est pas contenté de reproduire sur scène la réalité, même s'il a toujours imprimé à ses histoires la véridicité du vécu.

Ce qui attire particulièrement l'attention chez cet auteur est la perpétuelle recherche de la forme d'expression, surtout au théâtre. Durant sa vie, il est passé du romantisme à l'avant-garde de la modernité, ouvrant les portes au théâtre de l'Absurde. Avec la préface de *Mademoiselle Julie*, il a posé les principes pratiques d'un théâtre naturaliste pour le dépasser moins d'une décennie plus tard. Dans les années 1880, Strindberg a commencé par développer l'esprit de l'observation, analysant chaque geste et chaque intention de l'homme, en disséquant pratiquement le psychisme d'un être vivant. Comme il était lui-même l'être le plus proche et le plus accessible à son observation, l'homme dont il connaissait le mieux les ressorts intérieurs, sa biographie est devenue la source principale de son œuvre. C'est dans sa propre vie qu'il a puisé les sujets de ses romans, pièces de théâtre et nouvelles. Cette observation de soi, faite avec la froideur d'un chirurgien qui dissèque un être vivant, plongea Strindberg dans l'abîme de la psyché. Il arriva à comprendre la lutte de l'âme, le « combat des cerveaux »[12], mais aussi à voir le monde comme un reflet de ses

---

[10] Le conflit commence déjà avec le volume de pamphlets *Le Nouveau Royaume*, publié en 1882, qui le force à prendre le chemin de l'exil. Le volume *Giftas* (1884) l'amènera ensuite en face de la justice. Voir www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Strindberg/171911 , consulté le 25.10.2018.

[11] Pour plus d'informations sur la vie et l'œuvre de Strindberg, voir BALZAMO Elena (éd.), *Strindberg*, L'Herne, Paris, 2000, ainsi que ROBINSON Michael, *Studies in Strindberg*, Ubiquity Press, London, 2013.

[12] C'est le titre d'une nouvelle parue dans la série des nouvelles *Vivisektioner* (*Vivisections*), parue pour la première fois dans le journal viennois *Neue Freie Presse*, le 12 et 13 juillet 1887. Le terme décrit parfaitement le type de conflit que Strindberg construit dans ses nouvelles et dans ses drames naturalistes. Voir « Battle of the Brains » dans STRINBERG August, *Selected essays*, traduit et édité par Robinson Michael, Cambridge University Press, New York/Cambridge, 2006, pp. 25-46 ainsi que et les notes à la p. 231 du même volume.

angoisses intérieures, de sa quête de sens et de Dieu. Strindberg en vient à dépasser le naturalisme par sa trilogie *Sur le chemin de Damas*[13] (1898-1904) et déclencher un nouveau mouvement au théâtre, qui annonce l'expressionisme.

En simplifiant à l'extrême la complexité de l'œuvre de ce géant du Nord, on peut tracer trois constantes de son écriture : l'observation du réel et son vécu comme source de ses récits, une quête artistique qui le pousse à avancer tant dans la recherche du sens que de la forme d'expression, et une conviction profonde de l'unité de l'univers, traduite par une conception mystique du monde, d'inspiration swedenborgienne[14].

1.1.1 La vie de l'auteur comme source de ses écrits

On reprend une à une ces trois caractéristiques. Le trait le plus poignant de ses écrits est d'utiliser sa vie comme thème principal, tant dans les romans et les nouvelles que dans les pièces de théâtre. La superposition de l'œuvre au vécu de l'auteur a été si forte, que durant quelques décennies les critiques ne se sont concentrés que sur cet aspect définitoire, oubliant d'analyser en profondeur l'esthétique strindbergienne[15]. Martin Lamm[16], un des exégètes suédois les plus influents, a parfait ce type d'analyse dans les années 1940, même si à l'époque Walter Berendsohn dénonçait déjà le piège d'une telle perspective[17]. Michael Robinson, dans son ouvrage *Strindberg and autobiography*, a écrit une très belle analyse sur la manière dont Strindberg déconstruit son propre « soi » ou comment, à partir de son

---

[13] Écrite après plusieurs années de silence, la première partie du *Chemin de Damas* est un drame à stations, qui met en scène la relation entre l'Inconnu et la Dame, comme une sorte d'introspection dans leur passé ou une étrange vision de leur futur. Voir STRINDBERG August, *Le chemin de Damas*, traduit par Annie Bourguignon, Garnier, Paris, 2015.

[14] Voir STOCKENSTRÖM Göran, « Crisis and change : Strindberg, the uncounscious modernist » in ROBINSON Michael, *The Cambridge Companion to August Strindberg* (Cambridge Companions to Literature), Cambridge University Press, Cambridge, 2009, pp. 79-92, accessible en ligne à l'adresse doi:10.1017/CCOL9780521846042.007 (consulté le 14.05.2018).

[15] Les études sur Strindberg, antérieures à 2005, sont recensées dans ROBINSON Michael (éd.), *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870-2005* (4 vol), Modern Humanities Research Association, London, 2008.

[16] Voir LAMM Martin, *August Strindberg*, Bonnier, Stockholm, 1948. Les limites de la critique faite par Lamm, qui a donné le ton au plan international à une compréhension de l'œuvre strindbergienne liée à la biographie de l'auteur, sont signalées par SPRINCHORN Evert, « August Strindberg by Martin Lamm », in *Modern Drama* (15/2), 1972, pp. 209-211, en ligne sur https://muse.jhu.edu/article/500534/summary (consulté le 20.04.2018).

[17] Voir BERENDSOHN Walter, « Problem liv-verk i den Svenska Strindbergsforksnigen », in *Bonniers Literara Magasin*, Stockholm, 1944, pp. 869-874. Recensé dans ROBINSON, *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870-2005* (vol 1), p. 37.

autobiographie[18], il construit plusieurs types de personnages. Le vécu est pour Strindberg essentiel, mais son but est seulement de donner à son œuvre un caractère d'authenticité. On ne peut pas redécouvrir la vraie biographie de l'auteur à partir de ses écrits. Essayer de comprendre sa vie à travers le contenu de son œuvre, ou croire comprendre son œuvre uniquement à partir des évènements ponctuels de la vie de cet auteur prodigue rejette dans l'ombre son immense contribution à la littérature moderne.

1.1.2 Strindberg, prophète pour la société

Deuxièmement, Strindberg est reconnu pour le caractère polémique de son écriture, la nouveauté des formes d'expression et la dimension spirituelle de son art. On aimerait bien séparer ces trois caractéristiques, mais elles vont ensemble. On peut même dire que Strindberg est devenu prophète au théâtre, mais aussi pour la société, à travers sa quête du sens de la vie. C'est ce qui a déterminé le choix des contenus comme aussi des formes divergentes par rapport au courant général de pensée de son époque, ainsi que des formes d'expression. Sur la dimension artistique, on reviendra avec plus de détails au chapitre suivant, quand on analysera les formes théâtrales de *La Grand-route*. Ce qu'on veut mettre ici en évidence est le fait que Strindberg est devenu, à partir du moment de crise existentielle qu'il a traversé à Paris au début des années 1890, non seulement un converti d'athéisme, mais aussi un artiste en quête de nouvelles formes d'expression. Dans tout ce qui l'entourait et lui arrivait, Strindberg a commencé à voir les traces d'une présence et d'une volonté divines qu'il a voulu communiquer à ses lecteurs et à son public. Il l'a fait à sa manière, surtout à travers une forte critique sociale, faite à la lumière d'une profonde conviction que l'homme doit se tourner vers son Créateur. Dans une époque fortement matérialiste, où l'athéisme prenait de plus en plus de place, son discours semblait déplacé. Avec le recul, on peut reconnaître le caractère prophétique[19].

La critique de Strindberg envers la société a toujours été forte, et ceci dès le roman de jeunesse *La Chambre Rouge* paru en 1879. Mais c'est son livre *Drapeaux*

---

[18] Voir ROBINSON Michael, *Strindberg and autobiography*, Ubiquity Press, London, 2013.

[19] Quelques-unes de ses critiques d'ordre politique et social, semblent s'être réalisées au 20e siècle. Par exemple lorsqu'il affirme que l'Europe survivra comme une confédération de pays, à la suite d'une lutte des nations pour leur indépendance. Ainsi, « de façon complètement inattendue, Strindberg apparaît ici comme un prophète, dont les prédictions sont en train de se réaliser, avec plus d'un siècle de décalage », écrit à ce sujet Elena Balzamo. Dans BALZAMO Elena, *« Je suis un vrai diable ». Dix essais sur Strindberg*, L'Harmattan, Paris, 2015, p. 134.

Noirs, paru en 1907, qui a déclenché une véritable guerre. La réception négative de ce roman, réception qu'il redoutait, le détermina à mettre par écrit ses réflexions sur Dieu, l'homme, la société, la nature, l'univers, dans la série d'essais des *Livres Bleus* où il cherche à justifier sa position. Car, en dépit de ce qu'ont pu croire ses contemporains, *Drapeaux Noirs* n'était pas une sentence prononcée sur le monde en se distanciant de celui-ci, mais la confession de ses propres péchés. Ainsi, paradoxalement, cet aspect autobiographique a rendu ce texte encore plus dur que les autres. Racontant la voie du pécheur qui, trouvant le pardon, veut montrer à tous le chemin du retour à Dieu, il montre à quel point la vie loin de Dieu est une véritable image de l'enfer et ses contemporains s'y sont reconnus, déformés, affreux, et s'y sont opposés. Même s'il ne se prend pas pour un saint, l'auteur voit un rapprochement entre son chemin de conversion et celui des grands pécheurs du Moyen Âge, devenus saints. Pour Strindberg, ces saints du Moyen Âge devaient aussi faire partie des hommes noirs[20] qui se sont convertis. Il dit :

> « …cela explique leur ferme foi en l'existence de l'enfer et leur capacité de décrire ses affres. Ils en gardaient un souvenir tout frais. »

Et il continue :

> « Cette situation avait été la mienne : j'étais sur le point de rompre avec les Hommes (Drapeaux) noirs, et je devinais ce qui m'attendait. Alors, j'avais remis mon âme entre les mains de Dieu et poursuivi mon chemin. "Celui qui rejette le mal devient la proie de tout un chacun", tel fut l'épigraphe que je choisis pour mon livre. »[21]

L'époque des *Drapeaux Noirs* et du *Livre Bleu* est celle aussi de son dernier drame, *La Grand-route*, où ce même thème apparaît : la version dramatique du chemin de l'homme qui traverse son propre enfer et qui, à bout de forces, arrive aussi à ressentir la bonté et le pardon de Dieu.

Strindberg a pratiquement compris sa vocation d'artiste comme une mission prophétique, celle de montrer aux hommes la voie de Dieu. Göran Stockenström le considère comme « …un serviteur du divin ayant une mission prophétique »[22]. Dès lors sa vie, où il puise les sujets de ses drames et ses romans, devient un *morala*

---

[20] Quand il parle des « hommes noirs », Strindberg fait référence directe au titre de son dernier roman *Drapeaux noirs*, qui signifie pratiquement les hommes sans Dieu. Les parenthèses dans le texte cité plus bas lui appartiennent.

[21] STRINDBERG August, *Un livre bleu*, trad. en français par Balzamo Elena et Morizet Pierre, Ed. de l'Herne, Paris, 2006, p. 169.

[22] STOCKENSTRÖM, « August Strindberg : A Modernist in Spite of Himself », p. 103 : « servant of the divine with a prophetic mission ».

exemplum[23] et la critique sociale qu'il fait à travers ses œuvres relève d'une compréhension mystique du monde que Dieu conduit à travers les chemins les plus inattendus. Les écrits de la période post-*Inferno*, toujours inspirées par son vécu, sont délibérément projetées sur un arrière-fond biblique, ce qui renforce leur dimension prophétique[24] et mystique.

1.1.3 Une vision mystique du monde, proprement strindbergienne

On arrive ainsi à la troisième caractéristique de l'écriture strindbergienne qui est sa dimension mystique. Guidé par sa conviction de l'unité de la matière, des langues, de la parenté de tout humain, Strindberg a proposé à la fin de sa vie une vision mystique du monde, basée sur la loi des correspondances. Il s'inspira de Swedenborg, mais ce sont surtout ses propres expériences et recherches, qui vont de l'alchimie jusqu'aux études de l'histoire et des langues, qui l'ont aidé à parvenir à cette conception[25]. Strindberg a choisi de présenter sa vision mystique du monde dans *Un livre bleu*, recueil de pensées dédié à Swedenborg, où il commence par le treizième axiome, l'axiome de l'existence de Dieu. L'auteur se demande pourquoi les hommes veulent avoir des preuves de l'existence de Dieu, si personne n'a besoin d'une démonstration pour croire aux axiomes d'Euclide. Mais même s'il n'essaie pas de démontrer que Dieu existe, Strindberg présente les traces de cette présence dans le monde et dans sa vie. Il écrit un ample dialogue entre maître et disciple, rappelant les dialogues de Platon, où il parle de ses expériences de vie, d'études des langues, de la chimie, de la physique, de la botanique.

---

[23] STOCKENSTRÖM, « August Strindberg : A Modernist in Spite of Himself », p. 105 : « He was also to tell his story as a morala exemplum, its encounters and its pilgrimage in a series of works with the conversion motif at its center – Inferno (1897), Legends (1898), and the dramatic fragment Jacob Wrestles (1898). »

[24] À ce propos, Mickaëlle Cedergren souligne le fait que : « L'écriture biblique renforce […] le rôle de prophète endossé par le narrateur. Un prophète, par définition, ne parle jamais en son propre nom. [...] Il est un porte-parole, un messager de la parole, et comment mieux signifier ceci si ce n'est en citant la parole de Dieu à l'image des oracles prononcés dans les livres prophétiques de la Bible ? » CEDERGREN Mickaëlle, *August Strindberg et la Bible : Étude textuelle des citations et allusions bibliques dans Inferno, Légendes et Jacob lutte* (Cahiers de Recherches 26), Institutionen för Franska, Italienska och klassiska sprak Stockholms Univ., Stockholm, 2005, p. 625.

[25] Elena Balzamo, traductrice de plusieurs œuvres de Strindberg, ainsi que de sa correspondance, a choisi de présenter l'auteur suédois à travers sa relation à l'histoire et à la géographie, à la société et à l'individu, au monde visible et au monde invisible. De cette manière, l'évolution des conceptions strindbergiennes, qui passent du matérialisme et de l'athéisme à une vision mystique du monde, devient visible. Voir BALZAMO Elena, *August Strindberg : visages et destins*, Viviane Hamy, Paris, 1999.

> « J'avais lu chez Goethe un passage où il fait part de son intention d'écrire un jour un *Breviarium Universale*, un livre édifiant pour les adeptes de toutes les religions. (…) Une année s'écoula et je ressentis la nécessité de rédiger un *Breviarum* de caractère œcuménique, composé de maximes de sagesse pour chaque jour de l'année. (…) Toutefois, je tardais à m'y mettre, intimidé par l'immensité de la tâche pour laquelle je ne me sentais pas encore mûr. »[26]

En 1907, il parvient à finir le premier volume d'*Un livre bleu*. Trois autres vont suivre entre 1908 et 1912[27]. Le 22 août il note dans son journal :

> « En lisant les épreuve d'*Un livre bleu*, je pensais que ma mission en cette vie était achevée. Je venais de dire tout ce que j'avais à dire. »[28]

Quand il écrit *La Grand*-route, le dramaturge vivait seul, retiré dans la Tour Bleue, à Stockholm, engagé dans un grand débat politique dans la presse du temps. En même temps, il continuait à donner une forme dramatique à ses pensées mystiques, publiées dans la série d'*Un livre bleu*. Les trois caractéristiques évoquées plus haut – la source du vécu, la critique prophétique de la société dans des formes dramatiques toujours nouvelles et la vision mystique du monde – se retrouvent dans son dernier texte dramatique, *La Grand-route*[29]. À la fin de sa vie, le personnage d'un Chasseur fait le bilan de son existence et, avant de mourir en haut d'une montagne, retourne une dernière fois parmi les gens de sa ville natale, Tophet. Dans ce « drame de voyage » en sept stations, on retrouve des éléments de la biographie de l'auteur, ainsi que des formes différentes d'expression théâtrale, mais surtout le désir du dramaturge de parler de Dieu[30].

En résumé, dans *La Grand-route*, il s'agit de l'histoire d'un *Chasseur* qui se prépare à mourir en se retirant loin du monde, en haut d'une montagne. L'ermite qu'il y rencontre lui demande d'aller à nouveau parmi les hommes pour apprendre à aimer (*GR*, p. 452). Sur le chemin du retour, le Chasseur se fait accompagner par un Voyageur, qui devient son guide (*GR*, p. 454). Ils rencontrent des meuniers qui se querellent, poussés par la jalousie et l'envie (*GR*, pp. 456-459). Ils traversent un

---

[26] STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 161.

[27] *Un nouveau livre bleu* et *Un livre bleu. Le troisième* (1908) et *Un livre bleu supplémentaire* (1912). Voir l'introduction signée par Elena Balzamo dans STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 8.

[28] STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 161.

[29] STRINDBERG August, *La Grand-route* dans *Théâtre Complet 6*, texte traduit par Carl-Gustaf Bjurström et André Matthieu, Ed. L'Arche, Paris, 1986, pp. 447-502. Dans le texte, les citations de *La Grand-route* seront indiquées par *GR,* suivi du numéro de la page.

[30] Les éléments autobiographiques et l'esthétique sont analysés au deuxième chapitre. Le commentaire de l'édition suédoise constitue la sources d'information la plus complète sur la genèse et les sources de ce drame à stations. Voir STRINDBERG August, *Abu Casems tofflor. Stora landsvägen* (Samlade Verk 62. Nationalupplaga), OLLEN Gunnar (éd.), Norstedts, Stockholm, 1992, pp. 230-258.

Villages des Ânes, où ils se font presque arrêter par le maire – tyran et athée, qui hait les intellectuels (*GR*, p. 467-477). Ils arrivent dans la ville, dont les habitants, conduits par un Criminel, ne cherchent que le gain matériel et pratiquent un commerce malhonnête (*GR*, pp. 477-482). Ici se séparent les chemins du Voyageur et du Chasseur (*GR*, p. 482). Attiré par la serveuse d'un bar, le Voyageur décide de s'arrêter, tandis que le Chasseur, envahi par les souvenirs du passé et déçu par toute cette expérience, décide de se retirer sur la montagne. Mais la rencontre avec un marchand japonais est pour le protagoniste une nouvelle épreuve (*GR*, pp. 483-492). En rencontrant cet homme, qui désire mourir car il ne peut plus accepter l'idée d'avoir pratiqué un commerce malhonnête, le protagoniste reconnaît ses propres péchés et son propre destin. Le Chasseur admet avoir fait des échanges injustes avec de fausses paroles, dites ou écrites (*GR*, p. 491). Ne supportant plus le mensonge, des années auparavant il s'est détruit du point de vue civique, en confessant ses péchés à la face de toute la ville (*GR*, p. 486). Maintenant c'est le Japonais, qui, ne supportant plus le poids de ses péchés, demande au Chasseur de l'aider à mourir (*GR*, p. 483). Ce dernier, bien qu'à contrecœur, s'y prête et emmène le vase des cendres du marchand à la porte de la ville. Ici, dans une dernière quête de justice et de vérité, le Chasseur affronte le Criminel et l'accuse d'avoir détruit tant la vie du Japonais que la sienne. Mais le Criminel ne se laisse pas facilement abattre et accuse à son tour (*GR*, pp. 488-489). Le débat entre ces deux hommes ne semble pas avoir de vainqueur et, épuisé, le Chasseur quitte les lieux. Avant de partir, il fait ses adieux à sa fille et clôt le bilan de sa vie, en dialogue avec la femme aveugle (*GR*, pp. 492-498).

Comment peut-on résumer l'action de ce drame à stations ? Est-ce Strindberg qui se souvient du parcours de sa vie, à commencer par sa jeunesse pour arriver jusqu'au mariage avec sa troisième femme, l'actrice Harriet Bosse[31], dont la séparation le faisait encore souffrir ? Est-ce le dramaturge qui revisite son œuvre et retrace les recherches faites sur la forme au théâtre à travers une série de sept mises-en-scène différentes de la « comédie humaine » ? Où serait-ce l'histoire de tout homme, qui, avant de mourir, est confronté à ses péchés et à ses vices, comme dans

[31] Harriet Bosse (1878-1961) était une actrice suédoise d'origine norvégienne et la troisième femme d'August Strindberg. De 29 ans son aîné, le dramaturge a été conquis par le talent et la beauté de la jeune actrice, qui a interprété le rôle d'Eléonore dans son drame *Pâques* (1901), ensuite le rôle titulaire de *La reine Christine* et celui d'Agnès dans *Le Songe* (1909). Strindberg et Bosse se sont mariés en 1901, ils ont eu une fille, Anne-Marie, née en 1902, ont divorcé en 1904, mais leur relation a continué jusqu'en 1909, quand Bosse s'est remariée avec un acteur. Voir BJURSTRÖM Carl-Gustaf, « Notes », dans STRINDBERG, *La Grand-route* (Théâtre Complet 6), p. 503.

les moralités du Moyen Âge ? Autobiographie, quête de la forme et du sens, ainsi qu'une conception fondée sur la correspondance profonde entre la vie d'un homme et le destin de l'Homme s'entremêlent. Ce mélange étrange constitue autant la force que la faiblesse d'un texte mal reçu durant plus d'un siècle[32].

Rempli d'indices autobiographiques, le texte est un adieu à la scène fait par Strindberg, l'un des plus grands auteurs dramatiques du début du 20e siècle, un des pères du naturalisme, mais aussi le précurseur de l'expressionisme. Il fait ici le bilan de sa vie et de son œuvre. Parsemée de citations bibliques[33], *La Grand-route* semble aussi décrire de manière symbolique le chemin de la vie de tout homme et, par là même, gagner une dimension prophétique. Les renvois vers d'autres écrits strindbergiens – romans, pensées, et articles[34] – donnent des clefs supplémentaires pour sa compréhension. On peut y reconnaître le ton critique et polémique de celui qui, durant les dernières années de sa vie, a déclenché dans la presse, *la querelle Strindberg*[35]. Le virulent publiciste qu'a été Strindberg a réussi à provoquer toute l'intelligentsia suédoise au plus grand débat social, politique et religieux de son temps, qui a commencé par une attaque contre le culte porté au roi Charles XII[36]. Le dramaturge considérait ce roi guerrier plutôt comme le destructeur de la Suède que son défendeur. À l'opposé de toute la société suédoise, il voulait, tel un prophète, mettre à nu la vérité de l'histoire et l'idolâtrie de ses contemporains. Sans arrêt, Strindberg se sentait obligé de critiquer les dérives de la société et de « montrer la route » à ses contemporains. Il dit de lui-même se sentir tel un Jérémie :

---

[32] Le deuxième chapitre reprend en détail ces trois pistes.

[33] Cedergren a fait une ample recherche sur les citations bibliques dans la trilogie *Inferno*. Elle dit : « à partir de l'écriture de son roman *Inferno* (1897), la Bible est devenue une référence manifeste, attestée sous forme de citations. », dans CEDERGREN, *August Strindberg et la Bible*, p. 3.

[34] Il s'agit surtout des *Drapeaux Noirs* (1907), *Les livres bleus* (1907-1912) et de *La Mystique de l'histoire universelle* (1903).

[35] Durant les dernières années de sa vie, Strindberg s'est engagé plus que jamais dans la vie sociale et politique suédoise et affirme sa sympathie pour la cause populaire après la grève générale de 1909. C'est lui qui lance le débat sur *L'état populaire*, s'acharnant contre *Le culte pharaonique* et parlant d'une *Renaissance religieuse*. En italique les titres de trois de ses réflexions publiées dans la presse engagée, entre 1910 à 1912, qui ont déclenché ce que l'on a appelé « la querelle Strindberg ». Voir GRIMAL Sophie, « *Un livre bleu : le testament spirituel d'August Strindberg* », in BALZAMO Elena (éd.), *Strindberg* (Cahier de l'Herne), Paris, l'Herne, 2000, pp. 217-228, citation à la p. 221.

[36] Roi de Suède entre 1697-1718. Son règne, qu'il a vécu en grande partie sur le front, a mis fin à l'empire suédois en dépit des nombreuses victoires qu'il a reportées au tout début (1700). Il n'a pas su s'arrêter, et il a amené le désastre quand il a décidé d'attaquer Pierre le Grand et de marcher contre Moscou (1706). Plus sur le roi et sur la position de Strindberg au deuxième chapitre.

« Autrefois, tel un Jérémie, j'avais "arraché, abattu, ruiné, détruit", alors que dans ce nouveau livre j'ai "bâti et planté" »[37]

Comme pour les *Drapeux Noirs*, la source de cette virulente critique de la société se trouve, au fond, dans ses propres dérives et son propre parcours. Strindberg se dresse contre les athées, en sachant bien ce que c'est de s'ériger contre Dieu. Il avait parcouru dans sa jeunesse le chemin de la révolte matérialiste, il avait traversé l'enfer et y était revenu pour parler de cette nuit de l'esprit. À la même période de la parution d'*Un livre bleu* et de la *querelle Strindberg*, les scènes de *La Grand-route* révèlent, en clé burlesque ou poétique, les dérives de la société du début du 20e siècle et posent la question de Dieu et du péché en plein essor de l'athéisme. La scène *Au village des Ânes*, évoquée au tout début, concentre en peu de gestes et de mots l'essentiel sur la montée d'un tyran sur la scène politique contemporaine, faisant référence à la figure du roi Charles XII, tout en annonçant les dictatures à venir. On peut reconnaître comment sont nées, au 20e siècle, les dictatures de Hitler, Staline, ou, en Roumanie, de Ceaușescu.

Strindberg ne parle pas seulement de la dimension politique, mais aussi d'une destruction des relations humaines, d'échanges basés sur le mensonge qui démantèlent la société. Dans le message au monde que le dramaturge transmet à travers *La Grand-route*, il inclut même le Japon. Le développement rapide d'un commerce sans étique, lui fait identifier la cause de l'anéantissement d'une société traditionnelle. Il s'agit de la rencontre du protagoniste avec le marchand japonais, à Tophet, durant les quatrième et cinquième stations du drame (*GR*, pp. 483-492). On s'arrêtera sur cet épisode, pour l'analyser et en retrouver les sources, dans une démarche pour identifier ce qu'est un texte de théâtre, qui en devient aussi une parole prophétique.

1.2 *La Grand-route* : l'épisode prophétique du marchand japonais

Presque tous les critiques qui se sont penchés sur *La Grand-route* se sont demandés comment Strindberg a choisi le nom du personnage dont la vie finit en cendres ? Quand, dans *La Grand-route*, le personnage du Chasseur rencontre à Tophet le marchand japonais qui veut se tuer à cause de ses péchés, celui-ci lui offre son plus beau vase de fleurs et lui demande de recueillir ses cendres à la porte de la ville, en

[37] STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 168.

face du crématoire[38]. L'épitaphe écrite sur le vase indique le changement de son nom, qui est aussi celui de sa ville natale, Hiroshima.

> LE JAPONAIS : Dans mon pays, la coutume veut que l'on abandonne en mourant son nom maudit et sali, en échange d'un nouveau nom que l'on dit être le nom d'éternité... Harahara-to, ce qui veut dire : « les feuilles bruissantes », « la soie froissée », mais aussi « les larmes qui coulent ». (*GR*, p. 485)

Strindberg aurait-il eu une vision prémonitoire du désastre de Hiroshima ou est-ce une simple coïncidence que d'avoir donné explicitement au Japonais le nom d'une ville détruite durant la deuxième guerre mondiale ? Car le choix du dramaturge ne tombe pas sur un nom de ville quelconque. Hiroshima, ce nom est aujourd'hui pour nous tous lié à une date tragique : le 6 août 1945. C'est le jour où la première bombe atomique, lancée par les États Unis, est tombée sur ce port japonais, tuant plus de 100.000 personnes et obtenant, le 15 août, la capitulation du Japon et la fin de la deuxième guerre mondiale. Les atrocités de cette guerre restent encore vivantes à l'esprit des hommes du monde entier. Ni les camps de concentration des Nazis, ni les dizaines de milliers de victimes civiles, faites par les deux bombes atomiques tombées sur Hiroshima et Nagasaki ne peuvent avoir une quelconque justification. Mais comment avoir pu prévoir cela ? Quasi sûrement, Strindberg ne l'a même pas fait.

En 1909, année au cours de laquelle ce texte a été écrit, rien ne pouvait laisser présager le drame qui se jouerait trente-six ans plus tard dans cette ville du Japon. Au début du 20ème siècle, Hiroshima était un important centre urbain, portuaire et militaire[39], ainsi qu'un point de départ pour les émigrants japonais qui voulaient chercher fortune en Occident[40]. Cette ville serait-elle devenue pour Strindberg un 'signe' d'un développement économique trop rapide et destructif ? Par le personnage

---

[38] Ce Japonais exilé est venu s'établir dans la ville de Tophet pour y faire le commerce de produits traditionnels. Au contact du mode de vie occidental il doit changer de mentalité et s'adapter à une société de consommation, mais des années après, se sentant coupable, il veut se donner la mort. Une source d'inspiration pour ce personnage a pu être le recueil de nouvelles *Le Palais* de C.J.L. Almqvist (1793-1866), dont l'un des récits raconte l'histoire d'un marchand japonais exilé qui s'apprête à faire *harakiri*, à la demande de son empereur. La problématique abordée par Almqvist dans sa nouvelle est cependant différente de celle qui préoccupe Strindberg. Le but du premier est de condamner la mentalité japonaise, si étrangère et cruelle par rapport aux mœurs des suédois, tandis que Strindberg, indirectement, lui fait un éloge et condamne la société occidentale.

[39] Sur l'histoire de la ville, qui devint même en 1894 le siège du gouvernement et la résidence de l'Empereur, on trouvera plus d'informations sur le site officiel de la ville, à l'adresse : http://www.city.hiroshima.lg.jp/www/contents/1263790328515/index.html (consulté le 19.09.2015).

[40] Les raisons pour lesquelles la population de Hiroshima a constitué la première vague de migration vers les pays occidentaux, et spécialement vers Hawaii, les États Unis et le Canada sont décrites dans le texte de AYUKAWA Michigo Midge, *Hiroshima Immigrants in Canada*, UBC Press Canada, 2008, accessible en ligne à l'adresse : http://www.ubcpress.ca/books/pdf/chapters/2007/hiroshimaimmigrantsincanada.pdf (consultée le 20.09.2015).

du Japonais, le dramaturge souhaitait visiblement attirer l'attention de ses contemporains sur des questions d'ordre éthique et moral concernant un commerce sans scrupules, et peut-être aussi sur les tensions culturelles et économiques entre Orient et Occident. Tout de même, le geste d'apporter sur scène une urne funéraire avec le nom d'une ville et de la montrer au public pouvait être compris comme prophétique à l'époque même de l'auteur. Le vase contenant les cendres devait rappeler aux habitants de Tophet leurs péchés, leur cupidité et leur orgueil. Aujourd'hui cependant, avec le recul, il assume une signification prophétique autre, plus commune peut-être, au sens où ce personnage apparaît comme l'annonce d'un futur inquiétant.

Mais pourquoi choisir le nom de Hiroshima ? Pourquoi amener un marchand japonais sur scène, en premier lieu ? Trois raisons peuvent justifier ce choix et celles-ci correspondent aux trois manières d'interpréter l'œuvre du dramaturge suédois. Premièrement, Strindberg a pu voir une parenté entre lui et le Japonais à partir de sa propre biographie. En ce cas, la mort du marchand ne ferait que refléter la mort du Chasseur, et les deux ne seraient que des alter-ego du dramaturge, ainsi qu'une image prophétique de l'homme du 20ème siècle. Deuxièmement, l'acerbe critique faite par Strindberg à la société occidentale montre qu'il a bien compris les enjeux des changements économiques et sociaux amenés par la société moderne, entraînant des effets désastreux surtout sur une société traditionnelle comme celle du Japon. Dans les deux stations à Tophet de *La Grand-route*, il en fait ainsi une mise-en-scène prophétique, conforme à sa vision sur la volonté consciente dans l'histoire du monde [41]. Troisièmement, l'auteur aurait eu l'intuition inexplicable d'une correspondance entre la chute de Hiroshima et celle de Jérusalem, et il a repris ce thème au livre biblique. La chute de Jérusalem avait été annoncée par le prophète Jérémie à Tophet.

En trois ans de recherches, les trois pistes ont été suivies et chacune a amené un éclairage particulier sur le dernier texte dramatique de Strindberg.

[41] En 1903, Strindberg a voulu expliquer sa vision mystique de l'histoire dans une série d'articles parus dans le journal *Svenska Dagbladet* sous le titre « La mystique de l'histoire universelle ». Voir note 42.

1.2.1 La source biographique pour l'épisode du Japonais

Dans une des lettres écrites par Strindberg à son éditeur Emil Schering on retrouve l'anecdote biographique qui a pu l'inspirer. À plusieurs reprises dans *La Grand-route*, le Chasseur évoque indirectement la relation du dramaturge à sa dernière femme, Harriet Bosse, dont il venait de se séparer définitivement. L'idée d'amener sur scène le personnage d'un Japonais comme un double de soi-même, aurait pu être inspiré par le rapprochement entre sa femme et une actrice japonaise, Sada Yakko. Le couple de Sada Yakko et Otojiro Kawakami, acteur, dramaturge et metteur en scène, fascinait l'Europe des années 1900-1902. Sada Yakko s'était fait remarquer par sa beauté et son talent ; de son coté, Kawakami avait une réputation de révolutionnaire bohème, qui avait transformé le théâtre au Japon. Plusieurs voyaient une ressemblance entre les traits de Harriet Bosse et ceux de Yakko, et c'est pour cela que Strindberg, dans une lettre qu'il envoya à son éditeur le 6 février 1902, lui demanda de lui procurer une photo de l'actrice japonaise[42]. À partir de cette ressemblance, il était assez facile d'opérer le rapprochement entre ce couple des Japonais et le leur, formé aussi par une actrice et un dramaturge révolutionnaire. Un pas de plus, et il pouvait créer un « double » de lui-même dans le personnage d'un Japonais. Sa propre souffrance, celle d'un écrivain suédois dont la famille se décompose, est transposée sur le personnage d'un émigré et reçoit ainsi une dimension valable pour tout être humain. Mais la biographie d'aucun des deux acteurs japonais n'était pas liée à la ville de Hiroshima. La raison du choix du nom doit être cherchée ailleurs.

1.2.2 La critique de la société dans l'épisode du Japonais

Strindberg avait remarqué à l'époque une influence grandissante de la culture japonaise sur l'Occident, et réciproquement. Il voit que le Japon se laisse imprégner de la culture occidentale, fruit du christianisme, sans être, ni devenir un pays

[42] STRINDBERG August, *Brev. 14. 1901– mars 1904*, Torsten Eklund (éd.), Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1974, p. 169, accessible en ligne à l'adresse https://litteraturbanken.se/forfattare/SSK/titlar/StrindbergsBrev14/sida/169/faksimil (consulté le 11.01.2018) : « Bäste Herr Schering, Min Fru skulle så gerna se att få goda fotografier af Sadda Yacco och Fru Eysoldt, och ber jag Er derför godhetsfullt söka skaffa. Nu låter jag utskrifva Drömspelet. Jag sänder Bojarernas intåg snart. Eder August Sg. » Autres informations sur le couple des Japonais, à l'adresse : https://en.wikipedia.org/wiki/Otojiro_Kawakami et https://en.wikipedia.org/wiki/Sada_Yacco (consulté le 11.01.2018).

chrétien.[43] Cette remarque est parue dans Svenska Dagbladet, en 1903, dans la série d'articles intitulés « La mystique de l'histoire universelle ». Strindberg publie à l'époque son concept sur l'histoire du monde, pensant que chaque peuple, à un moment précis, joue un rôle dans l'histoire et pousse l'humanité à avancer vers un but qui n'est pas toujours clair, ni précis. Tout évènement a une raison d'être, tout devenir d'un peuple a un but, même si l'homme ne peut pas toujours comprendre ce qui se passe. Parfois, un peuple ou un roi s'éloigne du but qu'il devait accomplir, et à ce moment l'empire, le royaume ou le roi cesse d'exister. Dans *La mystique de l'histoire universelle*, Strindberg ne pousse pas plus loin ses réflexions sur le Japon, même s'il évoque ce peuple. Mais il le fait ailleurs.

1.2.3 La source biblique de l'épisode du Japonais

Dans son essai de déchiffrer les mystères du monde, un moment particulier de l'histoire attire l'attention de Strindberg : c'est la correspondance entre la date de naissance du Japon et la chute de Jérusalem, au moment de l'invasion babylonienne[44]. Pour lui, il n'y a pas de coïncidence dans le fait que les dates du règne du premier empereur, Yamato Jimmu (660-585 av J.C.), coïncident presque avec la chute de Jérusalem (vers 588 av J.C.)[45]. Ainsi, pour Strindberg, l'empire japonais ne commence pas avec une date, mais par une correspondance avec l'histoire de Juda. Il lui semble d'ailleurs découvrir des similitudes entre les toponymes des deux pays. Ainsi, l'inexplicable analogie entre Hiroshima et Jérusalem apparaît dans un des textes les moins connus de Strindberg, fondée sur une analogie linguistique. La référence apparaît dans l'étude faite sur les racines des mots et des langues, *La Chine et le Japon* (1912)[46].

---

[43] Strindberg affirme que : « Japan impregnera på en mansålder med europeisk kultur som skall vara frukten av kristendomen, men Japan tar icke kristendomen. » dans STRINDBERG August, « Världshistoriens Mystik », in *Essäer, tidningsartiklar och andra prosatexter 1900-1912* (Samlade Verk 71), SVENSSON Conny (éd.), Norstedts, Stockholm, 2004, pp. 9-58, citation à la p. 43. Accessible en ligne : https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/EssaerTidningsartiklar/sida/43/etext (consulté le 20.04.2018).

[44] Voir STRINDBERG August, *Språkvetenskapliga skrifter II. Världs-språkens rötter. Kina och Japan. Kinesiska språkets härkomst* (Samlade Verk 70. Nationalupplaga), Kretz Camilla et Ralph Bo (éds.) Norstedts, Stockholm, 2008, p. 23. Les dates sont celles données par Strindberg. La date de la chute de Jérusalem est incertaine, mais on pense qu'elle a eu lieu en 587 av. J.C.

[45] Concernant la date, voir aussi BRUEGEMMANN Walter, *A commentary on Jeremiah. Exile and Homecoming*, Eerdmanns Publishing Company, Cambridge U.K., 1998, p. 1.

[46] Voir note 44.

L'écrivain rêvait à l'époque de trouver les origines des langues dans une langue unique, et recherchait des correspondances entre l'hébreu et les langues latines, germaniques, dont le suédois, mais aussi entre l'hébreu et le chinois et le japonais. Pour un linguiste, les parallèles tracés par l'auteur suédois n'ont pas de base scientifique et il est difficile de suivre la logique strindbergienne qui repose juste sur des impressions sonores. Mais pour la sensibilité artistique de Strindberg, des mots aux sonorités similaires se rapprochent et il perçoit une parenté de sens là où personne d'autre n'y voit quoi que ce soit.

D'un point de vue symbolique, là où lui trouve une similitude, on peut le rejoindre du point de vue de l'histoire des religions ou de l'étude anthropologique. Dans cette perspective on peut comprendre la parenté entre le temple japonais Gingaku-ji[47] avec son jardin, et le jardin d'Eden, l'un et l'autre exprimant la nostalgie d'un monde des origines, où l'homme est proche de Dieu[48]. Mais Strindberg ne faisait pas une recherche sur l'histoire des religions. Il voulait prouver des correspondances à partir des sonorités de mots. Il fait une analogie sonore entre Ginkaku, Gin Shadan[49] et Gin Gheden, le jardin de l'Eden. Comme on l'a énoncé, il trouve aussi des similitudes entre le Japon et la Judée à partir des toponymes. Pour lui, et probablement pour lui seul, les noms des régions et des villes du Japon et de Juda se font écho, suivant un rapprochement sonore. Dans son étude, Strindberg se demandait sérieusement si Hiroshima ne correspondait pas à Jérusalem[50].

---

[47] Un temple Zen près de Tokyo, construit au XVe siècle. Il est connu pour son jardin japonais qui inclut aussi un cône de sable, qui représente le Mont Fuji. Plus d'information sur ce temple, en ligne à l'adresse : http://www.shokoku-ji.jp/g_about.html# (consulté le 20.04.2018).

[48] Voir STRINDBERG, *Språkvetenskapliga skrifter II*, p. 236, accessible en ligne à l'adresse : https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/SprakvetenskapligaSkrifter2/sida/236/faksimil (consulté le 20.02.2018).

[49] Probablement, selon certaines traductions le mot désignerait un des espaces d'un temple shinto japonais. 社壇, lu « shadan », siginifie victoire. Il peut aussi être l'équivalent de *Sandō*, la route d'entrée qui mène au temple, une route de pèlerinage qui contourne l'espace en son entier. Voir MANABU Toya, *"Sandō": The Worshipper's Path*, nippon.com, 2017, en ligne à l'adresse: https://www.nippon.com/en/views/b05203/ (consulté le 20.04.2018).

[50] « Hiroshima est-il = Hierosolyma, Ierushalem? Ceci est susceptible d'être vu sur la carte du Japon. Hiroshima est situé à Aki = Akka (Syrie) mais à côté de Bingo = Benjamin, Binimin ; et puis Bitchou et Bizen = Besan, Bethsean (Manassé). Dans l'arrière-pays d'Hiroshima, vous trouverez la station de Jarnal aussi chaude, Imaichi : Emaus, Torii = Tyrus ou Zor (Heb), Asari = Asser, Hamada = Hamath, Oasa = Oasa (Basan) ; Kabe = Kab-mer (Juda) ; Gion, la gare d'Hiroshima = Sion ou la ville d'Ijon en Israël. La province d'Aki où se trouve Hiroshima s'appelle Geishu, qui est soit Gaza en Judée, soit Gesur en Syrie. Il y a aussi des similitudes à Yuda = Juda. La province à côté de Dan-nu-uro s'appelle Suwa, qui est toujours Zoba (en Syrie). » dans STRINDBERG, *Språkvetenskapliga skrifter II*, p. 252, traduction par Ana Boariu.

Fort probablement, cette relation de correspondance détermine Strindberg à inscrire dans son dernier texte dramatique un parallèle entre le destin de Hiroshima et celui de Jérusalem et de Tophet[51]. La ville moderne semble suivre le chemin de Jérusalem, son aînée, car l'homme moderne se tourne vers des idoles, comme celui du passé. Dans son récit, Strindberg veut réveiller les habitants du Tophet moderne, qui peut être aussi bien sa ville natale, Stockholm, que Hiroshima. Strindberg fait des analogies entre tous les éléments qui se ressemblent. Il y a sa relation à Harriet Bosse, qui évoque les artistes japonais, et c'est ainsi qu'il dédouble son personnage dans un Japonais ; il y a les échanges de l'époque entre l'Occident et le Japon, qui le fait penser au commerce et à un marchand, et il y a les analogies sonores, qui lui font relier Hiroshima à Tophet-Jérusalem. Strindberg puise dans sa propre biographie l'essentiel de l'histoire du Chasseur et du marchand japonais, tout en faisant le lien avec la société de son temps. En se dédoublant, sa destinée emprunte à plusieurs personnages. Sa biographie devient un cas particulier du sort de l'homme qui se perd dans la société moderne, avec des échos d'un bout à l'autre du monde. Ainsi, de Stockholm à Hiroshima, l'habitant du Tophet moderne est appelé par Strindberg à écouter le Chasseur lui parler de Dieu, des péchés, de la punition, de l'errance de l'homme à travers le monde et l'exhorter à changer de vie.

Ayant repéré ces trois indices, on pourra soutenir que le lien entre le théâtre de Strindberg et une vision prophétique est autant le reflet d'une expérience personnelle, qu'un insondable mystère. Mais la vraie question reste ouverte. Au-delà de l'identification d'analogies personnelles ou de la mise par écrit d'analogies sonores entre l'hébreu et le japonais, qui ne sont compréhensibles que pour lui seul, Strindberg écrit *La Grand-route*. C'est un texte dramatique fort élaboré, qui inclut des citations bibliques bien organisées. *La Grand-route* ne transmet pas une vision destructrice prémonitoire, mais l'auteur dramatique élabore, à sa manière, à travers une pièce de théâtre, un appel à ses contemporains et pose comme fondement le texte de la Bible. Car l'auteur transpose dans un univers moderne un récit qui fait allusion directe à la scène qui se joue à Tophet, dans le *Livre de Jérémie* (Jr 19,1-20,6). La

[51] Strindberg avait des connaissances sur les fouilles archéologiques de Jérusalem et de Tophet, grâce à Henning Melander (1858-1933) archéologue et chercheur en Palestine. Voir STRINDBERG August, *Brev 22. Supplement 1893–1912*, Meidal Björn (éd.), Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 2001, p. 236, accessible en ligne à l'adresse : https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/StrindbergsBrev22/sida/236/faksimil (consulté le 11.01.2018).

question à laquelle on voudrait répondre est celle-ci : comment arrive-t-il à construire son message ? Que veut-il dire ?

1.3 Liens entre *La Grand-route* et *Le livre de Jérémie* (Jr[52])

En lisant la scène de *La Grand-route* avec attention, on s'aperçoit que le caractère prophétique de cette scène ne vient pas de la projection en avant, sur l'histoire tragiquement accomplie au 20ème siècle, mais par une superposition de l'action dramatique sur un arrière fond biblique. L'épisode du Japonais évoque, par le nom du lieu, le *Livre de Jérémie*, ainsi que la mission échouée du prophète dans cette vallée de la mort (Jr 7,31.32 ; 19,2.6.11.12).

Jérémie est le prophète qui, à la fin du 6ème siècle avant notre ère, annonce la destruction de Jérusalem à cause de l'égarement de ses habitants qui refusent l'alliance avec leur Dieu pour se tourner vers les idoles. Proclamant la parole divine essentiellement dans cette ville, le prophète est également envoyé à Tophet (Jr 7, 31.32 ; 19, 6.11.12.13.14), sinistre lieu de crématoire, qui symbolise à lui seul la perversion des israélites, car c'est là qu'ils sacrifient leurs fils et leurs filles pour le Molek[53]. C'est également à Tophet que le prophète est invité à poser un acte prophétique particulier, qui unit le geste à la parole pour renforcer cette dernière : Jérémie doit briser un vase pour annoncer la destruction de Jérusalem.

> « Dieu dit : Tu briseras ensuite le vase, sous les yeux des hommes qui seront allés avec toi. Et tu leur diras : Ainsi parle l'Eternel des armées : C'est ainsi que je briserai ce peuple et cette ville, Comme on brise un vase de potier, sans qu'il puisse être rétabli. » (Jr 19, 10-11)

L'oracle inclut le changement du nom de Tophet, qui ne doit plus jamais être appelé ainsi, et annonce la destruction de Jérusalem.

> « On n'appellera plus ce lieu Tophet, ni vallée de Ben-Hinnom, mais bien vallée du Carnage. » (Jr 19,6)

Ce geste prophétique contient évidemment une dimension performative, presque théâtrale, non seulement par sa mise-en scène dans un lieu particulier, mais aussi par

[52] Pour la clarté, on utilisera le nom « Jérémie » en toutes lettres lorsqu'il s'agit du personnage du prophète. Pour désigner le livre qui porte son nom on utilisera l'abréviation Jr. Pour ce qui est de la translittération du mot Tophet en français, on a choisi la version plus aisée, sans *th*, utilisée par la TOB. Concernant la traduction biblique on a choisi en général de présenter la version de la Bible de Jérusalem, car elle utilise un langage plus suggèstif et privilégie un rythme poétique, plus adapté à une annonce performative. Pour certains versets qui présentent des difficultés on a repris la traduction de la TOB ou on a fait des nouvelles propositions. Ces choix sont indiquées par des notes.

[53] On ne rentrera pas ici dans des considérations de type historique et on ne s'interrogera donc pas sur la réalité de ces sacrifices, une question encore débatue par les historiens. Ce qui nous intéresse c'est la manière dont Jr raconte les agissements des israélites et les mets en scène.

la présence d'un public face auquel Jérémie doit accomplir ce geste[54]. Ainsi, un acte, assez banal en réalité, reçoit la dimension de signe dont la portée est aussitôt comprise, car Jérémie est arrêté et jeté en prison (Jr 20,2).

On peut affirmer que le caractère prophétique dans *La Grand-route* est mis-en-exergue par le lien intertextuel que l'auteur crée entre son texte et la parole de Dieu dans la Bible. Dans les deux récits, biblique et dramatique, on apprend qu'un prophète ou un prédicateur arrive à la porte de la ville, à Tophet, où il reçoit ou achète un objet-message chez un marchand, à chaque fois un vase. L'objet devient dans les deux textes le signe du jugement pour les habitants de la ville. C'est vrai, dans la Bible, Jérémie brise le vase, signifiant ainsi la destruction de Jérusalem, tandis que le Chasseur doit garder l'urne funéraire du Japonais, en rappelant sa ville natale, Hiroshima. On remarque aussi que le lieu biblique qui sera détruit, ainsi que l'homme qui se donne la mort, chez Strindberg, changent de nom. Les récits se ressemblent si on les résume à l'essentiel, mais chacun contient des éléments spécifiques. Les deux histoires décrivent des évènements fortement symboliques, qui parlent de la destinée de l'homme et son rapport à Dieu, ayant à la base des gestes de la vie quotidienne. Comment les auditeurs de Jérémie ont-ils compris que leur ville sera détruite, quand le prophète brisa un vase ? D'autre part, quand a-t-on pu comprendre la portée du message de Strindberg, transmis à travers *La Grand-route* ? Qu'a-t-il vraiment voulu dire, si on ne projette pas en arrière, sur son texte, les évènements accomplis durant la deuxième guerre mondiale ? Strindberg assume-t-il le rôle de prophète ? Si oui, comment le comprend-t-il ?

Dans l'histoire d'*Un livre bleu*, l'auteur fait une analogie entre sa vocation d'écrivain et celle du prophète biblique, envoyé par Dieu pour ruiner et détruire :

> « Ainsi parut *Un livre bleu* ; il était beau à voir avec sa couverture bleu et rouge. Il ressemblait beaucoup à mon premier ouvrage, un *livre rouge*[55], tout en étant très différent. Autrefois, tel un Jérémie, j'avais "arraché, abattu, ruiné, détruit", alors que dans ce nouveau livre j'ai "bâti et planté". Je voudrais terminer par ce cantique d'Isaïe :
>
> Je disais : Quand mes jours sont en repos, je dois m'en aller
> Aux portes du séjour des morts.
> Je suis privé du reste de mes années ! (...)
> Mes yeux s'élevaient languissants vers le ciel :
> "Ô, Eternel, je suis dans l'angoisse, secours-moi !"

[54] Il s'agit des anciens du peuple et des anciens des prêtres que Jérémie doit emmener avec lui (Jr 19,1) et devant lesquels il doit briser la cruche (Jr 19,10).

[55] Strindberg en appele ainsi à son premier roman, intitulé *La chambre rouge*, pour souligner le contraste entre les deux écrits, caractérisés par leur couleur et leur esprit, le premier très critique et le dernier plein l'espoir, l'un rouge et l'autre bleu.

Que dirais-je ? Il m'a répondu et il m'a exaucé. ...
Voici, mes souffrances mêmes sont devenues mon salut ;
Tu as pris plaisir à retirer mon âme de la fosse du néant…
Le vivant, le vivant, c'est celui-là qui te loue, comme moi aujourd'hui ;
Le père fait connaître à tes enfants ta fidélité. »[56]

On le voit, Strindberg se compare en même temps à deux prophètes bibliques, Jérémie et Ésaïe. Il se sent proche de Jérémie, dont il relit la vocation comme étant la sienne. À son instar, Strindberg considère qu'il a commencé par détruire et arracher, en critiquant d'emblée la société dans laquelle il vit, avant de bâtir et planter à la fin de sa vie. De plus, dans un même mouvement, il s'approprie le chant d'Ésaïe criant son angoisse vers le Seigneur. Il peut ainsi transformer ses souffrances en louange et faire en sorte qu'elles participent à son salut. Comme ces deux prophètes, parlant à ses contemporains, il souhaite faire connaître aux hommes la fidélité de Dieu.

Sur l'ensemble de *La Grand-route*, l'auteur relie explicitement son protagoniste, qui est architecte au théâtre, aux prophètes de l'Ancien Testament[57], dont Élie et Ésaïe (*GR*, pp. 473 et 496), tout en arrivant en ce lieu qui évoque la prédication de Jérémie. Mais y a-t-il un lien plus profond entre les prophètes de l'Ancien Testament et le théâtre de Strindberg ? Était-il conscient de la dimension performative de l'annonce prophétique ? Quel est le rapport entre un geste au théâtre et un geste prophétique, tel que Strindberg le construit ? Peut-on déduire, à partir de son texte, des règles plus générales, une parenté profonde entre théâtre et prophétie ?

Plusieurs questions se posent qui toutes, finalement, peuvent être résumé en une seule : Comment arrive Strindberg à faire le lien entre un geste au théâtre et un geste prophétique ? Cette question se trouve au centre de la recherche présente. Pour l'aborder on étudiera la manière dont l'auteur dramatique suédois reçoit et relit la prophétie de Jérémie, en particulier celle proclamée à Tophet (Jr 19,1–20,6), dans son dernier écrit pour le théâtre, *La Grand-route.*

---

[56] La citation biblique vient d'És 38,10-19. Voir STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 167-168 (note 212).

[57] Le rôle des prophètes bibliques n'était pas de prédire le futur, même si le futur du peuple leur a donné raison. Ce n'était pas non plus leur mission d'annoncer des désastres, même s'ils parlent constamment de cela. Leur but premier était d'apporter aux hommes une parole de vie et de les ramener depuis leurs voies égarées sur le chemin qui mène à Dieu. Si les hommes avaient seulement écouté la parole qui leur était adressée, ils auraient eu la vie. Mais parce que les hommes n'écoutent pas, le désastre est inévitable. Dans le cas de Jr, la chute de Jérusalem et la déportation à Babylone suivra, comme le prophète Jérémie les avait annoncées.

1.4 Questionnement : Comment communiquer au théâtre un message prophétique ?

Pour procéder à cette analyse, on suivra trois étapes, étudiant la forme, le contenu et la structure profonde du texte dramatique de *La Grand-route*, en particulier l'épisode du marchand Japonais en rapport avec le texte biblique. En premier, on doit préciser le genre dans lequel on peut encadrer les deux textes et les liens intertextuels qui se tissent entre eux. Dans *La Grand-route*, mais aussi en Jr on a un récit, mis dans une forme, qui transmet un message ou un appel aux destinataires, lié à un objet et à un geste. On parlera inévitablement d'un message de conversion adressé par le prophète à son public, ainsi que par le livre biblique à ses lecteurs ou auditeurs. Peut-on parler aussi d'un appel à la conversion chez le dramaturge suédois ? On analysera le caractère performatif du drame de Strindberg, mais peut-on étendre ce terme sur le livre biblique aussi ? Peuvent les deux textes être encadrés dans cette même catégorie d'écriture performative ? Ont-ils, tout les deux, le but de convertir ?

Identifier la modalité de présentation théâtrale, dans *La Grand-route*, est un premier pas dans la définition du rapport au spectateur et du but du spectacle. Le mélange des styles demande en premier de savoir si on est dans le théâtre romantique, naturaliste, expressionniste ou symboliste ? Est-on dans le « guignol » ou le « théâtre médiéval des mystères » ? La question n'est pas simple à résoudre. Au contraire, l'auteur propose un mélange de genres difficile à comprendre, et c'est peut-être seule l'expérience de la mise en scène qui peut aider à éclaircir le fonctionnement de ce *patchwork*. Quel rapport créé-t-il avec le spectateur et en quoi cela peut s'approcher ou non du rapport que la présentation du texte prophétique peut créer avec son auditoire ?

Dans l'analyse de l'écriture on s'attardera sur la dimension symbolique, donnée par l'inclusion dans le texte de *La Grand-route* des citations et des références bibliques[58]. Plus de trente allusions à différents passages de l'Ancien et du Nouveau Testament semblent reconstituer une écriture qui rappelle les mystères médiévaux et les moralités, même si le schéma du genre n'est pas respecté *à la lettre* par Strindberg. Quel monde, quels types de personnages et quel type de parcours décrit-il ainsi ? Quelle place prend la référence à Jérémie dans tout cela ?

[58] On suivra le modèle de Mickaëlle Cedergren, qui a tracé les sources bibliques de Strindberg dans la trilogie *Inferno*, proposant un sens symbolique à son écriture. Voir CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg,* 2005.

Deuxièmement, on procède à une analyse comparative entre l'épisode à Tophet dans le drame de Strindberg et celui de Jr pour voir quels sont les points communs et les différences. Pour cela en utilisera les structures de la grammaire narrative proposées par A.J. Greimas[59]. L'analyse comparative partira de ce qu'il y a de commun entre les deux textes du point de vue du récit : au premier abord, le lieu, nommé Tophet. C'est l'endroit où, à la porte de la ville, arrivent tant le prophète, que le prédicateur de Strindberg, un vase à la main, pour porter un jugement de condamnation sur les habitants, en présence d'un groupe de personnages bien désignés. Comment s'organise chaque texte du point de vue de la structure narrative ? Qui est le sujet, qui s'oppose à lui, quel est le message, qui en est le destinataire, qui est celui qui envoie le message ? Y a-t-il des ressemblances ou plutôt des différences entre les deux textes ?

Troisièmement, on organisera les données acquises pour voir en quoi se ressemblent le personnage du prêcheur moderne et celui du prophète biblique, pour pouvoir tirer des conclusions. On voudrait, à la fin, pouvoir répondre à la question du rôle du théâtre, au moins tel que Strindberg le conçoit. Pourquoi faire du théâtre ? Qu'est-il ? Entre divertissement et tragédie, entre jeu et rituel, la recherche a peu exploré ce domaine de rencontre performative : la prophétie.

Chaque chapitre de ce travail tentera de répondre, aux questions énoncées, groupées par chapitre de la manière suivante :

- Le premier chapitre sert à présenter le thème et la méthode de travail ;
- Au deuxième chapitre, on se demande quel est le style d'écriture et quel type de communication avec le public propose *La Grand-route* ?
- Dans le troisième chapitre, la question est comment l'auteur suédois crée-t-il la dimension symbolique à travers les citations bibliques ? Quelle place prend la référence à Jérémie dans son texte ?
- Au quatrième chapitre, on essaye de comprendre comment Strindberg décrit-il son Tophet ? Renvoi-il clairement vers le *Livre de Jérémie* ou y-a-t-il d'autres sources qu'il aurait pu utiliser ? Comment se présente l'épisode à Tophet dans *La Grand-route* d'un point de vue narratif ? Comment se présente cet épisode dans le *Livre de Jérémie* ?

[59] Algirdas Julien GREIMAS (1917-1992), sémioticien lituanien qui a vécu à Paris. Il est connu surtout pour avoir proposé le schéma actantiel et le carré sémiotique. Les principes de sa grammaire narrative structurelle est expliquée dans les pages suivantes.

- Le cinquième chapitre traite de la manière dont se construit le signe du vase à Tophet, chez Strindberg et en Jr. Y a-t-il une dimension performative dans le *Livre de Jérémie* et, si oui, comment se construit dans la Bible, d'un point de vue performatif, le signe donné à Tophet ?
- Au sixième chapitre on se demande si les personnages du Chasseur et de Jérémie se ressemblent-ils ? Quelle est leur fonction, leur but et comment accomplissent-ils leur mission ?
- Pour finir, les deux textes ont-ils un but similaire ? Peut-on répondre à la question du lien entre théâtre et prophétie, grâce à la relecture et la réinterprétation de l'épisode biblique, faite par Strindberg ?

1.5 Méthodes de la recherche

1.5.1 Repenser la communication du discours : texte écrit et texte performé

La première chose à faire est de repenser le texte écrit du drame, ainsi que celui de la Bible, comme un texte à être dit et surtout, à être performé sur scène. Le point de départ n'est plus seulement la parole, mais elle est prise en compte à l'intérieur d'un univers de signes qui accompagnent l'énoncé à haute voix. Cela donne à réfléchir sur les relations qui se tissent entre l'acteur-narrateur et une audience réelle, présente non à un discours, mais à un mode autre de communication. Il ne s'agit pas d'un théâtre proprement dit, mais ce n'est pas non plus une lecture. Le récepteur n'est plus seul, avec son imagination, en face d'un livre. Ce que Diana Taylor demande concernant la culture de l'Amérique Latine, peut bien être une question à poser sur le mode de percevoir le texte dramatique et celui biblique :

> « Western culture, wedded to the word, whether written or spoken, enables language to usurp epistemic and explanatory power. Performance studies allow us to take other forms of cultural expression as both praxis and episteme. »[60]

La démarche serait de placer les deux textes dans un contexte performatif : On ne parle pas ici d'un théâtre proprement dit. La performativité, définie à partir des années 1970, englobe le théâtre dans presque toute activité humaine, destiné à être vue et à influencer les autres. Erving Goffman, en parlant de la manière de l'homme de se présenter en face des autres, définit ainsi la performativité :

[60] SCHECHNER Richard, *Performance studies : an introduction* (Third edition), Routledge, London & New York, 2013, p. 13.

> « A performance might be defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any other participant. »[61]

Marvin Carlson admet que toute activité humaine peut être vue 'comme si' elle était une manière de l'homme de se présenter à d'autres, comme si c'était un acte performatif :

> « The recognition that our lives are structured according to repeated and socially sanctioned modes of behavior raises the possibility that all human activity could potentially be considered "as performance", or at least all activity carried out with a consciousness of itself. »[62]

Bien sûr, même si toute activité humaine peut être vue 'comme si' elle avait un caractère performatif, le geste des acteurs, ainsi que celui des prophètes, occupent une place particulière, qu'on doit bien cerner. Mais déjà, on a des critères d'analyse et de comparaison, ainsi qu'un moyen de réfléchir à deux textes à partir d'un mode de présentation. Richard Schechner, metteur en scène et professeur à New York, définit le geste performatif, en le séparant de la 'vie vécue' et en lui reconnaissant le caractère reproductible et transmissible :

> « Performances are marked, framed or heightened behavior separated out from just 'living life'… Because it is marked, framed and separate, restored behavior can be worked on, stored and recalled, played with, made into something else, transmitted and transformed. »[63]

En allant plus loin avec les précisions, le jeu de l'acteur est, pour Schechner, une catégorie incluse dans la performativité :

> « Acting consists of focused, clearly marked and framed behavior, specifically designed for showing. »[64]

La même définition vaut aussi, de manière générale, pour le geste du prophète. Schechner lui-même inclut ici toutes les catégories d'acteurs, du cinéma jusqu'au rite des shamans. Les différences apparaissent si on prend en considération le rapport avec le spectateur, le type de jeu – s'il est codifié, symbolique, simple, complexe etc., si l'acteur représente ou non quelqu'un d'autre, si on est dans un rituel ou dans l'*entertainment*.

---

[61] GOFFMAN Erving, *The presentation of self in everyday life*, Doubleday Anchor Press, New York, 1959, pp. 15-16, cité par SCHECHNER Richard, *Performance studies : an introduction* (Third edition), p. 29.

[62] CARLSON Marvin, *Performance : A critical Introduction*, Routledge, Oxford, 1996, pp. 4-5, cité par SCHECHNER Richard, *Performance studies : an introduction* (Third edition), p. 31.

[63] SCHECHNER, *Performance studies : an introduction* (Third edition), p. 35.

[64] SCHECHNER, *Performance studies : an introduction* (Third edition), p. 174.

Où se place l'annonce prophétique ? Dans quel type de présentation ou de spectacle peut-on encadrer *La Grand-route* ? Les questions ne sont pas simples, ni pour un texte, ni pour l'autre. August Strindberg est difficile à encadrer dans un genre et son dernier texte dramatique encore plus. De l'autre côté, les analyses performatives de la Bible ne sont qu'au début. Pour simplifier la démarche de l'analyse comparative, on va regarder en premier ce que les études des textes prophétiques ont éclairés dans ce domaine. De cette manière, on aura identifié des caractéristiques qui peuvent surgir ou non dans le texte strindbergien.

1.5.2 L'analyse performative dans le contexte des études sur Jr[65]

L'analyse performative remet le texte biblique dans le contexte de sa communication orale et étudie les moyens par lequel le narrateur poursuit le but de conquérir, émouvoir et influencer ses auditeurs, en racontant un récit. Ce type d'analyse peut s'appuyer sur différentes méthodes, dont les études de théâtre, les théories de l'oralité, *speech act criticism*, l'analyse narrative et autres. Pour le texte prophétique, ce type d'analyse n'est pas donné. Les études performatives de la Bible sont assez récentes et on n'a pas vraiment des repères pour savoir comment ou si jamais il a été performé par un acteur-narrateur. Les études narratives sur Jr, comme celles proposées par Elena Di Pede[66], commencent à éclairer de plus en plus le sens que le texte prend, pour le lecteur, dans une lecture continue et soulignent les raisons existantes, dans le texte, de le lire ainsi.

Le rapport entre l'acteur-narrateur – celui qui dit et actualise le texte biblique, et son auditeur devient dans une analyse performative très important. Pour pouvoir mieux comprendre ce qu'est le signe prophétique en général, et ensuite en Jr, une porte d'entrée seront les analyses performatives faites par David Stacey[67], Doan et Giles, ainsi que celles de Shimon Levy[68], mais aussi des analyses de Jr, dont surtout celle d'Elena di Pede et Walter Brueggemann.

---

[65] On rappelle que le Livre de Jérémie sera indiqué par la formule abbréviée « Jr ». Quand on parlera du prophète, on utilisera le nom en entier, Jérémie.

[66] DI PEDE Elena, *Au-delà du refus : l'espoir. Recherches sur la cohérence narrative de Jr 32–45* (TM) (BZAW 357), Berlin – New York, 2005.

[67] STACEY David, *Prophetic Drama in the Old Testament*, The Epworth Press, Londres, 1990.

[68] LEVY Shimon, *The Bible as Theatre*, Sussex Academic Press, Brighton/Eastbourne, 2012.

1.5.3 Points forts de l'analyse performative de Doan et Giles

Prophets, performance and power, publié en 2005[69], est une étude sur la performativité de l'annonce prophétique, signée par William Doan et Terry Giles. Leur analyse prend en compte non seulement le moment de l'annonce prophétique, qui en soi est :

> « a moment of full sensory engagement for both the prophet and the spectators »[70],

mais aussi la démarche des rédacteurs bibliques, du « scribe », de transformer l'oral en texte écrit et ensuite en texte lu et représenté. C'est ainsi que naissent, d'après les deux auteurs américains, le personnage du prophète et le drame prophétique :

> « The prophet himself was the presence through which God appeared to the people of Israel. This was more than a linguistic moment ; it was a moment of full sensory engagement for both prophet and spectators. The scribe, both as writer and speaker of the prophetic text, cannot create that moment. He must impersonate the prophet, by creating the prophetic character, in order to create the illusion of the prophetic experience. In this sense he creates prophetic drama. »[71]

Si un texte est créé pour être présenté, il suivra une pensée propre au mode de la représentation. Celle-ci se déroulera dans une séquence d'événements bien ordonnés, où le schéma temporel sera organisé selon notre manière de percevoir le passage du temps. Un rythme d'engagement dans l'action du drame et de désengagement, autant de l'acteur-narrateur que du public, sera obligatoire et définira l'arrangement des segments dramatiques[72]. Selon les deux auteurs, les éléments clés d'une structure performative, distinctes d'une structure littéraire, sont[73]:

- la transformation spatio-temporelle opérée par l'acteur ;
- la captation de l'attention des auditeurs, dans un permanent jeu d'échanges entre l'acte performatif et les auditeurs ;
- une pulsation de la tension de l'action, qui monte et décroit ;
- le projet de l'acteur, qui, tout en créant un espace-temps imaginaire, vise à transformer l'espace-temps réel.

Les auteurs expliquent leur point de vue ainsi :

---

[69] DOAN Williams & GILES Terry, *Prophets, performance and power – performance criticism of the Hebrew Bible*, T&T Clark, New York/London, 2005.

[70] DOAN & GILES, *Prophets, performance and power*, p. 29.

[71] DOAN & GILES, *Prophets, performance and power*, p. 29.

[72] Selon DOAN & GILES, *Prophets, performance and power*, p. 73.

[73] Résumé à partir de DOAN & GILES, *Prophets, performance and power,* p. 125.

> « During the performance, the performer and the audience are caught up in a reality of their own making – performance space-time. This performance space-time is invested with power by residents of real space-time but with the ability to act upon and change real space-time. »[74]

Dans les cas des livres prophétiques, le « scribe–acteur [75]» serait celui qui change l'espace-temps réel. Il engage les spectateurs directement, en s'adressant à eux à la deuxième personne, par l'exhortation à écouter, en annonçant que c'est la parole du Seigneur qu'ils entendent, en demandant leur conversion, le changement du chemin de leur vie. En créant le caractère du prophète, que le rédacteur biblique habitera lui-même en premier, le « scribe–acteur » s'approprie le pouvoir de faire, au nom de Dieu, des demandes à son propre auditoire. Le conflit qu'un tel propos peut générer apparaît dans le texte prophétique soit au temps passé, raconté à la troisième personne, soit au temps présent, durant lequel il est revécu grâce au dialogue entre le prophète et ses adversaires ; ceux-ci se trouvent parmi les auditeurs du passé, mais redeviennent présents. Le dialogue avec les autres et le dialogue avec Dieu engagent et désengagent le spectateur, tout en faisant croître ou décroître la tension du récit racontée. Doan et Giles appliquent leur méthode d'analyse au livre prophétique d'Amos, se penchant aussi sur la démarche du « scribe-acteur » de contextualiser le message du prophète et surtout de finir sur un message d'espoir, donné indirectement aux auditeurs du présent. Le présent est celui de tous ceux qui entendent *maintenant* le texte prophétique, actualisé à chaque fois qu'il est dit et donné à écouter.

La conclusion des chercheurs est que l'annonce du texte prophétique demande la présence d'un acteur qui assume un rôle, celui du prophète, un public qui écoute et un texte qui est donné et présenté. Pour Doan et Giles :

> « all presentation is doing, and from the spectator's point of view, doing consists of a sequence of perceptible signs created by the performer. »[76]

On arrive ainsi à la création des signes. Si nous prenons comme référence le système des signes du théâtre pour comprendre le mode de représentation théâtrale du texte biblique, le résultat ne sera pas satisfaisant. En effet, aux questions posées, il ne semble pas y avoir de réponse univoque. Selon Tadeusz Kowzan, 13 systèmes de signes sont à l'œuvre au théâtre, dont la parole n'en est qu'un. Il y ajoute le ton, le geste, l'expression du visage, le mouvement, le maquillage, la coiffure, le costume,

---

[74] Selon DOAN & GILES, *Prophets, performance and power*, p. 87.

[75] Le terme employé par DOAN & GILES, *Prophets, performance and power*, p. 33 est « scribe as performer ». Il désignent ainsi les auteurs successifs du texte biblique, créé au fur et à mesure du temps.

[76] Voir DOAN & GILES, *Prophets, performance and power*, p. 61.

les objets, le décor, la lumière, la musique et les effets sonores. On aboutit pratiquement à « une polyphonie informationnelle », « une densité de signes » – selon l'expression de Roland Barthes citée par Keir Elam[77] ou, selon le terme employé par Anne Ubersfeld[78], à « un ensemble signifiant » – qui fait la différence entre le texte écrit et le texte représenté, donné à voir, à écouter et à vivre.

Il n'existe pas de hiérarchie de valeurs entre les deux formes textuelles, mais une interdépendance. Le texte écrit génère le texte représenté, qui à son tour, réforme l'original. Doan et Giles voient dans le long procès de formation d'un livre biblique, ce dialogue continuel entre le rédacteur-acteur et son public, dont la réponse à la lecture ou aux représentations, contribue à la structure performative finale du texte. Les auteurs cherchent ainsi à comprendre le texte prophétique comme un scénario ou comme un *théâtre potentiel*[79], posant des questions sur l'action explicite décrite dans le texte, ainsi que l'action implicite, qui pourrait être celle du scribe-acteur. Les auteurs admettent ne pas avoir d'informations sur la manière de présenter ces textes aux sixième et cinquième siècle avant Jésus Christ. Quels étaient les actions et les gestes des scribes-acteurs ou la musique qui les accompagnait ? Reproduisaient-ils des gestes ou des actions des prophètes, tels qu'ils les décrivaient ? Il n'y a pas de vraie solution pour résoudre cette longue série de questions que Doan et Gilles se pose. Selon les deux auteurs, une clé pour comprendre la dimension performative des scribes serait de retourner au mode de présentation des prophètes, que les rédacteurs du texte prolongent par le texte écrit :

> « Before the scribes created the tradition of prophetic literature, the prophets created a tradition of presentation. »

David Stacey, de son côté, analyse longuement la définition des signes et gestes prophétiques, désignés dans l'Ancien Testament comme *ot*[80], *mopet*[81] et *masal*[82], et

---

[77] BARTHES Roland, « Literature and Signification », in *Critical Essays*, traduit par HOWARD Richard, Northwestern U.P., 1972, p. 262 cité dans ELAM Keir « Language in the theatre », *SubStance – Theater in France : Ten Years of Research* (Vol. 6/7, No. 18/19, Winter 1977 – Spring 1978), pp. 139-161, en ligne à l'adresse http://www.jstor.org/stable/3683990 (consulté le 07.05.2016).

[78] « À l'école du spectateur : entretien avec Anne Ubersfeld », propos recueillis par VIGEANT Louise, *Jeu : revue de théâtre*, n° 27, (2) 1983, pp. 38–51, accessible en ligne à l'adresse http://id.erudit.org/iderudit/28317ac (consulté le 6.05.2016).

[79] DOAN & GILES, *Prophets, performance and power,* p. 68 et ss. Ils citent LEVY, *Bible as theatre*, pp. 30–31.

[80] STACEY David, *Prophetic Drama in the Old Testament*, The Epworth Press, London, 1990, p. 14.

[81] STACEY, *Prophetic Drama in the Old Testament*, p. 17.

[82] STACEY, *Prophetic Drama in the Old Testament*, p. 19.

arrive à proposer un terme, qu'il considère plus suggestif, celui de « prophetic drama » :

> « Often it may not be a drama in the strict sense, but usually some kind of dramatic action is either performed or conceived... We shall use the word 'reality' for the other element in the pairing, that is, the event or truth to which the prophetic drama relates or draws attention. »[83]

Stacey arrive à nommer le signe prophétique un drame, en faisant référence à l'intention du geste accompli par un prophète : il ne faisait pas qu'annoncer un évènement à venir, mais souhaitait provoquer l'effroi et peut-être aussi un changement de cœur dans ses auditeurs[84] :

> « An action intended simply to announce that the city will fall could well be called a sign, but an action intended to arouse the same anguish, the same shocked horror as the disaster itself is more than a simple sign. Isaiah walking naked and barefoot (Is 20), Jeremiah breaking his earthen flask (Jr 19), Ezekiel lying on his side (Eze 4,4-8), were not simply passing on information. They were provoking, as they believed under divine compulsion, the same disquiet, fear and remorse that the further acts of God would create when he eventually came to pass. »[85]

Dans une représentation des gestes prophétiques, les « scribes-acteurs » proposeraient de recréer un drame qui doit avoir un impact sur leurs auditeurs, dans un temps différent que celui du prophète. Ils utiliseraient les éléments clefs de la structure performative, telle qu'elle a été décrite plus haut. Ils transformeraient l'espace-temps réel, ils capteraient l'attention de leurs auditeurs, faisant monter et décroitre la tension, tout en créant un espace-temps imaginaire à travers lequel ils modifient leur espace-temps réel.

Dans la démarche présente, on présuppose qu'il est effectivement possible que des gestes des prophètes soient performés par un acteur-narrateur[86]. Surtout dans le cas particulier de Jérémie, où le récit contient des gestes simples, repris à la vie quotidienne, qui deviennent des signes. L'acteur, tout comme Jérémie, peut reprendre un objet du monde réel – une ceinture, un vase, une gargoulette – l'investir comme signe dans l'espace-temps qu'il représente, pour le ramener, après, en tant que tel,

---

[83] STACEY, *Prophetic Drama in the Old Testament*, p. 22.

[84] Si on tient compte de ce but du « scribe-acteur », ce que peut paraître un rajout tardif dans un récit, ne serait que le résultat d'un long dialogue entre le scribe et son public, qui lui a fait perfectionner un texte, composé et présenté selon les règles de l'oralité. Ceci pour déterminer son public à percevoir et à vivre pleinement le drame prophétique.

[85] STACEY, *Prophetic Drama in the Old Testament*, p. 21.

[86] Même si on reprend les notions de Doan et Gilles, on ne fait pas d'enquête sur un potentiel « scribe-acteur » comme ils le font pour le livre d'Amos. On imagine seulement le texte dit de manière performative et on vérifie ce que cela apporte à son unité du point de vue d'un auditeur.

dans l'espace-temps réel. Suivant Doan et Giles, on pense qu'un objet peut accomplir cette fonction :

> « In the performance, the relationship between the implement and the performance reality is not permanent and the object does not acquire the properties of the performance space-time, thereby allowing its use in real space-time. »[87]

Ce qu'on trouve important, c'est d'accompagner la parole de telle manière par un geste pour atteindre un effet proche à celui obtenu, dans son temps, par le prophète lui-même sur un autre auditoire, tout en posant la distance par rapport au passé.

On résume : les principes d'analyse performative, qui visent d'identifier le changement du binôme espace-temps, la captation de l'attention des auditeurs, les pulsation de tension, et le projet de l'acteur de transformer l'espace temps réel – seront appliqués sur un fragment du *Livre de Jérémie* (Jr 18,1-20,6). D'une part, on vérifie si les deux chapitres choisis – les délimitations du passage seront discutés dans le chapitre sur Tophet et le *Signe du Vase*[88] – tiennent ensemble d'un point de vue performatif, quels sont les changements opérés dans l'espace-temps, pour identifier quel est le projet de l'acteur-narrateur. Surtout, comment le narrateur intègre et utilise l'objet-signe qui est le vase. Cette analyse performative sera le sommet de l'iceberg ou, plus précisément, seulement une partie de l'analyse, faite dans le but de comparer un texte dramatique à celui biblique[89]. Par cette démarche, on verra d'une manière plus spécifique pour le théâtre ce qui rapproche, mais aussi, ce qui différencie les deux écrits. Une autre étape sera celle d'identifier la structure des deux discours. Pour cela, on utilisera les concepts proposés par A. J. Greimas dans sa grammaire narrative.

---

[87] DOAN & GILES, *Prophets, performance and power*, p. 91.

[88] Ces deux chapitres présentent deux signes prophétiques, dont l'objet sont des vases. Le deuxième est le signe du vase brisé à Tophet.

[89] Pour faire une analyse performative ont part de la prémisse que Jr peut être consideré un récit. Jusqu'à présent, trois analyses narratives importantes ont été dédiées à des fragments du livre prophétique, et les chercheurs suggèrent la possibilité de regarder Jr comme récit global. Celles-ci sont : DE LACY Abrego J.M., *Jeremías y el Final del Reino. Lectura sincrónica de Jer 36–45* (Estudios del Antiguo Testamento 3), Valencia, 1983 ; OSUJI A.C., *Where is the Truth ? Narrative Exegesis and the Question of True and False Prophecy in Jer 26–29* (MT) (BETL 214), Leuven/Paris/Walpole, 2010 et DI PEDE, Elena, *Au-delà du refus : l'espoir*. Les objections contre cette possibilité de lecture ne manquent pas, et Erwan Chauty énumère les arguments suivants : « une absence d'études narratives sur l'ensemble de Jr, des chapitres où la narration est minimaliste, un mode narratif non unifié tout au long du livre, des contradictions entre ce qui est annoncé et ce qui se réalise, une difficulté à définir l'intrigue, et enfin des perturbations chronologiques » Voir CHAUTY Erwan, *Qui aura sa vie comme butin ?* (Thèse de doctorat non publiée), Centre Sèvres – Université de Lorraine, 2017, p. 98.

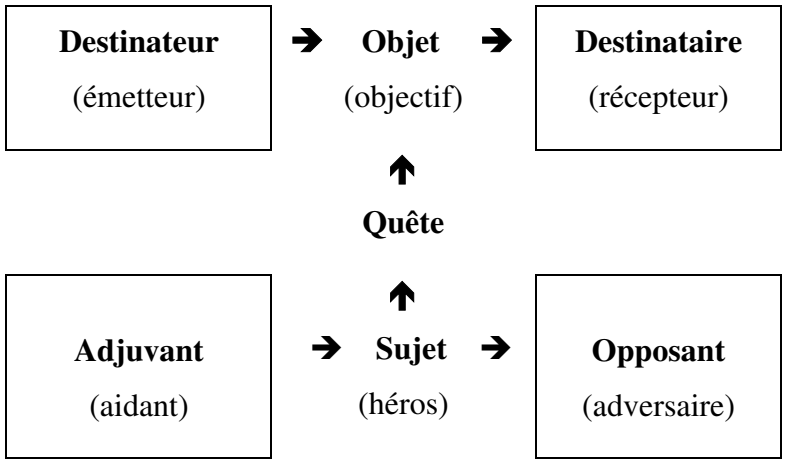
1.5.4 Le modèle actantiel et le carré sémiotique – Principes d'analyse de Greimas et leur application

A. J. Greimas (1917-1992), sémioticien d'origine lithuanienne qui a vécu et écrit en France, à partir des années trente, propose un modèle structural pour analyser les récits. Il se concentre sur la structure, ou la syntaxe d'un récit, et utilise les notions de grammaire de surface et de grammaire fondamentale. La première intègre le modèle actantiel et régit le plan superficiel d'une narration, la deuxième le carré sémiotique.

Pour analyser le plan du discours, Greimas propose le modèle actantiel, qui comprend trois axes et six catégories d'actants. Un actant ne doit pas être confondu avec l'acteur ou le personnage, car un actant peut être aussi un objet et un personnage peut remplir plusieurs fonctions dans une structure narrative :

> « L'actant est une catégorie fonctionnelle réservé à celui qui l'assume. »[90]

Les six catégories d'actants sont organisées selon trois axes. Si on regarde le discours comme un procès de communication d'un objet, transmis par un destinateur à un destinataire, cette transmission crée *l'axe de la communication*. Le destinateur est celui qui veut faire parvenir un objet au destinataire, et il va déterminer un sujet à agir pour accomplir cette mission. Le deuxième axe, qui est *l'axe du désir* ou de la quête, décrit le mouvement du sujet vers son but, l'objet. Le troisième est *l'axe du pouvoir*, générateur de la lutte et du conflit, axe sur lequel se trouvent les adjuvants et les opposants du sujet. Le schéma suivant visualise le modèle :



[90] Voir AUDET René et XANTHOS Nicolas, coordonateurs, *Penser la narrativité contemporaine*, accessible en ligne à l'adresse http://penserlanarrativite.net/personnage/lectures/greimas (consulté le 11.11.2017).

Ce modèle actantiel est complété par le concept de sujet actantiel ou sujet opérateur, d'une part, et celui de sujet référentiel. C'est deux notions aident à structurer un discours comme celui des prophètes. Le sujet actantiel est celui qui va accomplir la mission donnée par le destinateur et il va partir dans la quête de l'objet désiré. C'est le héros qui va traverser les épreuves et affronter les opposants pour réussir ou échouer. Le sujet référentiel est celui que le sujet actantiel peut indiquer par ce qu'il dit ou accompli à travers des signes.

Dans le cas d'un récit prophétique, le destinateur est Dieu, le destinataire est, le plus souvent, le peuple d'Israël. Le sujet de l'histoire est autant le prophète, que la parole envoyée par Dieu. Le prophète est en effet envoyé proclamer des oracles, dont la plupart annoncent des malheurs, mais le schéma est plus complexe. On devrait préciser quel est le manque de l'héros ou de son espace, quel est le but que Dieu veut atteindre et quel est le don qu'il veut faire à son peuple. Celui-ci est certainement le salut et non pas le désastre. Le sujet actantiel, celui qui doit accomplir la mission donnée par Dieu est, d'une part, le prophète et, d'autre part, la parole même qu'il envoie. Cette parole n'est pas un message que le prophète reproduit, comme s'il était une radio. Elle s'incarne dans la vie du prophète, car c'est lui qui porte la responsabilité de la transmettre à tout risque et en dépit de tous les obstacles. Dans sa quête de remettre le don de Dieu à son destinataire, autant le prophète – que la parole de Dieu qu'il porte – rencontre des opposants et des adjuvants.

Quand le prophète annonce la destruction de la ville, comme le fait Jérémie en brisant le vase à Tophet (Jr 19,10), sa mission est celle de porter une parole de Dieu, et il accomplit ce que Dieu lui demande. En cela, Jérémie est le sujet actantiel. Mais ce n'est pas en son pouvoir de détruire Jérusalem, ni de changer le cœur des hommes. Son geste rend visible une action de Dieu, qui est en train de s'accomplir. Il brise le vase comme Dieu brisera la ville. Dans cette situation, le concept de sujet référentiel aide à rendre visible la distance entre le sujet actantiel – le prophète qui brise le vase, – et Dieu, le sujet référentiel qu'il indique par son action. En même temps, c'est la parole que Jérémie porte qui détruit la ville. Car la parole qu'il annonce est le jugement de Dieu, déjà prononcé.

Au théâtre aussi, on découvre une distance entre le sujet actantiel – qui est un acteur – et le sujet référentiel, vers lequel il renvoie. L'acteur joue un personnage, avec lequel il ne s'identifie pas, tout en n'étant plus lui-même pour la durée du spectacle.

Ce modèle reste à préciser pour le récit de Jr, mais surtout, l'identification des actants doit se faire pour *La Grand-route*, ou tout est à découvrir. Y a-t-il un rapport similaire entre prophète et peuple, d'une part, et le Chasseur et ses auditeurs ? Qui est celui qui envoie le Chasseur ? Quelle sorte de message doit-il porter ? Qui s'oppose à lui ? Qui l'aide ? Si on découvre des similitudes, ainsi que des différences, les deux situations aident à définir comment se précise le modèle actantiel dans un drame prophétique.

Ce qu'on perçoit toujours dans un texte, ce sont les personnages en devenir, leurs actions, leurs déplacements d'un lieu à l'autre. Dans l'épisode à Tophet de *La Grand-route,* on a le Chasseur et le Japonais comme personnages. Qui est le sujet de l'action ? Quel rôle joue chacun ? Si l'un ou l'autre est le sujet actantiel, qui est son opposant, son adjuvant, qui est le destinateur et qui est le destinataire ? Quel est l'objet-message ? Qu'est-ce que le sujet veut obtenir ? Quel est l'espace de la performance ? Les mêmes questions se posent pour *Le Livre de Jérémie*, où on ose dire que Jérémie et Dieu sont les personnages principaux. Mais la structure[91] du livre biblique, ainsi que les sources et sa composition[92] sont encore sujettes à des grands

---

[91] Une des solutions d'organiser l'ensemble du texte est celle proposée par Elena Di Pede, qui a analysé les évènements des chapitres 32–45 selon une intrigue de type thématique, centrée sur l'écoute de la parole. Cette démarche permet de trouver la logique des micro-récits de type évènementiels, présentés dans un ordre qui défie la chronologie. DI PEDE, *Au delà du récit : l'espoir*, p. 239, affirme : « En effet, c'est l'écoute ou non de la parole qui détermine le cours des évènements, ainsi que l'option prise par le maître des évènements en réaction à la réponse du peuple. »

[92] Le livre prophétique est un amalgame de récits, d'oracles et de poèmes, ayant des sources différentes et organisés selon une logique non-chronologique. La première théorie de la critique textuelle de Jr a été proposée par Bernhard Duhm en 1901 et affinée par Sigmund Mowinckel en 1914. Les éxegètes ont identifiés quatre sources littéraires : une source A, qui contient les oracles en vers, présentés aux chapitres 1–25 ; la source B, les sermons sur Jérémie, présents dans les chapitres 26–45, composés par son « biographe » ; la source C, les sermons en prose, écrits plus tard et qui reflètent les vues théologiques des Juifs en exil, ainsi que la source D, les oracles du salut des chapitres 30–31. Voir ARNOLD Bill T., « Recent trends in the study of Jeremiah », *Ashland Theological Journal* 25 (1993), pp. 75-92, Article disponible en ligne à l'adresse : www.academia.edu/2701443/Recent_Trends_in_the_Study_of_Jeremiah (consulté le 20.09.2016.) Il cite DUHM Bernard, *Das Buch Jeremia*, Mohr, Tübingen, 1901 ; MOWINKEL Sigmund, *Zur Komposition des Buches Jeremia*, J. Dybwad, Kristiania, 1914. Selon l'analyse de Westermann on peut identifier trois sources : les paroles prophétiques, l'histoire de la prédication de Jérémie – très probablement écrite par le scribe Baruch, à qui il dicte un rouleau (Jr 36) et une reprise des mots prophétiques, qui a été retravaillée après l'exil et qui a été attribuée aux rédacteurs deutéronomiques. Les oracles de salut sont inclus par Westermann dans la source A. WESTERMANN Claus, *Abriss der Bibelkunde*, Calwer Verlag, Stuttgart, 1991, p. 86. Les quatre sources identifiés par Mowinkel et Duhm, ou la théorie simplifiée, soutenue par Claus Westermann sont des propositions sujettes encore à des débats. ARNOLD, « Recent trends in the study of Jeremiah », pp. 76-78, discute les différents thèses. Les positions extrêmes selon lui sont tenues par William Holladay, qui rejette la structure de Duhm-Mowinkel globalement, considérant, à partir de l'analyse du vocabulaire, qu'il existe une voix authentique de Jérémie, qui peut être reconnue dans toutes les sources identifiées par Duhm-Mowinckel. Il se base sur le fait, consigné dans le livre du prophète, que Jérémie a dicté un premier rouleau à Baruch, et que ce dernier (et ensuite d'autres scribes) a assumé plus tard un rôle éditorial

débats parmi les exégètes. En plus, il existe deux versions du texte et on doit faire un choix parmi la Septante et le texte massorétique[93]. Pour la recherche présente, le texte massorétique sera la référence, sachant que c'est la version à laquelle Strindberg pouvait avoir accès autant directement, qu'à travers les Bibles qu'il utilisait[94].

Les règles de la grammaire de surface, posées par Greimas, nous permettent de définir les rôles et les fonctions des actants[95]. Ce type d'analyse identifie une structure, là où elle n'est pas aisément perçue. Comme aucun des deux textes ne suit la loi de l'unité de lieu, de temps et d'action et qu'en plus, ils mélangent prose et poésie, dans un récit qui apparemment ne respecte aucune règle, la tâche n'est pas simple. Il convient donc, comme le propose Greimas, de « définir le mode d'existence des contenus au niveau des structures superficielles, et, une fois leur statut logique décrit, établir le calcul de leur combinaisons »[96].

Dans les arts performatifs, la première donnée est le lieu où agissent les personnages ; ensuite, on arrive à définir le héros, l'anti-héros ou leurs aides, par la somme de leurs actions et de leurs relations. On se tourne ainsi vers le lieu du Tophet et nous analysons ce qui s'y déroule, tant chez Strindberg, que dans la Bible.

1.5.4.1 Tophet, lieu de la performance dans La Grand-route et dans Jr 19

Les récits de *La Grand-route* et de Jr se ressemblent si on les résume à l'essentiel, mais chacun contient des éléments spécifiques[97]. Par la forme, autant que

---

final. A l'autre extrême, Caroll contrairement à Holladay, croit que rien ne peut être dit sur un Jérémie historique et qu'aucune parole ne lui appartient, que ce soit la prose, ou les vers. Selon lui, le livre est une structure créée à partir de nombreuses sources, finalisé par des deutéronomistes, après l'exil pour soutenir un point de vue théologique. Voir CARROLL Robert P., *From Chaos to Covenant : Prophecy in the Book of Jeremiah*, Crossroad, New York, 1981.

[93] La traduction grecque de la Septante (LXX) et le Texte Massorétique (MT) présentent des énormes différences. Non seulement les chapitres sont structurés autrement – un exemple est la position des oracles contre les nations, qui se trouvent au centre du texte de la Septante, mais à la fin du Texte Massorétique – mais les versions diffèrent en longueur. Quel est l'original ? Chaque texte, au-delà d'un ordre différent, exprime également une théologie différente. Les analyses sur Jr doivent spécifier quel est le texte source auquel elles se rapportent (LXX ou TM).

[94] Voir CEDERGREN, *L'Écriture biblique de Strindberg*, p. 46. L'auteur cite comme source première sur les bibles de Strindberg, l'étude sur les livres de Strindberg faite par LINDSTRÖM Hans, *Strindberg och böckerna — Biblioteken 1883, 1892 och 1912 : förteckningar och kommentarer*, Svenska litteratursällskapet, Uppsala, 1977.

[95] GREIMAS Algirdas Julien, *Du sens, essais sémiotiques*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 168.

[96] GREIMAS, *Du sens, essais sémiotiques*, p. 154.

[97] On rappelle le résumé : un prophète arrive à la porte de la ville, à Tophet, où il reçoit ou achète un objet-message chez un marchand, à chaque fois un vase, qui devient le signe de jugement pour les habitants de la ville. Le lieu biblique qui sera détruit, ainsi que l'homme qui se donne la mort, chez Strindberg, changent de nom. Ce résumé extrêmement simplifié met en exergue les éléments qui rapprochent les deux textes et qui donnent les raisons de la comparaison.

par le contenu, il y a des différences significatives. Pour réaliser une analyse en profondeur on va procéder texte par texte, avec une attention particulière accordée au drame de Strindberg. Le *Livre de Jérémie* reste, en tant que texte prophétique, la référence qui permet d'observer ce que l'auteur moderne a repris et ce qu'il a modifié au modèle du drame prophétique. Et une fois que la structure narrative sera identifiée, on peut déduire les énoncés profonds qui se manifestent. Car, si :

> « toute opération de la grammaire fondamentale peut être convertie en un énoncé narratif dont la forme canonique minimale est F(A) »[98],

où F est la fonction ou l'agir d'un sujet, on peut aussi faire l'opération inverse. À partir de la structure narrative, on peut identifier la structure profonde, régie par les connexions logiques décrites à travers le carré sémiotique.

1.5.5 La structure profonde, les signes au théâtre et le carré sémiotique

Ce qu'on prend maintenant comme supposé, et c'est ce qu'on développera au cours de cette recherche, est le rapport entre le signe prophétique ou signe théâtral et les structures profondes d'un récit. Selon Greimas, ceux-ci sont à déduire à partir du discours narratif ou, à l'inverse, elles peuvent constituer, une fois posées, la source du procès génératif. À partir des données profondes et de leurs connexions logiques, le narrateur peut créer le récit.

Ce deuxième type de grammaire, proposé par Greimas, à laquelle appartient le carré sémiotique, régit la structure profonde. Ses concepts sont couramment utilisés, mais on va essayer, très rapidement, de les présenter.

Les structures profondes, selon le sémioticien :

> « définissent la manière d'être fondamentale d'un individu ou d'une société, et par là les conditions d'existence des objets sémiotiques »,

tandis que les structures superficielles :

> « constituent une grammaire sémiotique qui ordonne en formes discursives les contenus susceptibles de manifestations »[99].

On a donc deux plans, la surface et la profondeur, les formes discursives et les contenus qui peuvent ou non se manifester. Le *carré sémiotique*, proposé par A.J. Greimas, connu aussi sous l'appellation de *rectangle sémantique*, est une articulation

---

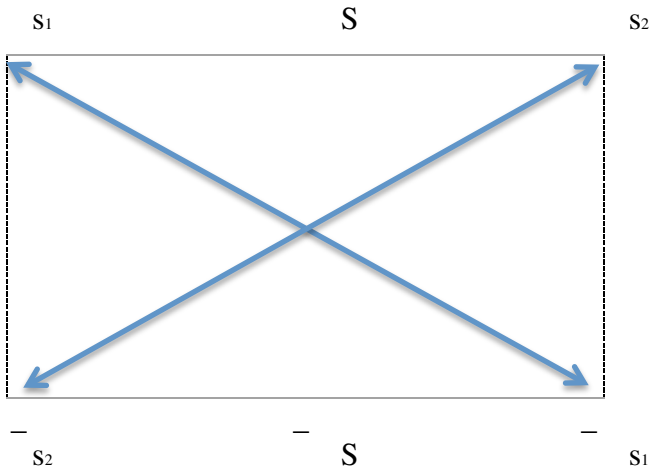
[98] Où le faire est dénommé fonction, F, et le sujet du faire, A, est dénommé l'actant. Voir GREIMAS, *Du sens. Essais sémiotiques*, p. 148.

[99] GREIMAS, *Du sens. Essais sémiotiques*, p. 135.

du sens sur le plan profond. C'est une manière d'organiser les concepts, par paires de notions qui se trouvent en relation d'opposition, de contradiction ou d'implication :

> « Le sens est posé comme un réseau structuré de traits distinctifs, une architecture composée de structures relationnelles hiérarchisées. La signification est donc affaire de différence, d'articulation et de mise en relation. Le carré sémiotique en est le modèle constitutionnel : il représente la structure fondamentale du sens. »[100]

Dans le modèle constitutionnel proposé par Greimas, tout univers signifiant ou une structure sémiotique dans sa totalité, désigné par S, s'articule en deux sèmes contraires ; ceux-ci indiquent l'existence de leurs termes contradictoires. Ces quatre termes sont alors reliés par une relation de conjonction et une double relation de disjonction entre les éléments contraires et ceux contradictoires. Pour exemple, la vie (s_1) est le contraire de la mort (s_2). Les deux termes, ou sèmes, entrent en contradiction avec la non-vie ($\bar{s}_1$) et la non-mort ($\bar{s}_2$). La vie implique la non-mort et la mort, la non-vie. Les quatre termes ne doivent pas se manifester dans un récit, mais l'énoncé d'une seule affirmation crée toujours ce cadre logique. La manifestation ou non des autres termes et les combinaisons qui peuvent apparaître, dans le discours, définissent l'univers des actants, personnages ou objets. Leur devenir à l'intérieur d'un récit est réglé, selon Greimas, par une grammaire narrative de surface, qui se concentre sur la mise en place des rôles et des fonctions[101].



[100] THERIAUT Jean-Yves, « Enjeux de la sémiotique greimassienne dans les études bibliques », in *Science et Esprit* 45/3 (1993), pp. 297-311, citation à la p. 301.

[101] GREIMAS, *Du sens*, p. 154.

Le processus de générer le récit à partir des opérations de négation ou d'assertion, qui relient les valeurs de contenu et détermine leur éventuelle transformation, est nommé « le parcours génératif » :

> « La suite syntagmatique qui correspond à la transformation des valeurs de contenu provoquée par les opérations de négation et d'assertion au niveau de la grammaire fondamentale doit apparaître ici comme une suite d'énoncés narratifs, dont les restrictions sémantiques auront pour tâche de conférer à cette suite un caractère d'affrontement et de lutte. »[102]

Les contenus, organisés et reliés par les relations d'opposition, contradiction ou assertion, transposés dans le discours, vont générer le conflit, la lutte et les affrontements[103].

Dans l'annonce prophétique, peut-on ranger le signe que le prophète donne aux hommes dans les fonctions énoncées par Greimas ? Le geste accompagne parfois une parole que les prophètes doivent porter aux hommes. Le signe prophétique est surtout une manière de rendre visible dans ce monde ce qui est invisible. Le plus souvent, le signe donne à voir la relation de l'homme à Dieu, source de la vie. Une fois que cette relation est corrompue, le signe annonce la mort. En Jr, les fleurs d'amandier (Jr 1,11), la ceinture pourrie (Jr 13,1-11), la gargoulette brisée (Jr 19,10-11), le vase avec le contrat d'achat de la terre (Jr 32,14-15), rendent visible, de manière différente, les stades de cette relation, qui en même temps, est en train de générer le conflit et la narration. C'est comme si les signes rendaient visible directement les contenus profonds. Ce sont les mêmes contenus qui peuvent être structurés de manière atemporelle par le carré sémiotique et qui se transforment, par le procès génératif, dans un discours.

Au théâtre, le signe fait aussi référence à une réalité autre que celle de la scène. D'habitude, c'est celle du monde réel, mais il peut avoir un correspondant dans le monde des rêves, ou même sur un plan spirituel, si on parle d'un théâtre traditionnel ou quasi-liturgique. Peut-il y avoir une autre manière d'approcher la structure profonde dans les arts performatifs, à travers les objets-signes que le performeur

---

[102] GREIMAS Algirdas Julien, « Éléments d'une grammaire narrative » dans *L'Homme* (tome 9, n°3), Persée, Lyon, 1969, pp. 71-92, citation à la p. 83 ; accessible en ligne à l'adresse : doi:10.3406/hom.1969.367054, http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1969_num_9_3_367054 (consulté le 11.11.2017).

[103] L'investissement des contenus peut être très divers. Il peut s'agir de l'opposition entre la vie et la mort, la non-vie et la non-mort, par exemple. Mais aussi de l'opposition entre deux territoires, d'une part, et leurs héros, qui sont en conflit, de l'autre part. Il peut s'agir aussi d'un système de règles, où les prescriptions et les interdictions entrent en opposition. Voir GREIMAS, *Du sens*, pp. 140-142.

utilise ? A-t-on des signes qui nous donnent à voir l'ensemble de la structure profonde et leurs connexions logiques ? C'est à rechercher.

1.6 Prophète et prédicateur à Tophet : but de la recherche

L'analyse du signe théâtral et performatif aidera à comprendre les similitudes et les différences entre un texte prophétique et celui de Strindberg. Finalement, on fera une parallèle entre l'auteur dramatique et le prophète biblique, tout en tenant compte de l'existence du binôme créateur-personnage, d'un côté, et du binôme prophète Jérémie et personnage du prophète Jérémie, de l'autre. Les analyses stylistiques, narratives et performatives peuvent aider à décrire une image plus précise du parcours des deux personnages – le Chasseur et Jérémie – de leur devoir de transmettre un message, et des gestes et actions symboliques du prophète ou du prédicateur. Chapitre par chapitre, cette recherche répondra aux questions énoncées plus tôt, selon les méthodes qu'on vient de décrire et le plan suivant.

Chapitre 1 : Introduction : thème et méthodes de recherche

C'est le chapitre présent, qui sert à faire une introduction dans la thématique et présenter les méthodes de travail.

Chapitre 2 : La Grand-route et le chemin prophétique de l'artiste

Dans ce deuxième chapitre on analysera le renouveau que Strindberg apporte à la forme d'expression théâtrale et comment il capte son public, suivant les différents styles présents dans l'écriture dramatique. L'auteur crée un texte de type testamentaire, dans lequel il intègre son vécu, mais surtout ses recherches artistiques dans un essai de créer un théâtre religieux.

On se penchera sur trois éléments importants intégrés dans son écriture :

- les références à Shakespeare et le projet d'un théâtre religieux ;
- la satire politique et le théâtre du guignol ;
- le monde du rêve et le théâtre de l'Extrême Orient.

À travers les formes différentes d'expression au théâtre, l'auteur passe d'une critique sociale à un processus d'introspection, d'un regard extérieur sur le monde à une découverte de l'âme. Quel lien y a-t-il entre les différentes formes d'expression et à quelle type d'expérience invite Strindberg ses spectateurs ?

Chapitre 3 : La Grand-route et les citations bibliques : un chemin spirituel

Dans ce chapitre on analysera la manière dont Strindberg intègre la citation biblique dans un nouveau type d'écriture personnelle, en trois étapes :

- identification des citations bibliques dans *La Grand-route* ;
- l'analyse thématique des références bibliques, station par station ;
- l'étude thématique sur l'ensemble du texte dramatique et le rapport qui se créé au mystère médiéval, ainsi qu'au *Livre de Jérémie*.

Chapitre 4 : Un prophète à Tophet : August Strindberg relit-il Jérémie ?

Dans ce chapitre on commencera l'analyse narrative comparative et on analysera ce que signifie l'espace du Tophet chez Strindberg et en Jr. On retracera pour le Tophet de *La Grand-route* :

- les sources possibles pour Strindberg ;
- la signification du lieu : un enfer sur terre ou le jugement de la conscience ;
- le rôle narratif du lieu dans *La Grand-route*, ainsi que dans Jr.

Chapitre 5 : Le vase du potier, de Jérémie à Strindberg ou comment montrer le chemin de la vie ou de la mort

Ce chapitre se concentrera sur ce qu'il y a en commun entre le théâtre et l'annonce prophétique : le geste performatif. Dans *La Grand-route* et dans *Le livre de Jérémie*, prédicateur et prophète se retrouvent à la porte de la ville, près d'un crématoire ou près d'un lieu de sacrifice, chacun avec un vase à la main, prêt à montrer le jugement de Dieu. Mais quel est le rôle dramatique de ces deux scènes ?

On analysera dans le texte biblique et ensuite chez Strindberg :

- les gestes performatifs liés aux vases (pour Jr : les chapitres 18, 19 et 32) ;
- comment on peut faire voir à travers un vase, le chemin de la vie et de la mort.

Ce chapitre permettra d'analyser, comment s'opère, au sein des chapitres 18,1-20,6 du *Livre de Jérémie* la captation de l'auditeur par le jeu entre l'ici et l'ailleurs, le présent et le passé, l'utilisation du « moi » et du « toi ».

Chapitre 6 : Le chemin du prophète

August Strindberg a vu son appel d'écrivain similaire à celui du prophète Jérémie : il se sent appelé à arracher et à renverser, mais aussi à planter et à bâtir. Dans ce chapitre on regardera les éléments qui définissent le prophète Jérémie,

auxquels Strindberg fait allusion dans ses écrits ou qu'il cite clairement, en particulier dans *La Grand-route*. On analysera :

- la vocation du prophète et sa relation à Dieu ;
- le rapport du prophète à sa mission ;
- la prière du prophète.

En conclusion, nous retournerons à la question du départ : quel est le lien entre théâtre et prophétie, en général, mais aussi dans le cas particulier de Strindberg ?

1.6.1 Clés supplémentaires pour cette recherche

Durant une période troublée, au début du 20e siècle, un auteur dramatique écrit un texte qui mélange la confession autobiographique à une forte critique de la société, le tout superposé à des images bibliques. Avec le recul, ce texte bizarre avec lequel August Strindberg a finalisé sa carrière dramatique assez exceptionnelle, soulève encore des questions. Comme tout prophète, il n'a pas été compris, ni sur le plan de la forme théâtrale, ni sur celui de l'annonce faite à une société qui allait « exploser ». Deux guerres mondiales ont suivi, des atroces dictatures, des crises économiques majeures aussi. Peut ce texte aider à comprendre les dérives de l'homme moderne ? Une dernière clé qu'on voudrait indiquer concerne le rapprochement sur le fond entre ce texte dramatique et le livre de Jérémie, en tant que réponse à une crise sans précédent.

August Strindberg connaissait bien la Bible et à trois reprises il recourt au texte de Jérémie pour donner du poids à ces propres textes. Cela est visible dès son premier drame historique, *Master Olof*, où Strindberg rattachait son protagoniste, le réformateur de l'église suédoise, au personnage biblique de Jérémie et le comparait à lui. Maître Olof, semblable à Jérémie, était appelé par Dieu à reformer la foi du peuple, mais il a eu peur. Il a commencé, tout comme Jérémie, par refuser la mission qui lui avait été confiée[104]. Le fait qu'à la fin de sa vie, Strindberg ressent sa propre vocation d'écrivain si semblable à la mission de Jérémie, détache ce personnage par

[104] Olof, appelé à reformer le culte en Suède, refuse cet appel. Il justifie son hésitation, en citant Jr 1,4-8.18 : « Och Herrens ord skedde till Jeremias : Jag kände dig förrän jag tillredde dig i moderlivet och utkorade dig förrän du av modren född vart och satte dig till en profet bland många folk. Men Jeremias sade : Ack Herre, Herre, jag duger icke till att predika ; ty jag är för ung. Då sade Herren : Säg icke : Jag är för ung ; utan du skall gå, dit jag sänder dig, att predika, vad jag befaller. » dans STRINDBERG August, *Mäster Olof* (Samlade Verk 5), Sandberg Hans (éd.), Norstedt, Stockholm, 1994, p. 12, accessible en ligne à l'adresse :
https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/MasterOlof/sida/3/etext (consulté le 03.01.2018).

rapport aux autres figures bibliques auxquelles l'écrivain se compare aux moments de crises ou de quête d'identité, en tant qu'humain. L'auteur a aussi évoqué Job, Jacob ou Ismaël, en essayant de comprendre ses propres souffrances et sa quête de Dieu[105]. Jérémie est évoqué, par contre, quand Strindberg parle de sa vocation d'artiste et d'écrivain. Cela donne peut-être une clé d'interprétation supplémentaire pour comprendre la parallèle que le dramaturge trace entre le protagoniste de son dernier drame et le prophète. L'échec de la mission du Chasseur, en tant que prédicateur et architecte de théâtre, est superposé, en arrière-plan, sur la prédication échouée de Jérémie à Tophet.

On doit aussi rappeler le moment de la prédication de Jérémie : il s'agit d'une époque de crise majeure du peuple de Dieu. C'est la période de l'invasion babylonienne, la déportation et la destruction du Temple et de Jérusalem.

> « The key issue, given destruction, is how newness can come… Only a poet has access to that hidden divine moment on which the future hangs… The Book of Jeremiah gives access to that "Saturday" moment in which the dread of Friday is overwhelmed in the newness of Easter. » [106]

Le talent du poète donne accès à une expérience de résurrection, comme le suggère Brueggemann, et donne ainsi une réponse à une tragédie sans pareil, comme le voit Stulmann :

> « The book of Jeremiah is a complex and multifaceted response to these tragedies. It dares to speak of the horrors of the war and of people whose lives are wracked with unspeakable pain. The text bears witness to a moment so terrible that it defies ordinary categories. »

Cette crise profonde et sans pareil a été appelée par Brueggemann la fin du monde connu en Judée[107], Stulman lui-même[108] le décrit comme « déchirement

---

[105] Les personnages bibliques sont cités dans *Inferno* et analysés par Cedergren, qui trouve que : « La lutte de Jacob reste un archétype religieux cher à Strindberg que l'on retrouve sous ces traits et qui parcourt la trilogie », mais aussi que « Le narrateur est devenu un autre *Job* », dans CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg,* 2005, pp. 141,149. Concernant l'identification à Ismaël, CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg,* 2005, p. 107, pense que : « Le nom de *Fils de la servante* symbolise l'idée que l'auteur a de lui-même. Le sentiment d'infériorité dû à sa classe sociale, l'impression d'être lésé par rapport à son frère aîné, les injustices qu'il a subies au foyer et qu'il a su parfois provoquer, toute l'histoire de l'écrivain a façonné August Strindberg, qui s'est imaginé être un bouc-émissaire. C'est en faisant connaissance avec le triste destin d'Ismaël dans l'A.T (Eklund 1948, 1s.) que s'est formée peu à peu cette identification entre les deux personnes. »

[106] BRUEGGEMANN Walter, *The theology of the Book of Jeremiah*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, p. 196.

[107] BRUEGGEMANN Walter, *Hopeful Imagination : Prophetic Voices in Exile*, Fortress Press, Philadelphia, 1986, p. 3-6, cité par STULMAN Louis, « Jeremiah as a Polyphonic Response to Suffering », dans KALTER John et STULMAN Louis (éds), *Inspired Speech. Prophecy in the Ancient Near East : Essays in Honor of Herbert B Huffmon* (Journal for the Study of the Old Testament Supplements 378), T&T Clark, London – New York, 2004, pp. 302–318, citation à la p. 303.

cosmique » et O'Connor[109] parle de cette époque de la dévastation comme d'un effondrement total :

> « world destroying onslaught that will leave a bombed-out place of chaos »

Mais, en même temps, le livre donne le moyen de dépasser la destruction. Comme Brueggeman, Stulman ressent aussi l'espoir donné par le texte :

> « Jeremiah, written by and large in the shadow of the wreckage, intends to make symbolic sense of the upheaval and help the survivors cope with the devastation. »[110]

Le texte invite le lecteur à discerner lui-même dans sa vie une parole de Dieu, même s'il ne va jamais l'entendre en tant que telle. Chauty propose de déchiffrer les énigmes du texte, en apprenant à relire sa propre vie comme un récit :

> « En se rapportant à lui-même sous la forme de l'interprétation d'un récit, donc d'un récit autobiographique, le lecteur peut en venir à juger de telle action ou de telle circonstance comme lieu de l'action de Dieu. En particulier, il peut qualifier l'acquisition de compétences lors de la lecture de Jr, d'action de Dieu. »[111]

On peut bien se demander si August Strindberg, en tant que lecteur de Jr ou de la Bible, a acquis les compétences de juger sur la présence de Dieu dans les évènements de sa vie ? Veut-il aider son spectateur à reconnaître cette présence à son tour ? Pour faire une parallèle entre Jr et Strindberg et déceler ce qu'un texte dramatique et un texte prophétique peuvent avoir en commun, autre qu'un mix non-chronologique, non-narratif, sans cohérence formelle, difficile à lire, on a besoin au-delà de l'analyse performative aussi des notions de sémantique structurale, pour identifier finalement comment chacun des texte aide ou non son spectateur à reconnaître dans sa vie la présence ou l'absence de Dieu.

---

[108] STULMAN Louis, *Order amid Chaos*, Sheffield Academic Press, Sheffield, 1998, p. 54.

[109] O'CONNOR Kathleen, « The tears of God and Divine Character in Jeremiah 2-9 », in *Troubling Jeremiah,* O'CONNOR, DIAMOND et STULMAN (éds.), (JOST supl. 260), Sheffield Academic Press, Sheffield, 1999, pp. 394-404, citation à la p. 401.

[110] STULMAN, « Jeremiah as a Polyphonic Response to Suffering », p. 303.

[111] CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?*, p. 301.

2 *La Grand-route* et le chemin prophétique de l'artiste

Dernier texte dramatique de Strindberg, *La Grand-route* permet d'analyser comment l'auteur lui-même et ses commentateurs comprennent les éléments suivants :

- le vécu du dramaturge, en tant que source de l'écriture ;
- la critique faite à la société ;
- le renouveau de la forme, apporté au théâtre.

Ce texte permet aussi de prendre la mesure de la dimension prophétique de chacun de ces éléments. Car August Strindberg est vu par les commentateurs comme un précurseur et même un « prophète » du théâtre moderne en premier pour son apport au renouvellement de la forme du texte théâtral[112]. Il est aussi considéré par d'autres, dont Göran Stockenström[113], comme un écrivain interprète de la volonté de Dieu pour la société de son temps.

Que signifie en fait « être un artiste prophète » ? Pour répondre à cette question, on reprend tout d'abord à la définition que larousse.fr[114] propose pour le mot « prophète » :

- interprète de la volonté d'une divinité pour le présent ou pour l'avenir ;

---

[112] Il y a un consensus général de regarder Strindberg comme prophète au théâtre. Arthur Miller indique quelques auteurs américains que le dramaturge suédois a influencé : « Strindberg struck strongly into O'Neill, is quite directly mirrored in Beckett and Pinter, in Tennessee Williams and Edward Albee. » Voir la critique du livre d'Olof Lagercrantz sur Strindberg, MILLER Arthur, « The Mad Inventor of Modern Drama », in *New York Times*, 6.01.1985, disponible en ligne à l'adresse https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-strindberg.html (consulté le 4.4.2018). Le volume *Strindberg and the Other*, parmi les ouvrages récents, s'ouvre avec un chapitre sur « Strindberg among the prophets », signé par Evert Sprinchorn. Dans l'introduction, les éditeurs annoncent : « By Eugene O'Neill once labelled the most modern of moderns, Strindberg the playwright has commanded a prophetic influence on 20th century drama and theatre ». Voir HOUE Poul, ROSSEL Sven Hakon, STOCKENSTRÖM Göran (éds.), *August Strindberg and the Other : New Critical Approaches* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Vol 63), Brill, Leiden, 2002. On rappelle aussi la position de GRAVIER Maurice, *Strindberg, père du théâtre moderne*, IAC Lyon, 1949 ; HELLER Otto, *Prophets of Dissent : Essays on Maeterlinck, Strindberg, Nietzsche and Tolstoy*, Knopf, New York, 1918, en ligne à l'adresse https://en.wikisource.org/wiki/Prophets_of_Dissent:_Essays_on_Maeterlinck,_Strindberg,_Nietzsche_and_Tolstoy/Preface (consulté le 4.4.2018).

[113] Voir STOCKENSTRÖM Göran, *Ismael I öknen. Strindberg som mystiker*, Uppsala, 1972.

[114] Définition donnée par *Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits*, Hachette, Paris, en ligne à l'adresse http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/prophète/64371 (consulté le 4.4.2018). La définition du mot à évolué par rapport à celle donnée dans *Larousse du XXème siècle*, tome V, Librairies Larousse, Paris, 1932, p. 809, où par prophète on entendait seulement l'homme qui, par inspiration divine ou par hasard, prédisait ou prétendait prédire l'avenir.

- personne qui, dans une activité littéraire, artistique, devance et annonce l'avenir.

Dans ce chapitre et le suivant on propose de parcourir son dernier texte dramatique, *La Grand-route,* et illustrer ce que cela signifie d'être un écrivain prophète à partir de ces trois perspectives :

- comme précurseur du théâtre moderne ;
- comme converti, qui annonce à ses contemporains les voies de Dieu ;
- comme interprète de l'écriture biblique, qui, intégrée à ses écrits, leur donnerait un caractère prophétique.

Cette analyse ne sert qu'à mieux comprendre le caractère prophétique d'un seul épisode de son drame à stations, la rencontre du Chasseur avec le marchand japonais, dans la ville de Tophet, qui reste le sujet principal de cette recherche.

On commence par retracer les éléments biographiques dans *La Grand*-route, pour identifier ensuite la contribution artistique de Strindberg.

2.1 La forme testamentaire de La Grand-route

Dans les Notes écrites pour la traduction française du texte de *La Grand-route*, Carl-Gustaf Bjurström s'interroge sur la forme testamentaire de cet écrit, qui résume la vie et l'art de Strindberg :

> « Comme *La Grand-route* est la dernière pièce de Strindberg et que la "grand-route" mène au cimetière, on est tenté d'y voir son testament littéraire – mais n'en avait-il pas écrit plusieurs au cours de sa vie ? Pourtant, le dernier grand poème prend bien l'allure d'un adieu et les derniers vers se rattachent à la grande série autobiographique. »[115]

L'écriture de ce texte fut difficile pour Strindberg. Il disait plus tard l'avoir écarté, sans savoir s'il avait de la valeur et s'il devait le finir[116]. À sa publication, à l'automne 1909, le texte fut acclamé. Par contre, la mise en scène fut très critiquée et mal reçue comme ce fut le cas pour d'autres pièces de chambres, *Le Pélican* ou *La Sonate des spectres* en particulier, que l'auteur avait voulu faire monter dans son *Théâtre Intime*. Pour ces deux pièces il a fallu attendre les mises en scène de Max Reinhardt en 1916[117], pour faire valoir la valeur artistique et novatrice des drames[118].

---

[115] BJURSTRÖM Carl-Gustaf, « Notes », in STRINDBERG August, *Théâtre complet 6*, traduit par Carl-Gustaf Bjuström et George Perros, Ed. l'Arche, Paris, 1986, p. 538.

[116] Lettre adressée par Strindberg à Richard Bergh, citée par BJURSTRÖM Carl-Gustaf, « Notes », p. 536.

[117] Toutes deux montées cette année là à Berlin et puis à Stockholm. Voir ROBINSON Michael, *Studies in Strindberg*, p. 7 : « According to Edward Gordon Craig, who also visited Strindberg in Stockholm, though with scant return for his efforts, Schering 'talked, walked, breathed and lived nothing but Strindberg', and Reinhardt's versions of *The Pelican*, *The Dance of Death*, *A Dream Play*

La Grand-route, par contre, attend toujours l'occasion de se frayer le chemin vers le public, cent ans après sa première.

On reprend le résumé fait dans l'Introduction, pour le développer. *La Grand-route* est un drame en sept stations, dont le parcours retrace la vie du personnage principal, Le Chasseur. La pièce commence et se termine au sommet d'une montagne, où le protagoniste se prépare à mourir. Mais il hésite. Suite au conseil de l'Ermite qu'il rencontre au sommet de cette montagne, il décide de retourner dans la Vallée des hommes, pour apprendre à aimer et se séparer du monde sans le fuir. Dans la première partie de son voyage (les trois premières stations), le Chasseur est accompagné par le Voyageur. Ensemble, près de deux moulins à vent et au village des Ânes, ils assistent en tant que spectateurs à des scènes de folie humaine, que l'auteur traite en clef satirique. Les deux personnages continuent ensuite leur voyage et arrivent à Tophet (quatrième station). Le Voyageur quitte alors le devant de la scène pour laisser la place au marchand Japonais, personnage tragique qui dénonce le faux commerce auquel il s'adonne dans une société sans valeur. Ne supportant plus son propre mensonge, le Japonais veut se suicider. Les deux personnages, mis face à face, incarnent deux attitudes de l'homme face au péché. Le Japonais se dirige vers la mort, condamné par sa propre conscience et par les dieux (*GR*, 484-485), tandis que le Chasseur, tout en se reconnaissant pécheur, demande à Dieu de le bénir. Il prie le Créateur de l'accepter tel qu'il est, car « il a le plus souffert de ne pouvoir être celui que je voulais » (*GR*, p. 502).

Le Chasseur connait Tophet. Il s'agit, en effet, de la ville dans laquelle il a habité jadis et son retour le pousse à rencontrer son ancien ennemi, le Criminel Möller. Cette rencontre paraît fortuite, mais le Chasseur aurait pu l'éviter (*GR*, p. 486-487). Ainsi, elle donne lieu à la seule véritable confrontation de tout le parcours. Le Chasseur est le seul homme de la ville à avoir le courage de nommer les crimes de Möller, en le traitant d'assassin (*GR*, p. 487) tandis que celui-ci se moque des vices et des faiblesses de son interlocuteur. Le dialogue rappelle de loin le principe de « la lutte des cerveaux », que Strindberg a utilisé dans ses drames naturalistes. L'enjeu de la rencontre, qui se poursuit au cimetière et même, comme un cauchemar, pendant la rencontre avec le Tentateur (*GR*, p. 499-500), est d'établir lequel des deux

---

and *The Ghost Sonata* had an important part to play in helping to create the modern movement in the theatre. »

[118] Voir BJURSTRÖM Carl-Gustaf, « Notes », p. 520.

personnages est le plus puissant. Celui qui se place en haut de la société, grâce à ses crimes et ses mensonges, ou celui qui reconnaît ses vices et ses péchés et devient un *paria*, quelqu'un « mort civilement » (*GR*, p. 497). Qui va tuer l'autre ou au moins, le faire disparaître ?

Le voyage continue (cinquième station) pour arriver au cimetière, à la porte de la ville. C'est là que le protagoniste fait ses adieux au monde par un discours qui complète et accompagne celui du Japonais, qui s'apprête à mourir dans le feu du crématoire. Cet épisode dramatique marque un tournant dans la pièce et la suite, comme on l'a évoqué, semble faire partie d'un rêve, dans lequel prennent place les dernières rencontres du Chasseur (sixième et septième stations) : avec l'Enfant, la Femme Aveugle et le Tentateur.

Le sixième tableau suggère un lien possible entre le protagoniste et l'auteur. Comme dans un rêve, le Chasseur semble revoir son enfant et se souvient des moments heureux, passés avec sa femme et sa fille. Le décor dans lequel Strindberg situe l'action montre une maison en bord de mer, semblable à celle où il a vécu avec sa dernière épouse, l'actrice Harriet Bosse, et leur fille, Anne-Marie[119]. On sait que pour cette scène le dramaturge avait conseillé à August Falck d'en faire un monologue et de la faire jouer par un acteur seul en scène[120]. Ce moment devient ainsi l'évocation émouvante d'un père faisant ses adieux à une fille qui ne le reconnaît plus. Le dramaturge ne donne pas de raison précise. On peut supposer que le Chasseur est parti depuis longtemps, et l'enfant ne se souvient plus de lui ou le père ne ressemble plus du tout à son image du passé. L'ambiguïté maintenue par l'auteur entre réalité et imaginaire, entre un parcours réel, fait par un personnage vivant et le rêve d'un mourant, cette ambiguïté est encore plus forte en ce moment. Cette scène devient ainsi une clé de lecture pour comprendre le personnage du Chasseur : son parcours pourrait

[119] Dans *Un livre bleu*, Strindberg raconte une promenade à Stockholm, qui l'a mené à travers tous les endroits importants de sa vie. Après avoir retourné dans sur les lieux de son enfance et de sa jeunesse, sa promenade finit par une visite à son ancienne épouse et leur plus jeune fille. Cf. STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 101.

[120] Peu de temps avant la première représentation, par une lettre du 31.01.1910, Strindberg transmet ses conseils à August Falck, qui interprète le rôle du Chasseur. Il lui demande de ne pas avoir peur de la scène avec l'enfant. Le dramaturge lui suggère comme solution d'annoncer la venue de la fille, qui n'apparaît pas. Falck devait alors continuer à dire tout le texte comme s'il imaginait cette rencontre. La solitude de l'acteur sur la scène serait ainsi plus grande, plus mystérieuse. Voir STRINDBERG August, *Brev 18, Mai 1909–mai 1910*, MEIDAL Björn (éd.), Albert Bonnier, Stockholm, 1993, en ligne à l'adresse; https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/StrindbergsBrev18/sida/272/faksimil (consulté le 24.04.2018).

être celui d'un père en dialogue intérieur avec l'enfant duquel il se sépare, mais qu'il veut revoir une dernière fois, avant de mourir. Cette thématique est reprise dans son monologue final :

> « Petit enfant, mon dernier souvenir de lumière, qui m'accompagne dans cette forêt sombre. » (*GR*, p. 501)

Cette évocation anticipe le décor proposé par Strindberg pour le dernier tableau, « une forêt obscure », à tel point que cela donne l'impression que les deux personnages qui s'y rencontrent ne se voient pas. À la femme aveugle qu'il rencontre – mais qui n'est au départ qu'une voix dans la pièce – qui lui demande s'il fait nuit, le Chasseur répond par l'affirmative. Le dialogue entre eux est une sorte de descente dans l'abîme intérieur du personnage principal. Il semble que la femme connaît le Chasseur mieux qu'il ne se connaît lui-même : elle lui demande une explication pour tous les rôles assumés dans sa vie et qu'il n'a pas mené à bout.

> LA FEMME : Il t'arrivé cependant d'abandonner la cause que tu défendais… Tu as aussi prêché l'Evangile, mais tu t'en ai lassé. (*GR*, p. 497)

Le Chasseur se défend. Mais les verbes qu'il utilise sont presque une négation de la vie : *abandonner*, *être fatigué*, *être mort*, *lutter*, *vivre*, *souffrir* (*GR*, pp. 497-498) Toute sa vie le Chasseur a cherché le bien, mais il a été dupé. La cause de sa déception a été tantôt dans lui-même, car il n'arrivait pas à vivre à la hauteur de ses principes, tantôt dans les autres, qui le mentaient. Des hommes injustes ont profité de lui. S'il a soutenu leur cause par pitié ou par reconnaissance, il les a aussi abandonné, dès qu'il a su la vérité (*GR*, 497). Il lutte encore, sur un plan spirituel, contre l'impuissance de mettre en œuvre les belles doctrines, et pourtant, il dit être mort civilement (*GR*, 497). Rien ne semble lui avoir réussi. Il a échoué n'importe quelle route il a pris pour annoncer l'Évangile, soit par le discours, soit par le théâtre. Le Chasseur se présente d'ailleurs lui-même au début de ce dialogue comme l'avocat de la vérité, et à la fin, comme architecte qui a bâti un théâtre dans la ville de Tophet. Mais il a échoué dans sa mission.

La suggestion de l'auteur de représenter cette scène dans l'obscurité en ne gardant que le son des voix des personnages est intéressante. De cette manière il propose une sorte de duel invisible entre Le Chasseur et La Femme, qui se termine de manière aussi surprenante que brusque dans la chambre d'un comptable, pleine de factures et de reçus. Le Chasseur s'y réveille stupéfait et commence un nouveau dialogue avec cet homme qui pour lui n'est autre que Le Tentateur. Peut-être s'agit-il

encore une fois de L'Assassin de la ville de Tophet, Möller, qui lui demande des explications. La rencontre avec celui-ci se fait durant la quatrième et cinquième station (voir plus haut).

Ce rapide résumé de l'ensemble montrent quelques suggestions de mise-en-scène faites par l'auteur. La dimension stylistique demande d'être approfondie, mais aussi les éléments biographiques intégrés dans les textes. Dans la dernière partie de ce chapitre, on reviendra, station par station, pour analyser le style d'écriture et quel type de spectacle suggère l'auteur ainsi. Dans ce qui suit, on se concentre sur la manière dont chaque petite histoire, racontée dans *La Grand-route*, intègre l'expérience de vie du dramaturge suédois. Le texte devient peut-être un des exemples les plus suggestifs de ce que Strindberg comprenais par écrire avec imagination, mais non dénouée de l'observation, ni du vécu.

2.1.1 Le vécu, en tant que source pour l'écriture strindbergienne

Les différentes stations de *La Grand-route* renvoient, selon les commentateurs[121], au paysage de la ville de Stockholm, plus précisément à la route qui mène de la dernière maison habitée par Strindberg jusqu'au cimetière, où il a été lui même enterré, retraçant en même temps les moments importants de sa vie. Nortullsgatan était encore appelée « la grand-route[122] » du temps de Strindberg. C'est dans cette rue, que Strindberg, dit Gustaf Bjurström :

> « …avait passé une partie de son enfance et où habitait Siri van Essen et son premier mari quand il fit leur connaissance. Cette rue était la prolongation de Dronttninggatan, où Strindberg a passé les dernières années de sa vie. On pourrait donc dire que le titre de la pièce est à la fois autobiographique et symbolique : c'est sur cette « grand-route » qu'allait un jour partir son cercueil. Les moulins Adam et Eve existaient bel et bien non loin de là, lorsque Strindberg était enfant. Le passage de la quatrième station existe encore à Stockholm. L'assassin Moeller – qui porte ici son vrai nom – était le beau-frère de Harriet Bosse, et la petite fille de la sixième station est bien entendu inspirée par Anna Marie, fille de Strindberg et de Hariett Bosse, de même que le décor où elle évolue est un mélange de souvenirs de plus en plus heureux, en compagnie de l'enfant, notamment à Furusund. »[123]

---

[121] Voir PERSON Anita, « Stora Landsvägen, en vandring i August Strindbergs liv och drama », in CRAMER Margareta (éd.), *Stadsvandriger 10,* Stockholm Stadtmuseum, Stockholm, 1987, pp. 82-95 ; JANSZEN Assar, « The title of Strindberg's last drama » in *Scandinavian Studies 34/4,* Lawrence, Kansas, 1962, pp. 278-279 ; BJURSTRÖM Carl-Gustaf, « Notes » in STRINDBERG August, *Théâtre complet 6*, Ed. l'Arche, Paris, 1986, pp. 535-540.

[122] Assar Janszen considère même devoir traduire le titre par « le chemin de campagne », car il désignerait surtout la rue passant en face de la maison de l'écrivain, à Stockholm. Voir JANSZEN Assar, « The title of Strindberg's last drama », pp. 278-279.

[123] BJURSTRÖM Carl-Gustaf, « Notes », p. 537.

Si on se rend aujourd'hui encore à Stockholm et qu'on veut refaire cette route pour mieux connaître la vie de Strindberg, Anita Persson est une guide merveilleuse. Elle propose de suivre en sept stations le chemin de *La Grand-route*, pour présenter en même temps la vie du dramaturge suédois. Le point de départ se trouve au musée Strindberg, Drottninggatan 85, appelé la Tour Bleue. L'auteur avait ici son bureau, au tout dernier étage, d'où il pouvait contempler la ville. Cette vue peut rappeler les séjours de l'auteur à la montagne, en Suisse ou en Autriche, et en même temps, selon Person, elle rappelle le discours du Chasseur, au début de *La Grand-route*, qui s'éloigne du monde et le regarde d'en haut. Mais il ne peut rester longtemps un simple spectateur, il monte sur scène et y redevient l'acteur.[124]

La promenade au long de Drottninggattan, proposée par Anita Person, longe l'endroit où se trouvait le Nordiska Museet, Drottninggatan 71, fréquenté par le jeune Strindberg et les antiquaires Björck & Börjesson, Drottninggatan 62, dont le propriétaire, Karl Börjesson, fut l'un des éditeurs de l'écrivain controversé. La route continue près de l'église Adolf Frederich, où le jeune enfant avait fait sa confirmation et l'école Klara, où il avait été élève. A l'époque de son enfance, sur la colline de l'Observatoire, tout près de sa maison d'enfance mais aussi de la Tour Bleue, se trouvaient encore les deux moulins à vent, appelés Adam et Eve. La peinture à l'huile de Berger donne une idée du paysage en 1846[125]. Ce sont ces deux moulins qui deviennent le cadre de la deuxième station de *La Grand-route*, comme si l'auteur y retournait dans son enfance[126].

En continuant sur Norrtullsgatan, on arrive au numéro 12-14, où se trouvait jadis une des maisons où Strindberg a vécu pendant son enfance. C'est dans cette même maison, des années plus tard, qu'il rencontra Siri van Essen, une aristocrate qui rêvait de devenir actrice, et qui est devenue sa première femme. En 1907, durant une promenade faite avec August Falck, Strindberg a été témoin de l'incendie du

---

[124] « Från balkongen i sitt bibliotek har han blickat nordost nedför Tegnergatan, där husens kupoler och torn i fantasin fort honom tillbaka till livet i Schweiz och Österrike…*På alperna* säger jägarn "om blott jag kunde åskådare förbli och sitta i salongen, men jag vill upp på scen, agera, spela med; och strax jag tar en roll, blir borta, och glömmer vem jag är." » dans PERSON, « Stora Landsvägen, en vandring i August Strindbergs liv och drama », p. 82.

[125] Voir les images en annexe 1.

[126] Voir aussi HAGSTEN Allan, *Den Unge Strindberg (Le jeune Strindberg)*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1951, p. 88.

bâtiment, un moment de forte émotion qui a fait naître la pièce de chambre *La Maison brulée*[127]. Maintenant, à cet endroit, se trouve un hôpital.

Si on veut vraiment rechercher les endroits de Stockholm, évoqués par *La Grand-route*, il y en a deux qui ne se rangent pas dans ce parfait ordre géographique. On doit faire un détour par le centre pour retrouver Birger Jarl Passagen et Kungsträdgården. Ici, dans le jardin du palais royal, se trouve la statue du roi Charles XII, monument qui témoigne du culte rendu au prince guerrier, que Strindberg contestait de toutes ses forces et qui est indirectement évoqué à la troisième station, au village des Ânes[128].

Birger Jarl Passagen est évoqué dans la scène du passage à Tophet, dans la quatrième station. Le passage de la ville qui l'inspira[129] se trouve au coin de Birgerjarlsgatan et Smålandsgatan, et celui-ci comportait, à l'époque, hormis de nombreux magasins, aussi un cinéma et un mutoscope[130]. Le personnage du Chasseur parle de cet endroit et le fait sien, en le décrivant dans un monologue, émouvant et très poétique :

> LE CHASSEUR : Il y a bien longtemps, c'était mon lieu de promenade. Les jours de pluie, je marchais sous cette verrière, lorsque la lumière était d'un jaune sale et pesait sur mon esprit, je savais trouver ici des lumières artificielles, et aussi des fleurs et des fruits qui charmaient mon regard, les coquillages me chuchotaient des histoires de la mer. Je voyais dans cette vitrine les images de mes amis et de ceux que je connaissais moins… Et là se trouvait mon café ! Notre table ! Il y a bien longtemps que tout ceci a cessé d'exister pour moi, mais le souvenir est encore vivant. (*GR*, pp. 482-483)

Strindberg a attribué au personnage du Chasseur non seulement des souvenirs, mais aussi une de ses passions. Anita Persson mentionne la collection de coquillages[131], achetée par le dramaturge dans le passage de Birger Jarl et qu'on pouvait voir sur son bureau au Musée de la Tour Bleue.

En dépit de tous ces petits détails qui configurent un paysage similaire à la ville natale du dramaturge, la pièce n'est ni autobiographique, ni réaliste. Barbro Ohlsson

---

[127] Voir aussi BJURSTRÖM, « Notes », pp. 516 et 537.

[128] L'acharnement à dénoncer le culte public de Charles XII est la référence du troisième tableau *de La Grand-route*. Voir BALZAMO, *Visages et destins*, p. 152.

[129] Pour plus de détails, voir TJERNELD Staffan, *Stockholmsliv : hur vi bott, arbetat och roat oss under 100 är* (*Stockholm Life I*), Norstedt, Stockholm, 1988, p. 30, cité par OLLEN Gunnar (éd.) dans STRINDBERG August, *Samlade Verk 62* (*Oeuvres complètes* 62), p. 239, disponible en ligne à l'adresse: http://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/AbuCasemsTofflor/sida/239/etext (consulté le 10.07.2017).

[130] Appareil pour visionner un film par une personne à la fois, similaire au stéréoscope et opéré par des monnaies. Il a été produit de 1895 à1909 par la compagnie américaine American Mutoscope and Biograph Company.

[131] PERSON, « Stora Landsvägen, en vandring i August Strindbergs liv och drama », p. 82.

en fait une analyse symbolique des paysages, où les éléments du réel se transforment pour créer un cheminement symbolique de l'homme. Pour n'en donner qu'un exemple : les deux moulins[132] évoquent les moulins de l'enfance, mais aussi le moulin symbolique de Dieu, qui moud la mémoire et la conscience. La vie de l'auteur, prise à rebours, accolée aux paysages de la ville de Stockholm, devient le signe des errances et du retour à la foi, fait par un homme du début du 20e siècle. Il devient le cheminement symbolique de l'homme à cette époque trouble de l'histoire.

2.2 *La Grand-route* et le personnage prophète

2.2.1 Une promenade dans la ville et le procès de dévastation

Si on lit le texte de *La Grand-route* en association avec une courte histoire racontée dans *Un livre bleu* (1907)[133], recueil complexe de réflexions sur l'homme et sur Dieu, on trouve le récit d'une promenade que l'auteur a fait un matin dans la ville. Celle-ci prend la tournure d'une agonie, durant laquelle il revit en une heure sa vie entière. La promenade ressemble à celle proposée par Anita Persson dans Stockholm, en suivant les stations de *La Grand-route*, avec un détour par le centre de la ville.

> « Le Maître dit : Voici une histoire étrange, incompréhensible, mais qui mérite que l'on s'en souvienne. Un matin je me réveillai de bonne humeur sans raison apparente. Comme répondant à un appel, je partis en promenade en direction du centre, sans but précis ; je me retrouvai dans le quartier où je suis né et où j'ai grandi ; je vis l'école primaire, le collège, la maison de mes parents : je parcourus les ruelles, passai devant l'établissement où j'enseignais lorsque j'étais étudiant (…) ; puis le lycée, où je passai le baccalauréat ; (…) la maison dans laquelle je me mariai la première fois… Tout commençait à s'éclairer ; (…) En une heure, j'avais revécu ma vie grâce à des images éloquentes ; il ne manquait que trois années que je fusse dans le présent. Cela ressemblait à une agonie, instant suprême où toute votre vie se déroule devant vous. À nouveau je me sentis poussé vers le nord, vers le quartier où habitaient ma plus jeune enfant et sa mère… À mon arrivée, le soleil brillait, la table était mise pour le café, tout respirait la beauté et le bien-être, le confort et l'amour. Je fus accueilli amicalement ; un instant, je sentis mon sombre passé s'évanouir et éprouvai le bonheur de vivre dans le présent. (…) Je repartis comblé de bonheur. (…) Une fois rentré, j'appris au cours d'une conversation téléphonique que mon pire ennemi venait de décéder le matin même et que son agonie s'était déroulée à l'heure de ma promenade. »[134]

---

[132] Barbro Ohlsson, dans son analyse sur les images scéniques de *La Grand-route*, arrive au symbole, même si l'auteur pense que les moulins du deuxième tableau rappellent les deux moulins de Norrtullsgatan, à Stockholm, que Strindberg avait connu dans son enfance. Voir OHLSON Barbro, « *Stora landsvägens* scenbilder. Ett försök till symboltolkning' » in *Meddelanden från Strindbergsällskapet* (Messages), Société Strindberg, Stockholm, 1962, pp. 18-28, cité par ROBINSON Michael (éd.), *An International Adnotated Bibliography of Strindberg Studies : 1870-2005*, p. 1467 (Note E59 :21).

[133] Voir « Toute une vie en une heure » dans STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 101.

[134] STRINDBERG, *Un livre bleu*, pp. 101-102.

Dans cette promenade dans la ville, dont le trajet ressemble tant à la « grand-route » on pourrait bien avoir trouvé le point de départ pour comprendre la pièce de théâtre, comme un processus de *dévastation*[135]. La pièce elle-même commence au moment où le personnage se dirige vers la mort. Elle finit au moment où il meurt. Toute sa vie se déroule à nouveau devant ses yeux, durant une simple promenade, qui l'amène sur les lieux de son enfance, de son premier amour, de ses conflits avec la société, en tant qu'écrivain, ainsi que sur le lieu des adieux qu'il fait à sa fille et à sa femme. C'est une agonie, comme il le définit lui-même, « l'instant suprême où toute votre vie se déroule devant vous »[136], qui éclaire et donne sens à tout ce qui s'est passé avec lui. C'est ce que Swedenborg[137] définit par le processus de *dévastation*. Strindberg a intégré plusieurs fois dans ses œuvres ce genre de moments d'agonie. Il a créé des personnages qui font ce parcours étrange juste avant de mourir. Il s'agit entre autres de l'Étranger du *Chemin de Damas*, dont le cheminement commence et finit sur la place de la ville, où arrive un cortège funéraire, qui symbolise sa propre mort. C'est aussi le Chasseur dans *La Grand-route*. Les deux cheminements ramènent les personnages dans des situations d'angoisse, d'emprisonnement, mais chaque tribulation qu'ils rencontrent sur leur route les aide à avancer, à mieux comprendre leurs propres fautes, et finalement à se libérer.

Göran Stockenström analyse avec beaucoup d'attention dans son essai « *August Strindberg, a modernist in spite of himself* », la manière dont la sortie de la crise existentielle, qu'il traverse vers ses 40 ans, influence Strindberg sur plusieurs plans. Le concept de *dévastation*, repris de Swedenborg, lui donne la clef pour interpréter son vécu. Dès lors, il utilise ce concept dans son procès de création, pour donner à vivre, au lecteur ou au spectateur, le processus douloureux de purification de l'âme :

> « The break-through in March of 1897 had allowed Strindberg to interpret vastation in analogy to his own redemption, the scourges visited upon him by the disciplinary

---

[135] Processus décrit par Swedenborg concernant la purification de l'âme humaine après la mort. Voir STOCKENSTRÖM, « August Strindberg : A Modernist in Spite of Himself », p. 103.

[136] STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 101

[137] Emanuel Swedenborg (1688-1772) est un scientifique, théologien et philosophe suédois du 18ème siècle. Il a publié des études de mathématiques, géologie, cosmologie, mécanique, physique, anatomie et autres. À l'âge de cinquante-six ans, il déclare être entré dans une phase spirituelle de sa vie, considérée par certains commentateurs la manifestation d'une maladie mentale. Il a des rêves et des visions mystiques dans lesquels il discute avec des anges et des esprits, voire avec Dieu et Jésus-Christ, et visite le Paradis et l'Enfer. « Le mysticisme de Swedenborg se fonde sur l'idée de correspondance. » Dans POIRIER Mario, « Le mystère Swedenborg : raison ou déraison ? » in *Santé mentale au Québec* (28/1, printemps 2003), pp. 258-277, citation à la p. 263, accessible en ligne à l'adresse DOI : 10.7202/006991ar (consulté le 25.06.2018).

spirits, a stage of spiritual purification by divine grace, transposed from the spiritual to the phenomenal world. Out of this had emerged a new kind of ego functioning, Strindberg being the servant of the divine with a prophetic mission. » [138]

Plusieurs de ces histoires, surtout celles qu'il écrit pour la scène, reprennent le fil de la vie de l'homme, comme s'il la revivait au moment de la mort. Le dramaturge transpose à tous ces personnages des bribes de sa propre biographie, car il a gardé toute sa vie l'exigence, née durant sa période naturaliste[139], de décrire seulement le réel, ce qu'il voyait, ce qu'il avait vécu.

Mais le but n'est pas de faire une pièce autobiographique. Dans une lettre qu'il envoie à son éditeur, Emil Schering, en 1907, Strindberg écrivait :

> « Lisez mes nouveaux drames comme tels ; c'est, comme toujours, une mosaïque, des bribes de ma vie mêlée à celle des autres et, je vous prie, ne prenez pas cela comme une autobiographie ou des confessions. Ce qui ne correspond pas aux faits relève de la littérature, pas du mensonge.[140] […] Ma vie entière m'apparaît souvent comme une mise en scène, faite à mon intention afin que je la décrive et que j'en souffre. »[141] – À Emil Schering, le 2 avril 1907, son traducteur allemand.

Cette lettre donne une clé importante pour comprendre comment lire les éléments autobiographiques, présents dans un texte strindbergien.

2.2.2 Vie comme « morala exemplum »

Michael Robinson a nommé son volume « *Strindberg and Autobiography* » pour souligner comment Strindberg crée de la littérature à partir de son autobiographie, comment il assume des rôles qu'on peut regarder comme archétypaux, soit « le rebelle iconoclaste » ou, après l'expérience de *l'Inferno,* « le prophète rébarbatif » – « the reluctant prophet ». À chaque fois, dit Robinson :

> « Strindberg, the truth-sayer, who unmasks the web of deceit and lies with 'the simple, raw language of truth', is only one aspect of the almost archetypal self-projection which his writing has imposed upon his readers. » [142]

---

[138] STOCKENSTRÖM, « August Strindberg : A Modernist in Spite of Himself », p. 103.

[139] Dans lettre à sa sœur Élisabeth, du 13 juin 1882, Strindberg donne ce conseil : « Écrire ne signifie pas lâcher la bride à son imagination, ni inventer des choses qui n'ont jamais existé, mais raconter celles qu'on a vécues. Celui qui raconte ce qu'il a vécu est un écrivain et par le récit de ses expériences il se rend utile aux autres. » Voir STRINDBERG August, *Correspondance Tome 1 (1858-1885)*, traduit par Elena Balzamo, Zulma, Paris, 2009, p. 201 ; cité aussi par ROBINSON Michael, *Studies in Strindberg*, Ubiquity Press, London, 2013, p. 25.

[140] Lettre à Emil Schering du 2 avril 1907, cité par BALZAMO, *« Je suis un vrai diable ». Dix essais sur Strindberg*, L'Harmattan, Paris, 2014, p. 341.

[141] BALZAMO, *« Je suis un vrai diable »,* p. 113, note 5.

[142] ROBINSON Michael, *Strindberg and Autobiography*, Ubiquity Press Ltd./Norvik Press, London, (1986) 2013, disponible en ligne à l'adresse: http://dx.doi.org/10.5334/bab, p. 16 (consulté le 20.09.2016).

La vie de l'auteur devient une forme emblématique de « prévenir les autres » et Strindberg ressent le devoir de la rendre publique, de proclamer l'ordre moral, de châtier les autres, en tant que « prédicateur, prophète et proclamateur de la vérité » – « the preacher, the prophet, the truth teller », soutient Robinson.[143]

Göran Stockenström documente à travers les nombreux textes écrits après la crise de l'*Inferno*, la manière dont la vie de Strindberg devient un exemple de moralité, « *morala exemplum* ». Dans le roman ou dans le drame, dans la trilogie de l'*Inferno*, pour la prose, ou dans *Vers Damas*, au théâtre, le thème de la conversion se trouve au cœur de ses textes. L'opinion du chercheur sur le rôle prophétique de Strindberg est claire :

> « As an author Strindberg viewed his mission from henceforth in two related roles and functions. Chosen to embody the essence and will of The Eternal One and his Powers, his mission was to explain the ways of God to man. Under this prophetic role fell also the sacred duty to depict and castigate a materialistic society – themes central to works such as his novels *The Gothic Rooms* (1904) and *Black Banners* (1907) as well as, to a lesser degree, his Chamber Plays. » [144]

Ce thème revient dans *La Grand-route*. Ulf Olsson, dans son analyse des *Drapeaux Noirs*, trouve que :

> « …l'autoportrait et l'autocritique sont les garants de la véridicité du portrait et de la critique des autres » [145].

Les faits décrits partent d'un souvenir personnel, mais ils comptent seulement à partir du moment où ils sont interprétés du point de vue de la foi chrétienne, soutient Olsson[146]. Tenant compte de cela, le critique suédois considère que le roman a un caractère allégorique et prophétique. Il dit :

> « On peut parler d'un texte qui prophétise plus qu'il ne décrit et qui cherche à faire en sorte que le lecteur *voie...* »[147]

La Grand-route peut être considérée comme le parent proche et même une sorte de version dramatique des *Drapeaux Noirs*.[148] À chaque station, Strindberg attaque la société de son temps, l'athéisme, le matérialisme, comme on peut aisément l'identifier. Ileana Berlogea choisit de présenter en premier la critique de la société matérialiste athée, visible dans la troisième station :

---

[143] ROBINSON, *Strindberg and Autobiography*, p. 141.

[144] STOCKENSTRÖM, « August Strindberg: A Modernist in Spite of Himself » p. 105.

[145] OLSSON Ulf, « Le signe ensanglanté. Sens et sexualité dans *Drapeaux Noirs* » in *Strindberg* (Cahier de l'Herne), Balzamo Elena (éd.), l'Herne, Paris, 2000, p. 283.

[146] OLSSON, « Le signe ensanglanté. Sens et sexualité dans *Drapeaux Noirs* », p. 284.

[147] OLSSON, « Le signe ensanglanté. Sens et sexualité dans *Drapeaux Noirs* », p. 283.

[148] OLSSON, « Le signe ensanglanté. Sens et sexualité dans *Drapeaux Noirs* », p. 283.

« Le retour à la vie ne signifie que la rencontre avec le cercle des personnages de *Svarta Fanor*, avec les idiots du Village des Ânes, où l'Instituteur doit faire semblant d'être bête pour ne pas se faire arrêter. Dans le Village des Ânes, la science est inutile et savoir calculer l'année de la naissance de César, par rapport à la naissance du Christ, semble la plus grande bêtise ; ce qu'on connaît c'est le taux des actions à la bourse, le prix de l'orge, la possibilité de gagner… Mais le Chasseur et l'Instituteur pourront tout de même obtenir la liberté s'ils viennent participer au salon littéraire de la femme du Forgeron. »[149]

Cette mise-en-rapport des deux textes a été faite par l'historienne en théâtre durant la période communiste. Même si Ileana Berlogea ne fait que décrire une des stations de *La Grand-route*, pour tout lecteur le caractère critique de la société dans laquelle ils vivaient tous, sous le régime de Ceaușescu, aurait été évidente : une preuve de plus du caractère prophétique de l'écriture strindbergienne.

2.3 *La Grand-route* et la critique prophétique de la société

On s'arrête sur la scène du Forgeron, à la troisième station et celle du Japonais, à la quatrième station, pour constater quelles sont les situations politiques ou sociales évoquées et critiquées par Strindberg.

2.3.1 La critique de l'idolâtrie du pouvoir

Dans la deuxième station de *La Grand-route*, Strindberg attaque le culte du héros guerrier en Suède, du roi Charles XII. Un drame historique, des articles de presse, un essai de la *Mystique de l'Histoire Universelle*[150], tous tournent autour de ce roi guerrier, qui pour Strindberg n'est que le destructeur de la Suède. Le personnage est évoqué aussi dans *Un livre bleu* :

Se promenant dans la Valée des larmes, le Maître arriva dans une ville. Au centre de la Grande-Place se trouvait une statue en bronze représentant le Destructeur de la patrie. La jeunesse défilait en hommage au héros. Le Maître questionna le guide : Pourquoi

[149] Ileana Berlogea affirme dans sa monographie sur Stirndberg, en roumain, en original : « Reîntoarcerea la viață nu înseamnă altceva decât reîntâlnirea cu cercul celor din Svarta Fanorm cu proștii din Satul Măgarilor, unde învățătorul trebuie să se facă prost pentru a nu fi arestat. În Satul Măgarilor, știința este inutilă și calcularea anului nașterii lui Cezar, în raport cu nașterea lui Cristos, pare o idioție ; ceea ce se cunoaște ușor, foate bine, este mersul acțiunilor la bursă, prețul secarei și al orzului, posibilitatea de a câștiga... Dar totuși Vânătorul și Învățătorul își pot obține libertatea dacă vin la salonul literar al soției Fierarului. » dans BERLOGEA Ileana, *Strindberg, un precursor solitar al teatrului contemporan*, Ed. Academiei, București, 2011, p. 223.

[150] Sophie Grimal présente cet ouvrage en disant : « Cherchant une tribune pour exposer en détail ses réflexions sur la place de la religion dans la société humaine, entre le 20 février et le 30 mai 1903, il publia dans *Svenska Dagbladet* une série d'articles nommé *La Mystique de l'histoire universelle*. » dans GRIMAL Sophie, « Un livre bleu : testament spirituel d'August Strindberg », in BALZAMO Elena (éd.), *Strindberg*, Ed. de l'Herne, Paris, 2000, pp. 217–228, citation à la page p. 222.

fêtent-ils le Destructeur de la patrie ? – Je ne sais pas, répond-t-il. – Ont-ils perdu la tête ? – Probablement ; ici tout est inversé.[151]

Pour définir le contexte historique : devenu roi à 15 ans, en 1697, Charles XII a dû faire face à une triple coalition de pouvoirs qui se sont tournés contre la Suède et il a vaincu les royaumes de Norvège-Danemark, de Pologne et de Russie. Trop orgueilleux, il ne s'est pas arrêté, mais il a continué à lutter contre le tsar Pierre I, en 1709, ce qui, finalement, a mené à sa mort en 1718 et au déclin de la Suède, devenue un royaume constitutionnel pour plus d'un demi-siècle. En 1884, la dépouille du roi a été ramenée à Stockholm et un culte de ce roi guerrier commença à croître en Suède, culte auquel Strindberg s'est fortement opposé.

Après avoir voulu descendre le roi du piédestal sur lequel on l'avait rehaussé, Strindberg attaque ceux qui le transforment en héros. Dans *La Grand-route*, le *Forgeron*, le tyran qui refuse la culture et qui met en prison les hommes intelligents, adore Charles XII. Même si Strindberg critique la société de son temps, avec le recul d'un siècle on a l'impression de reconnaître toutes les tyrannies du 20e siècle et leurs tyrans. Ce n'est peut-être pas une coïncidence que, trente ans après, ceux qui adoraient le roi Carol XII, étaient aussi les admirateurs de Hitler[152]. Le culte du héros guerrier, destructeur du pays, ne pouvait qu'amener des nouveaux désastres. Et Strindberg l'avait compris.

Comme on vient de le dire, dans les années 1980, en Roumanie, sous les traits du personnage du *Forgeron* on aurait pu reconnaître la figure de Ceaușescu. Ileana Berlogea, critique de théâtre en Roumanie, avait commencé à écrire sa monographie sur Strindberg dans les années 1970, mais elle a arrêté net son travail en 1981, par peur de ce qu'elle devait citer. Comment ne pas lire le passage suivant, qui appartient au tableau qui se déroule à Âne-ville, sans penser à la situation de l'intelligentsia qui devait se cacher et ne jamais trahir ses véritables pensées. L'Instituteur explique sa situation au Voyageur, qui venait juste d'arriver au village :

L'INSTITUTEUR : .... Je suis le seul homme sensé du village. C'est d'ailleurs pourquoi je suis obligé de faire l'idiot, autrement on me jettera en prison. J'ai une formation

[151] STRINDBERG, *Un Livre Bleu*, p. 47.

[152] L'information est donnée par Susan Bantly, qui dit : « Representatives of the extreme right also adopted Charles XII in the 1930s as the model of strong military leader. This is the beginning of Charles XII's association with Nazi and neo-Nazi movements. Charles XII's role as absolute monarch is seen in a positive light and compared with Hitler's role as a dictator. » dans BRANTLY C. Susan, *The Historical Novel, Transnationalism and Postmodern Era – Presenting the Past*, Routledge, New York, 2017, p. 121.

universitaire, savez-vous ! (...) Voici le forgeron ! Je mets le masque, sinon, il croirait que je suis sensé et il me fera jeter en prison ! (*GR*, p. 468)

La rencontre avec le Forgeron semble appartenir à une scène de fou, digne d'ailleurs du Théâtre de l'Absurde. Dès qu'il est parti, le Voyageur se demande s'il est dans un vrai village ou dans un asile de fous.

LE VOYAGEUR : Est-ce vraiment un village ou bien un asile ?

L'INSTITUTEUR : Les deux ! À force de méchanceté, ils sont devenus fous !

LE VOYAGEUR : On vous surveille ?

L'INSTITUTEUR : Je suis en observation. On me soupçonne d'avoir toute ma raison.

LE VOYAGEUR : Venez donc avec nous et partons ensemble !

L'INSTITUTEUR : On nous rattrapera tous les trois ! (…)

LE VOYAGEUR : Qui est ce forgeron ?

L'INSTITUTEUR : Le dieu de fange dont parle Isaïe. Il est fait de la méchanceté, de l'envie, de la haine et des mensonges des autres. Il est devenu maire de ce village, parce que le boulanger en était plus digne.

C'est vrai qu'une scène comme cela, écrite en 1909, n'a jamais pu être jouée durant la dictature communiste, dans la Roumanie des années 1980, et elle ne sera jouée sous aucune dictature. Même si August Strindberg n'a pas prévu, avec date et lieu, les pays et les peuples qui vivront sous une dictature, il décrit l'essence même du mécanisme qui met ce système en marche à travers le dialogue entre l'Instituteur et le Forgeron et la réflexion du professeur qui s'ensuit. Il regarde la société de son temps et voit en elle les germes des dictatures à venir, dans l'illusion engendrée par l'athéisme et le culte d'un héros guerrier. À son propre constat, en tant qu'auteur, il veut donner du poids par la référence aux paroles d'Ésaïe. Ce n'est pas une référence exacte et même très difficile à identifier dans le livre biblique, mais le nom d'un prophète ressurgit et cela devrait être suffisant pour ses auditeurs.

2.3.2 Dévoiler les péchés d'une société de consommation

La critique de Strindberg va encore plus loin : il dévoile aussi les péchés d'une société de consommation. Dans le passage de Tophet, le Chasseur rencontre le marchand Japonais. On cite les raisons pour lesquelles, lui, il arrive au désespoir :

LE JAPONAIS : J'ai quitté mon pays parce que j'avais commis une mauvaise action. Je suis venu ici avec la ferme intention de devenir un honnête homme et de respecter strictement les lois de l'honneur et de la conscience. J'ai vendu des bons produits à des prix raisonnables, mais les habitants de cette ville n'aimaient que les produits de mauvaise qualité vendus à de très bas prix. Il ne me restait plus qu'à suivre leurs goûts ou à périr. Alors, au lieu de distiller le parfum des fleurs, je leur ai vendu des produits chimiques ; à la place des feuilles de thé, ils ont acheté des fleurs de prunier ou de

> cerisier ; au début, ma conscience me laissait en paix, il fallait bien vivre ! Mais un jour, il y a quinze ans de cela, je me suis réveillé. J'ai ouvert le grand livre et j'ai lu. Jour et nuit, nuit et jour, je me suis retrouvé en face de la comptabilité truquée, des articles falsifiés, des malversations. J'ai tenté de lutter, mais en vain : trop tard. La mort, seule, peut me délivrer car c'est dans la chair que réside le mal. (*GR*, p. 484)

Dans ce passage, Strindberg tisse plusieurs thèmes, comme il en a d'ailleurs l'habitude. Il fait en premier une critique de la société de son temps, où tout est devenu mensonge. Un peu plus tard, c'est le personnage du Chasseur qui fait un portrait similaire de lui-même. Pour lui, ce n'est pas le parfum qu'il a truqué, mais les mots-mêmes.

> LE CHASSEUR : On m'a bourré de mensonges, c'est pourquoi ma personne est faussée, pillée, falsifiée ! (…). J'ai mis en circulation une monnaie fausse sans le savoir, c'est pourquoi je ne suis pas l'homme que je suis... (*GR*, p. 499)

On est dans un monde avide de pouvoir, où toutes les paroles et les produits sont devenus des mensonges. Le Japonais est en quelque sorte un double du Chasseur. Comme d'habitude, Strindberg rattache à chacun de ces personnages des traits de lui-même, des bribes de son autobiographie. Mais si le Chasseur trouvera la paix, en criant vers Dieu, le marchand venu de l'autre bout du monde est bien plus susceptible d'être détruit par cette société moderne qui ne reconnaît plus les vraies valeurs. La loi qui le juge à l'intérieur de son âme le condamne et le fait mourir.

Insérant un poème japonais dans le texte, Strindberg introduit avec discrétion le thème du péché et du jugement des dieux. Ainsi, au moment d'exprimer sa décision, le Japonais parle dans sa langue, et il parle en vers, reproduisant un poème japonais ancien[153]. Mais quand il en fait la traduction, le dramaturge change, presque imperceptiblement, le sens des mots. Voici le poème, d'abord en japonais translittéré, incompréhensible pour le personnage et le lecteur/spectateur, puis dans la traduction que le Japonais en propose au Chasseur (*GR*, 485) :

> Chiru hana wo
> Nani ka uramin
> Yo no naka ni
> Waga ni tomoni
> Arami no kawa.

[153] Il s'agit du texte d'un auteur japonais anonyme, traduit en anglais par Laurel Rodd, dans *Kokinshu : A Collection of Poems Ancient and Modern* (C & T Asian Languages Series / English and Japanese Edition), traduction par Laurel R. Rodd et Mary C. Henkenius, Cheng&Tsui, Boston, 1996, p. 80, poème cité accessible en ligne à l'adresse : www.klingonbuddhist.wordpress.com/20015/04/15/scattering-blossoms/ (consulté le 8.05.2017). C'est la seule traduction avec laquelle on a pu comparer la traduction faire par Strindberg lui-même, directement dans le texte de *La Grand-route*, pour pouvoir décéler s'il a fait des modifications du sens originel japonais.

La traduction donnée dans le texte dramatique est :

> « Les fleurs sont effeuillées. Pourquoi pleurer ? Selon la volonté des dieux, je dois périr, comme elles »

La raison de la mort volontaire du marchand est exprimée par ce poème, en introduisant le thème du jugement des dieux, qui le condamnent à cause de ses péchés. Ce qui est intéressant, et qui met en évidence le but de Strindberg d'appeler à la conversion, est que dans l'original japonais il n'est pas question de la volonté des dieux. La traduction anglaise de Rodd, la seule avec laquelle on a pu comparer le texte de *La Grand-route*, semble être plus proche du sens originel :

> « Why should we grieve to see the petals falling to earth for won't we too, who share this ephemeral existence, someday follow ? »

On le voit, seule la constatation que, dans ce monde éphémère, l'homme, comme la fleur, disparaîtront est bien présente. Dès lors Strindberg introduit l'idée de la volonté des dieux en lien avec la question de la punition. Cela lui sert à souligner l'existence d'une loi morale dans le cœur de tout homme. Mais en changeant le sens du poème il reprend un élément présent dans le drame japonais, comme il le souligne dans son article « La Renaissance religieuse »[154] lorsqu'il évoque ce que dit Suyematsu à ce propos[155] :

> « L'idée japonaise que "toute bonne action est payée et tout mauvais acte puni" a toujours été exprimée dans toutes sortes de poésie, voire des drames... Chez nous [les japonais], les personnages fictifs obtiennent leur salaire ou leur peine, et les prières, que ce soit dans les livres ou sur la scène, sont placées de telle sorte qu'elles font une profonde impression sur le lecteur ou sur le spectateur... Je me souviens que j'ai versé souvent des larmes quand j'ai lu des poèmes ou j'ai entendu des chants dramatiques ou j'ai assisté aux spectacles. Cet élément semble manquer dans le théâtre européen. »[156]

Il est intéressant de remarquer comment, dans sa recherche sur la forme de l'écriture dramatique, Strindberg répond à cette exigence « orientale » qui rejoint ses propres préoccupations. Il introduit à un moment, à la fois tragique et poétique, un poème-prière qui évoque la punition des péchés. Avant d'entrer plus avant dans la compréhension de cette scène et pour mieux entrer dans l'esprit de ce texte étrange qu'est *La Grand-route*, il faut comprendre le mécanisme de l'ensemble.

L'auteur critique la société, mais en même temps, il semble lancer un appel à la conversion, un appel dans lequel il veut inclure le monde entier, jusqu'au Japon.

---

[154] Il s'agit d'un essai publié par Strindberg en 1910.

[155] STRINDBERG August, « Ljusets fiender », in *Religiös renässans eller Religion mot teologi*, 1910, p. 244, accessible en ligne à l'adresse : http://litteraturbanken.se/ (consulté le 05.03.2017).

[156] Voir STRINDBERG, « Ljusets fiender », p. 244.

L'épisode de la rencontre avec le Japonais, sur lequel on se concentre dans les chapitres suivants pour faire une analyse comparative avec le *Livre de Jérémie*, est intégré dans un texte qui reste pour beaucoup de critiques et metteurs en scène déroutant et même décevant. Comment peut-on le comprendre ? Quel genre de texte écrit Strindberg ? Quel est son point de départ ?

Chaque moment de spectacle, et parfois il y en a plusieurs à l'intérieur d'une seule station (voir la station 4, dans la ville de Tophet), donne l'impression d'être un spectacle à part, que rien ne relie au reste. Le moment du Japonais lui-même semble couper le rythme, introduire non seulement un nouveau personnage, une nouvelle histoire, mais un autre monde culturel, une autre forme d'expression, et même une autre langue. En analysant les différents moments, on découvre qu'à chaque fois il y a un vice qui est critiqué, toujours d'une autre manière. La forme change, car l'histoire du péché de l'homme se multiplie dans des contextes différents. Elle prend ampleur sur un plan politique et social dans le Village des Ânes, après avoir commencée par une simple querelle de deux meuniers voisins, aux moulins à vents. Elle s'étend ensuite géographiquement jusqu'à l'autre bout de la terre, par la présence du commerçant japonais. À chaque fois, pour chaque récit, le vécu du dramaturge est la source de sa critique de la société. Car ce sont ses propres dérives et ses propres péchés qu'il confesse à travers différents personnages. Ce qui préoccupe Strindberg et qui est essentiel dans le contexte prophétique qu'on essaie de décrire, est que tout mal a des conséquences. C'est ce qu'on retrouve surtout dans la scène du marchand de Tophet, empruntant une forme d'expression qui inclut le lyrisme propre au théâtre japonais.

Deux moments de critique prophétique de la société sont traités par Strindberg dans deux clés différentes de spectacle. On approfondira plus loin les sources et les propositions de spectacles que le dramaturge fait dans *La Grand-route*, station par station.

2.4 Strindberg, prophète au théâtre

En commence ici par regarder le parcours du dramaturge, considéré un précurseur du théâtre contemporain, pour revenir ensuite à son dernier texte dramatique, considéré comme testamentaire aussi du point de vue artistique.

Suivant le second sens du mot prophète proposé au début de ce chapitre, l'écriture d'August Strindberg est considérée comme prophétique pour le 20e siècle. Il

surprend, comme on l'a dit, par la force de son théâtre naturaliste, mais il est aussi un expressionniste[157] avant la lettre, il semble ouvrir la porte aux modernistes et même, selon Martin Esslin[158], au Théâtre de l'Absurde.

Quand il a reçu le Prix Nobel, en 1936[159], Eugene O'Neill a choisi de parler de Strindberg dans son discours de remerciement. L'écrivain américain a souligné tout ce qu'il devait à ce Maître de l'écriture dramatique, en rappelant que c'est grâce à lui qu'il a pensé pour la première fois à écrire et à imaginer ce que le drame moderne peut être :

> « It was reading his plays when I first started to write back in the winter of 1913-14 that, above all else, first gave me the vision of what modern drama could be, and first inspired me with the urge to write for the theatre myself »[160].

Cet hommage résume l'essentiel sur le grand dramaturge suédois, qui, de son vivant, n'a pas eu la reconnaissance des siens. Et surtout pas le Prix Nobel.

On ne s'attardera pas sur l'ensemble de la création dramatique strindbergienne, qui comporte soixante-cinq pièces de théâtre, depuis les premiers textes romantiques des années 1870, jusqu'aux drames historiques, les pièces du rêve et les pièces de chambre du début du 20e siècle – qui annoncent l'expressionisme et le modernisme – en passant par les textes des années 1880, comme *Mademoiselle Julie*, *Le père* ou *Les créditeurs*. Ces chefs d'œuvres du naturalisme, parus dès la naissance de ce courant au théâtre, le définissent et créent des repères indéniables. On se concentrera sur les traits essentiels de la dramaturgie strindbergienne retrouvées dans *La Grand-route*, car, dans ce dernier drame, l'auteur semble revisiter sa création entière et lui emprunter ce qu'il trouve précieux à chaque époque. Dans ce qui suit, on passera en revue les grands étapes de sa dramaturgie, mettant en exergue les éléments repris dans son texte testamentaire.

---

[157] La trilogie *Le chemin de Damas* (1898-1904) est considérée comme l'oeuvre novatrice de Strindberg, qui ouvre la voie de l'expressionisme. L'idée de Strindberg, précurseur de l'expressionisme, est soutenue, entre autres, par DAHLSTRÖM Carl, *Strindberg's dramatic expressionism*, Ann Arbor, University of Michigan, 1930 ; « Origins of Strindberg's expressionism », in *Scandinavian Studies* Vol. 34/1 (Ffévrier), pp. 36-46, University of Illinois Press, 1962 accessible en ligne à l'adresse : http://www.jstor.org/stable/40916373 (consulté le 4.4.2018) ; ROBINSON Michael, ROSSEL Sven Hakon (éds.), *Expressionism and Modernism. New Approaches to August Strindberg* (Wiener Studien zur Skandinavistik WSS), Präsens Verlag, Wien, 1999.

[158] ESSLIN Martin, *Le théâtre de l'Absurde*, traduit par Marguerite Buchet, Francine del Pierre, Fance Frank, Buchet/Chastel, Paris, 1963, p. 330.

[159] O'NEILL Eugene, *Banquet Speech*, disponible en ligne à l'adresse http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1936/oneill-speech.html (consulté le 29.04.2017).

[160] O'NEILL, *Banquet Speech*.

2.4.1 Le choc du réel dans le théâtre naturaliste

Strindberg est surtout applaudi aujourd'hui pour ses pièces naturalistes. Proposant une mise en scène réaliste, ainsi que des conflits menés à l'extrême, le suédois a innové le théâtre des années 1880. Certes, que peut-il y avoir de plus émerveillant pour un acteur, même de nos jours, que de donner vie à des hommes et des femmes dont le psychisme est dans un état si instable, dont la relation à l'autre est si passionnelle et dévorante, que leur rencontre les amène au bord du désespoir et au seuil entre la vie et la mort ? On reconnaît dans ce type de texte naturaliste l'intérêt de cette époque, de la fin du 19ème siècle, pour les recherches psychiatriques autour de la « lutte des cerveaux » et de l'hypnose, surtout celle menées à Paris par le docteur Charcot[161]. Strindberg se conçoit, en tant que dramaturge, comme quelqu'un qui dissèque l'être vivant et expose publiquement les mécanismes psychiques durant un processus qu'il appelle « vivisection ». Cette période de création, comme Elena Balzamo la définit :

> « répond à son goût pour l'introspection psychologique, dominant à partir de 1886, lorsqu'il abandonne la problématique sociale, et participe à l'entreprise de "vivisection" de même que les deux recueils portant ce titre, le *Fils de la servante* (la vivisection de soi), *le Plaidoyer d'un fou* (la vivisection de Siri), et ses autres pièces naturalistes. »[162]

Mademoiselle Julie reste, parmi ses écrits, celui qui a le plus marqué les arts du spectacle et qui a renforcé le théâtre naturaliste, même si Strindberg n'est pas le créateur de ce courant. Le *manifesto* du théâtre naturaliste peut être trouvé dans les textes de Zola, dont la préface écrite pour *Thérèse Raquin*, en 1873, adaptation scénique de son roman[163]. Les principes qu'il pose en théorie ont été mis en pratique par André Antoine[164], fondateur du *Théâtre Libre*, en 1887. Mais c'est Strindberg qui

---

[161] Jean Martin Charcot (1825-1893) était un neurologue français, connu aujourd'hui surtout pour ses études sur l'hypnose et l'hystérie. Strindberg, durant son séjour à Paris, à partir de 1885, a fréquenté les conférences de Charcot à l'hôpital de la Salpêtrière. Voir plus sur l'influence de Charcot, Bernheim et Ribot sur Strindberg dans SMITH Matthew Wilson, *The Nervous Stage : Nineteenth-century Neuroscience and the Birth of Modern Theatre*, Oxford University Press, 2017, p. 165 : « The shift from Zola's Naturalism of biology and environment, to Strindberg's mélange of biology, experiment, and *hypnotic forces*, can also be expressed as a shift of mentors, for what Bernard and Taine were for Zola, Charcot and Bernheim were for Strindberg. »

[162] BALZAMO Elena, *« Je suis un vrai diable »*, pp. 69-70. Strindberg fait de lui-même, ainsi que de sa femme, Siri van Essen, le sujet de ses deux études de « vivisection», dans les romans cités par Balzamo.

[163] *Thérése Raquin*, roman de Zola écrit en 1867, a été adapté pour la scène par l'auteur même, en 1873. Les fondements du théâtre naturaliste de Zola et Antoine sont présentés aussi dans INNES Christopher, *A source book on naturalist theatre*, Routledge, London-New York, 2000, pp. 46-53.

[164] L'acteur et metteur en scène André Antoine (1858-1953) a fondé à Paris, en 1887, le *Théâtre Libre*, dans le désir de mettre en scène *Thérèse Raquin* de Zola, et il a continué, en 1897, avec le

a parfait le concept du ce genre de théâtre dans la préface de *Mademoiselle Julie* (1887). Ce texte a d'ailleurs vu le jour, en 1893, sur la scène du théâtre d'Antoine, après avoir été rejetée en Suède et bannie au Danemark à cause de son caractère choquant[165].

En effet, l'action se déroule durant la Nuit de la Saint-Jean dans la cuisine de la maison du Colonel, où sa fille, Mademoiselle Julie, pousse la relation avec le serviteur Jean au-delà des limites de la décence, des règles sociales, voire au-delà de ce qu'elle-même juge acceptable. Pour cette raison, le lendemain matin, hantée par les remords et effrayée par le retour de son père, la jeune femme se suicide. Le concept ici proposé par Strindberg a révolutionné le théâtre. Non seulement il confère une grande puissance aux personnages et une profondeur au drame psychologique et social, mais il renonce au décor peint, apportant sur scène seulement des éléments concrets. En plus, il fait sortir les personnages du salon de la maison et les places dans une cuisine, l'espace des serviteurs. La cuisine elle-même, ainsi que les objets qui s'y trouvent ici, deviennent dans le drame des personnages à part entière[166].

August Falck, acteur et metteur en scène, a remporté, vingt ans plus tard, un grand succès avec *Mademoiselle Julie*, mise en scène selon les indications de Strindberg. En 1906, pour une tournée faite à travers la Suède, Falck recréa sur scène une cuisine, dans tous ses détails, faisant preuve d'un naturalisme extrême. À ce propos, Strindberg affirma que « tout était comme il fallait », suivant ce qu'il avait souhaité dans l'*Introduction* de la pièce. Mais, à distance de deux décennies, il

---

Théâtre Antoine, une entreprise qui résista jusqu'en 1906. Les mises-en-scènes d'Antoine ont privilégié l'approche naturaliste, révolutionnant le théâtre de l'époque : le décor et les accessoires devaient être réels, et non peints, le ton de la voix et les gestes des acteurs aussi naturels que possible. Les textes choisis appartenaient à des auteurs français ou étrangers, refusés ailleurs, dont Zola, Tourguéniev, Ibsen, Strindberg, Hauptmann. Dans son théâtre d'essai, il s'est tourné vers les pièces courtes, simples, en un seul acte. La salle située au 14, Bd de Strasbourg porte aujourd'hui le double nom Antoine-Simone Berriau, d'après les deux grands metteurs en scène qui ont travaillé ici et qui ont marqué l'histoire du théâtre moderne. Voir DUMUR Guy (éd.), *Histoire des spectacles* (Encyclopédie de la Pleyade), Gallimard, Paris, 1965, pp. 1085-1092.

[165] Strindberg remporte un succès important à Paris et, en 1894, deux autres drames *Le Père* et *Les Créditeurs* sont mis en scène par Lugné-Poe, au Théâtre de l'Œuvre. *Le Père* est le premier texte avec lequel Strindberg remporte un succès européen. Strindberg sejourne durant ce temps à Paris, où il reste jusqu'en 1897. C'est la période dite de l'*Inferno*. Voir le commentaire de Gunnar Ollén dans STRINDBERG August, *Fadren. Fröken Julie. Fordringsägare* (Samlade Verk 27), OLLEN Gunnar (éd.), Almqvist & Wiksell förlag, Stockholm, 1984, p. 292, en ligne à l'adresse: https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/Fadren/sida/292/etext (consulté le 25.04.2018). Pour la chronologie de la vie et l'œuvre de Strindberg dans le contexte des évènements culturels européens de l'époque, voir BALZAMO Elena, *August Strindberg, visages et destins*, Hamy, Paris, 1999, pp. 23-30.

[166] Un exemple sont les bottes du Colonel, qui rendent présente la figure du père qui juge et condamne sa fille, même en absence.

trouvait superflu de reconstituer l'époque dans les moindres détails, même si le réalisme de la cuisine comme espace de jeu était essentiel[167].

À cette époque, le dramaturge semble être fatigué du naturalisme trop prolixe en détails qu'il juge inutiles. Le plateau tournant a été perfectionné par les allemands et permettait de créer des décors plus vraisemblables et plus faciles à changer. Dès lors, le concret et le réalisme étaient utilisés à l'excès. En France, on arriva même à construire des décors si lourds, que leur remplacement demandait des longues intermèdes, et la pièce tombait à l'oubli durant l'entracte[168]. Le changement que Strindberg a entraîné au théâtre, par la présence de l'élément réel sur scène, était devenu en peu de temps, une dangereuse exagération. Brook allait appeler plus tard ce genre de théâtre un « théâtre mort »[169]. Ce n'était pas ce que l'auteur voulait[170].

Dans *La Grand-route* on peut retrouver des traces des dialogues conflictuels de la période naturaliste durant la rencontre entre le Chasseur et Möller, le criminel de la ville de Tophet. Mais l'ensemble du texte paraît loin de l'époque de *Mademoiselle Julie*. Que reste-t-il de la force conflictuelle et le souci du réalisme chez Strindberg en 1910 ?

2.4.2 La recherche de l'essentiel dans les pièces de chambre

On fait ici un saut du naturalisme des années 1880 à la dernière période du dramaturge suédois, au début du 20e siècle, quand il a créé son propre théâtre, pour voir comment il a fait la reprise de ses idées de jeunesse. Ceci pour comprendre dans quel contexte est né le texte de *La Grand-route*, en 1909.

Le succès remporté par *Mademoiselle Julie* durant la tournée de 1906, détermina la création du *Théâtre Intime* en 1907, une entreprise commune de Falck et de Strindberg. Au moment où il décide de s'embarquer dans cette aventure, Strindberg déclare reprendre à Marx Reinhardt le concept du *Kammertheater* : la

---

[167] L'auteur pense que : « wenn man sich auch nicht selber zu bekämpfen braucht, so war doch dieses Tädeln mit Requisiten und Attributen unnötig » (« Si on ne doit pas se contredire soi-même sur ce point [la recherche de la vérité], le commerce avec les objets d'antiquaire était inutile. ») Dans STRINDBERG August, « Kammerspiele », in *Dramaturgie*, Georg Müller Verlag, München, 1920, p. 90.

[168] Voir STRINDBERG, « Dekoration », in *Dramaturgie*, pp. 81-82.

[169] Dans son ouvrage *The Empty Space*, Peter Brook emploie l'expression « deadly theatre » pour nommer un théâtre qui « ne parvient ni à exalter, ni à instruire ; souvent, il ne parvient même plus à divertir ». Cette expression, traduite ici mot à mot par « théâtre mort » a été transformée en français et traduite par « théâtre rasoir ». Voir BROOK Peter, *L'espace vide*, traduit en français par Christinne Estienne et Franck Fayolle, Ed. du Seuil, Paris, 1977, p. 26.

[170] « Dann trat eine gewisse Stille ein, und das Drama folgte wieder ausgefahrenen Gleisen. » (« Et puis il y a eu le silence. Et le drame a suivi des chemins non tracés. ») dans STRINDBERG, « Kammerspiele », in *Dramaturgie*, p. 71.

démarche intime, le thème important, le traitement attentif. L'idée de la force du sujet jointe à la simplicité du traitement se trouvait déjà dans les pièces d'un acte qu'il écrivait dans les années 1880. En fin de carrière, il ne fait que reprendre l'essentiel de sa période naturaliste pour le parfaire.

Strindberg rêvait de la proximité de l'acteur au public, ce qui permettait à ce dernier de ne plus crier quand il parle, ni d'exagérer, quand il faisait des gestes. Le dramaturge voulait proposer seulement des sujets importants et forts, mais limités dans la durée, et restreints dans les moyens de traitement. Pas d'effets spéciaux, pas des moments pour applaudir, pas de *solos*, le dit-il dans les *Lettres au Théâtre Intime*[171].

C'est suivant ce nouveau *manifesto* théâtral que le dramaturge écrit pour la scène du *Théâtre Intime*, en 1907, une série de textes appelés par lui « Kamerspiele », « pièces de chambre ». Dans cette série s'inscrivent *Le Pélican*, *La sonate des spectres*, *La maison brulée*, *Orage* et *L'île des morts*. Strindberg voulait même inviter d'autres auteurs suédois à écrire pour son théâtre, suivant les mêmes principes : imagination liée à l'observation, simplicité du sujet et un petit nombre de personnages[172]. Pour le dramaturge suédois, ce sont là les traits de la modernité du théâtre. Mais ses rêves ont été finalement détruits par les calculs financiers et son théâtre a été fermé fin 1910. Parmi les dernières mises-en-scène faite ici par Falck a été le spectacle avec *La Grand-route*, le 12 Février 1910.

Par rapport aux pièces de chambre, *La Grand-Route* propose sept changements de décor et voit apparemment s'alterner sur scène une vingtaine de personnages. On doit dès lors s'interroger sur la manière dont l'auteur imaginait pouvoir mettre cela en œuvre avec peu de moyens. Il était bien conscient de la petitesse de l'espace de scène du *Théâtre Intime*, où il avait créé des décors avec quelques objets et des jeux de lumière. Comment faire tenir sept espaces différents dans une chambre ? Et autant de personnages ? Mais si on fait attention, on remarque que la plupart du temps, le

---

[171] STRINDBERG, « Das Intime Theater », in *Dramaturgie*, pp. 71-73.

[172] Dans la lettre à Adolf Paul, du 6 janvier 1907, Strindberg l'invite à contribuer au repertoire de son théâtre lui disant : « Si tu écris de nouveau, tiens-moi au courant, mais opte pour une forme intimiste, avec peu de motifs, mais exploités à fond, peu de personnages, grands points de vue, de l'imagination libre, mais fondée sur l'observation, l'expérience, l'étude ; simple, mais pas simpliste ; pas de grands moyens techniques, pas de personnages pléthoriques, pas de cinq actes réglementaires ni de "vieilles machines", pas de représentations qui durent toute une soirée. *Mademoiselle Julie* (sans le rideau final) a subi l'épreuve du feu, se révélant être la forme idéale pour le public pressé d'aujourd'hui : brève, mais profonde », texte cité par BALZAMO Elena, *« Je suis un vrais diable »*, p. 84.

dialogue de *La Grand-route* se porte seulement entre deux personnages : le Chasseur et l'Ermite, à la première station, ensuite le Chasseur et le Voyageur, les deux meuniers, le Chasseur et la Fille, l'Instituteur et le Chasseur etc. À plusieurs reprises, l'auteur indique – d'une manière ou d'une autre – que le Chasseur assiste à des mises-en-scènes. Dans le contexte du théâtre de chambre que Strindberg avait conçu pour le *Théâtre Intime*, peut-on voir dans *La Grand-route* un texte écrit pour un ou deux personnages qui donnent elles-mêmes plusieurs représentations ou qui commencent à rêver ?

Une piste à explorer pour comprendre comment l'auteur aurait pu penser une mise-en-scène simple serait celle de faire une parallèle avec les pièces dites « de rêve ». Car après le choc « naturaliste » apporté au théâtre avec *Mademoiselle Julie* (1887), Strindberg a renouvelé l'écriture dramatique une fois de plus, dix ans après. En 1897, le dramaturge volcanique a proposé, avec la première partie de la trilogie *Vers Damas*, un texte de type expressionniste, bouleversant à nouveau le monde et le concept de spectacle. Mais le changement dans la forme de théâtre était en fait entrainé par un changement sur le fond et on s'arrête en premier sur celui-ci, pour présenter ensuite les techniques proposées par Strindberg pour les mises-en-scènes des pièces de rêve.

2.4.3 *La modernité des textes post-*Inferno

Le grand renouveau que Strindberg a apporté au théâtre est venu après la période de *Inferno*, ce roman inspiré par la crise qu'il a vécue à Paris entre 1894 et 1897. Durant cette crise existentielle, Strindberg a même cessé d'écrire. Mais de cet enfer spirituel, il est ressorti comme d'un laboratoire, avec « une paradigme théâtrale nouvelle »[173]. Strindberg a proposé alors des formes nouvelles d'écriture qui vont influencer des auteurs tels que Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Luigi Pirandello ou encore Ingmar Bergman, au cinéma, des auteurs qui se réclament souvent directement de lui. Göran Stockenström en donne une description :

> « Anything can happen ; everything is possible and probable. Time and space do not exist ; on a slight groundwork of reality, imagination spins and weaves new patterns made up of memories, experiences, unfettered fancies, absurdities and improvisations.

[173] SZALCZER Eszter, « Strindberg&the Visual Art », in *PAJ : A Journal of Performance and Art*, Vol 25 (N 3), MIT Press, Cambridge USA, Septembre 2003, pp. 42-55, citation à la p. 43 : « Yet, he emerged from his laboratory with a new dramatic paradigm that revolutionized the stage and launched a new approach to drama carried on by the Expressionist playwrights and the Theatre of the Absurd ».

The Characters are split, double and multiply ; they evaporate, crystallize, scatter and converge. ».[174]

Cette nouvelle manière d'écrire, où il n'y a ni temps, ni espace, où les personnages apparaissent et disparaissent de manière inattendue, ont permis que l'univers intérieur se manifeste à l'extérieur. Le monde est devenu pour Strindberg une réflexion de son âme. C'est un état de rêve. La structure non-causale et non-linéaire de certains drames, telle la première partie de la trilogie *Le chemin de Damas* et même de *La Grand-route*, accentue cet état onirique. C'est certainement grâce à ces pièces de rêve, qui se trouvent de « l'autre côté de la vie » ou derrière la vie (*the « behind-life » plays*[175]) que Strindberg a pu exercer une grande influence sur les modernistes, tel O'Neill.

Le critique Martin Esslin remarque dans toutes les créations de la deuxième période artistique de Strindberg des innovations esthétiques voulues, constamment réinterprétées ainsi au théâtre[176]. Esslin s'intéresse surtout au monde onirique très présent dans l'ensemble de la trilogie *Vers Damas* (1898-1901), *Le songe* (1901) et *La sonate des spectres* (1907), où il lui semble identifier les sources directes du Théâtre de l'Absurde[177]. Selon le critique américain, c'est dans ces textes qu'on peut déceler les caractéristiques propres des textes expressionnistes. Il écrit :

« In these plays the shift from the objective reality of the world of outside, surface appearance to the subjective reality of inner states of consciousness – a shift that marks the watershed between the traditional and the modern, the representational and the Expressionist projection of mental realities – is finally and triumphantly accomplished. »[178]

Esslin range dans la catégorie du Théâtre de l'Absurde des auteurs dramatiques différents, tels Beckett, Adamov, Ionesco et Genet, qui ne se sont jamais constitués en école ou en mouvement. Ils sont tous nés au début du 20e siècle et leurs œuvres

---

[174] STOCKENSTRÖM Göran, « August Strindberg : A Modernist in Spite of Himself », in *Comparative Drama* 26/2 (1992), pp. 95-123, citation à la p. 111. Article accessible en ligne à l'adresse : http://www.jstor.org/stable/41153561 (consulté le 29/07/2015).

[175] STOCKENSTRÖM, « August Strindberg : A Modernist in Spite of Himself », p. 113 : « O'Neill coined the term "behind-life' plays" to describe the immaterial mode of reality, relating to this elsewhere, the Beyond in Strindberg's post-Inferno dramas. »

[176] Martin Esslin trouve que : « Strindberg's post-Inferno dramas are, in fact, being constantly reinterpreted in the context of modern theater as deliberate aesthetic innovations. », dans ESSLIN Martin, *The Theater of the Absurd*, Ed. Doubleday, Garden City, New York, 1969, p. 120.

[177] ESSLIN Martin, *The Theater of the Absurd*, p. 120 : « The three parts of *To Damascus* (1898-1901), *A Dream Play* (1901), and *The Ghost Sonata* (1907) are masterly transcriptions of dreams and obsessions, and direct sources of the Theatre of the Absurd. »

[178] ESSLIN Martin, *The Theater of the Absurd*, pp. 304-306.

s'imposent après la deuxième guerre mondiale, dans cette atmosphère que Camus décrit comme :

> « …privée d'illusion et de lumières, où l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours, puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est probablement le sentiment de l'absurdité. »[179]

Strindberg annonce et devance cette période de presqu'un demi-siècle du point de vue formel dans ses pièces dites *de rêves*, mais sans leur ressembler sur le fond. Le dramaturge a révolutionné le théâtre à chaque étape de sa vie, en passant du romantisme au naturalisme, en devançant l'expressionisme et en annonçant la forme du théâtre de l'Absurde, sans lui appartenir. Car la crise qu'il avait traversée dans les années 1890, le pousse à changer non seulement la forme d'expression, mais aussi le contenu de ses textes, leur imprimant une forte dimension mystique. Elena Balzamo écrit à ce propos :

> « …une crise mystique (la soi-disant "crise d'Inferno") qui lui permet d'accéder à une nouvelle vision du monde, profondément religieuse, à forte coloration swedenborgienne et aux harmoniques occultistes »[180].

Paradoxalement, c'est cette dimension spirituelle, qui fait que Sven Delblanc nie le modernisme[181] de Strindberg. Il écrit :

> « August Strindberg, ce grand rénovateur du théâtre occidental, n'avait en réalité rien d'un moderniste. (...) Ses œuvres dramatiques faisaient certes l'effet d'inédits modernistes. Mais (...) la nouvelle forme s'élabore à partir de la nouvelle vision du monde, d'une nouvelle situation existentielle. »[182]

Dans une même optique, Stockenström trouve que, dans sa relation avec le public, Strindberg veut tout changer :

---

[179] CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe,* Ed. Gallimard, Paris, 1942, p. 18. Cité par ESSLIN Martin, *Théâtre de l'Absurde*, p. 20.

[180] BALZAMO, *« Je suis un vrai diable »*, p. 110.

[181] Un courant de pensée ou même une époque, annoncée par les écrits de Friedrich Nietzsche (1844-1900) et qui s'étendrait jusqu'aux écrits de Samuel Beckett (1906-1989). Dans les arts, le début du modernisme peut être considéré la publication du volume *Les fleurs du mal* (1857) de Baudelaire, pour la poésie, ou le Salon des Refusés (1863), pour la peinture. L'impressionnisme, l'expressionisme, le futurisme, le cubisme, le minimalisme, le post minimalisme et d'autres 'ismes', ainsi que le Théâtre de l'Absurde s'inscrivent dans ce terme très global, où la perspective de l'homme et sur l'homme change. Sigmund Freud (1856-1939), dans la psychologie, ainsi que le philosophe Henri Bergson (1859-1941) influencent au départ le regard des artistes. Il n'y a pratiquement plus de point de repère, de perspective unique, de critère structurant. Tout de décompose et se recompose à l'infini. Des représentants importants du modernisme au théâtre sont Samuel Beckett (1906-1989), Eugène Ionesco (1909-1984), Jean Genet (1910-1986), Friedrich Dürrenmatt (1921-1990). Voir POUND Ezra, *Make it new*, Yale University Press, New Haven Connecticut, 1935 ; CHILDS Peters, *Modernism*, Routledge, New York, 2017.

[182] DELBLANC Sven, *Ett Drömspel*, Stormhatten, Stockholm, 1979, p. 101, cité par BALZAMO Elena, *« Je suis un vrais diable »*, p. 108.

« The purpose common to Strindberg's use of literary and theatrical conventions in relation to his audience is to reorganize their experience, their ways of seeing the physical world, their ways of understanding themselves, their relation to their fellow men, to God and the Universe. »[183].

Comme le souligne Stockenström, derrière ce nouveau type de construction dramatique, qui ne suit plus les règles d'un récit cohérent ni du point de vue temporel, ni causal, Strindberg propose une structure. Il l'emprunte aux mystères médiévaux. *La Grand-route*, qui débute et clôt au sommet de la montagne, a en commun avec *Le chemin de Damas* la structure non-linéaire, inspirée par les drames médiévales[184], ainsi que l'idée de revisiter le passé, processus dans lequel se plonge le protagoniste. Les techniques modernes ont permis à Strindberg de chercher aussi des moyens pour mettre en scène ses « rêves ».

2.4.4 La dématérialisation de la réalité dans les pièces de rêves

L'auteur a cherché des solutions pour représenter sur scène cette perception divergente du monde[185]. Quelques expériences l'ont amené à découvrir, au fil du temps, des méthodes de plus en plus suggestives pour la création des décors. Dès la fin des années 1890, Strindberg avait utilisé les projections des diapositives dans les pièces de théâtre comme référence à un univers de type populaire. Ainsi, il intégra dans son théâtre cette pratique des artistes itinérants qui utilisaient la lanterne magique[186]. Toutefois, l'auteur suédois créa ce type particulier de dramaturgie dans une forme non-chronologique, qui ne suit pas une logique de cause-effet, basée sur les

[183] STOCKENSTRÖM Göran, « August Strindberg : A Modernist in Spite of Himself », p. 110.

[184] Inspiré par les drames à stations du Moyen Âge, le dramaturge utilise dans *Le chemin de Damas* une forme parfaitement circulaire : le personnage principal fait un voyage aller-retour, ayant comme point de départ et d'arrivée la place de la même ville. Accompagné par la Femme, l'Homme retrace l'expérience de leur relation d'amour, en faisant une relecture de leur vie, sans que la chronologie des évènements ait aucune importance. À l'aller et au retour, les deux passent par le même chemin, s'arrêtant aux mêmes endroits, découvrant d'autres aspects de leur vie en commun et de leur relation déchirante. Voir STRINDBERG August, *Le chemin de Damas*, traduit par Annie Bourguignon, Garnier, Paris, 2015.

[185] SZALCZER, « Strindberg&the Visual Art », p. 43, affirme : « Strindberg's preoccupation with visual perception that fed directly into his dramaturgy implied the need for new stage technologies subverting conventional staging practices ».

[186] Hockenjos donne l'information suivante : « The showman Christian Nielson, for example, toured in Sweden in 1900 with a program that contained, in addition to a number of fictional and geographical series, "nine living images" effected by a "cinematograph" », dans HOCKENJOS Vreni, « Time and place do exist : Strindberg and visual media », in *PAJ : A journal of performance and art* 25/3 (2003), pp. 51-63, citation à la p. 53. Article disponible en ligne à l'adresse : http://www.jstor.org/stable/3246419 (consulté le 14.02.2016).

associations d'éléments visuels et auditifs. Il considérait, en effet, que les projections étaient nécessaires pour dématérialiser la réalité[187].

On sait que pour *Le Chemin de Damas*, aussi bien que pour la première mise en scène suédoise de la pièce *Le Songe, un jeu de rêves*[188] Strindberg a essayé la projection des images diapositives en arrière-plan, à l'aide de *skiopticon*[189]. Il a même imaginés des projections d'images sur la fumée, en *Kronbraut*[190]. Déçu, il a constaté que la technique ne fournissait pas le résultat escompté, ni pour *Le chemin de Damas*, ni pour *Le Songe*. L'image projetée en arrière-plan et les acteurs sur scène n'étaient pas visibles en même temps. Bien qu'il été confiant que la technique pouvait être adaptée pour réussir cet exploit, il s'est vu obligé à l'époque de renoncer à cette solution. On notera que la vision de Strindberg pour le décor était « prophétique » au sens où, là aussi, il devançait son époque. À ce propos, Eszter Szalczer remarque que l'effet a été finalement atteint dans les mises en scène de Robert Lepage et Robert Wilson avec *Le Songe* à Stockholm, en 2000. Le metteur en scène américain a su trouver des solutions pour suggérer le monde de rêve proposé par l'auteur.[191]

Mais en 1909, au *Théâtre Intime*, une nouvelle mise en scène du *Songe*, imaginée par August Falck et discutée avec Strindberg proposa une approche plus simple. Des espaces différents ont été conçus grâce à la lumière, aux couleurs et en utilisant quelques éléments significatifs, tels que, par exemple, quelques grandes coquilles pour évoquer le bord de mer, quelques cyprès pour renvoyer à l'Italie, une petite plaque avec des chiffres renvoyant aux numéros des chants liturgiques pour que le spectateur s'imagine dans une église, ou encore un tableau noir et une éponge pour

---

[187] Celle-ci seraient les bienvenues aussi dans une mise-en-scène de *La Grand-route*.

[188] Mise en scène au Théâtre Suédois par Victor Castergren en avril 1907. Finalement, pour la mise en scène du *Songe*, Castergren a choisi des décors réalistes. Le résultat en fut qu'il a réussi à matérialiser chaque image plutôt que de *dématérialiser* la réalité, ce qui donna lieu à un résultat décevant pour Strindberg. Voir EWBANK Inga-Stina, « The Intimate Theatre : Shakespeare Teaches Strindberg Theatrical Modernism », in *Theatre Journal – Shakespeare and Theatrical Modernisms* 50/ 2, (1998), pp. 165-174, référence à la p. 173. Article disponible en ligne : http://www.jstor.org/stable/25068516 (consulté le 14.02.2016).

[189] STRINDBERG August, « Ein Traumspiel », dans *Dramaturgie*, Georg Müller Verlag, München, 1920, p. 87.

[190] Dans *Kronbraut*, Strindberg propose la projection des images des dragons, des oiseaux avec des formes fantastiques, à l'aide d'un *skiopticon* à la fumée (connu aussi comme *lanterne magique*, cet appareil de projection, utilise des images peintes sur verre, projetés sur la fumée), créant ainsi le cauchemar de l'héroïne. La description est reprise dans HOCKENJOS, « Time and place do exist », p. 54.

[191] Eszter Szalczer décri cette mise-en-scène : « Wilson's staging in 2000 eliminated any attempt at continuity of action, providing instead a dreamlogic by the succession of evolving visual tableaux executed in slow motion and paired with reccuring musical effects. » Dans SZALCZER, « Strindberg&the Visual Art », p. 47.

suggérer l'école[192]. Le dramaturge, suivant de près les mises en scène d'August Falck au *Théâtre Intime*, a soutenu la convention théâtrale, s'opposant aux essais de recréer l'illusion de la réalité sur scène. Il a développé ainsi, d'une autre manière que durant la période naturaliste, l'utilisation de l'objet sur scène.

Antonin Artaud, au début du 20e siècle, a vu l'essence du changement proposé par Strindberg au théâtre, au-delà des innovations esthétiques. Pour Artaud, le théâtre strindbergien présente le monde tel qu'on le voit, qui se sert des objets et des choses appartenant la vie de tous les jours, mais en les faisant entrer dans un nouvel ordre, spirituel. Tel est pour lui l'univers de Strindberg : des personnages en trois dimensions se déplacent à travers une réalité en trois dimensions, mais les objets et les choses de la vie reçoivent une fonction nouvelle, d'ordre spirituel[193]. Dès lors, Strindberg garde ses personnages dans un monde réel et reconnaissable, mais toutes leurs rencontres et leurs actions ne sont que la projection de leurs états d'âme et leur cheminement intérieur et spirituel.

Si les pièces *Songe, un jeu de rêves* ou *Le Chemin de Damas* sont des pièces de rêve par excellence, Eszter Szalczer estime que *La Grand-route* en fait également partie de la même catégorie[194]. Les scènes finales, où les images et les effets sonores s'entremêlent, se prêtent très bien à ce monde de rêve. À la sixième station, le Chasseur se retrouve tout seul, ayant une conversation imaginaire avec son enfant (*GR*, p. 492). Tout de suite après, dans l'obscurité totale, il porte un dialogue avec une Femme aveugle (*GR*, p. 496) pour se réveiller tout d'un coup dans le bureau d'un comptable, nommé le Tentateur (*GR*, p. 498).

On arrête ici l'incursion dans les formes théâtrale proposées par Strindberg tout au long de sa vie. Même si on n'a fait qu'énoncer les étapes importantes de la création strindbergienne, les recherches faites par le dramaturge sur la forme du texte, ainsi que sur la manière de le représenter au théâtre sont essentielles pour comprendre son rôle de précurseur au théâtre, ainsi que son dernier drame, *La Grand-route*. On reprend maintenant les stations du drame pour découvrir les sources théâtrales et la

---

[192] STRINDBERG August, « Das Intime Theater. Ein Traumspiel », in *Dramaturgie*, Georg Müller Verlag, München, 1920, p. 89.

[193] En réalisant sa propre mise en scène du *Songe* en 1928, Artaud affirme : « Three dimensional characters who will be seen moving amidst props, objects, a whole reality that is likewise three dimensional. [...] A meaning, a function of new spiritual order given to the ordinary objects and things of life. », dans ARTAUD Antonin, *Selected Writings*, University of California, Berkeley-Los Angeles, 1973, p. 164.

[194] SZALCZER, « Strindberg& the Visual Arts », p. 44.

forme de spectacle que l'auteur propose. Celle-ci est fortement liée au message qu'il veut transmettre et à la critique de la société qu'il ne cesse faire. Strindberg est prophète au théâtre, car il l'est en premier pour la société.

2.5 *La Grand-route* ou la recherche de la forme

Par rapport à d'autres textes, qui ont fait entrer Strindberg dans la galerie des grands dramaturges du 20e siècle, *La Grand-route* a été plutôt critiquée[195] et n'a été mise en scène qu'une seule fois durant sa vie, avec la première le 12 février 1910, au *Théâtre Intime* de Stockholm. Strindberg, le maître de la 'guerre des cerveaux' et du conflit dramatique, semble avoir construit un drame monocorde, descriptif, sans aucun conflit apparent, où tous les personnages sont de simples masques. Mais, en dépit de cette apparence incongrue, le texte est un incroyable mélange de poème et de prose, de poésie symbolique et de dialogues qui regorgent d'ironie et où l'on peut aisément déceler les influences du théâtre populaire et du guignol.

Carl-Gustaf Bjurström, en écrivant les Notes pour la traduction française de *La Grand-route*, constate des similitudes de ce dernier texte avec des écrits qui le précèdent et trouve qu'il y a une sorte de récapitulation de l'œuvre de Strindberg. La pièce :

> « …comporte aussi une partie satirique, qui la relie à la première "pérégrination dramatique" de Strindberg, *Le Voyage de Pierre l'Heureux*, comme à la deuxième, *Les Clefs du Ciel*. On pourrait même dire, que dans son déroulement de station en station, elle passe par divers stades de l'œuvre de Strindberg…
>
> La troisième station, Anneville, renvoie irrésistiblement aux aventures de Pierre l'Heureux, dans un décor de livre d'images absurde. À Tophet, ville impure, on se trouve plongé dans le monde des pièces de chambre. À la cinquième station, on s'élève, avec les adieux du Japonais qui demande à être brulé dans le four du crématoire que Strindberg, d'une façon étrangement prémonitoire, a appelé Hiroshima. À la sixième station se présentent les images les plus tendres, les plus émerveillées, qui rappellent le cinquième acte du *Gant Noir*, mais ce ne sont déjà plus que des souvenirs. Enfin, avec

[195] Il est à noter que les articles publiés sur le texte sont positifs, tandis que les chroniques de la mise en scène en soulignent les manques. Robinson évoque la chronique de Bo Bergman, du 20 fevrier 1910, « it is all simply the most hopeless nonsense », ainsi que la chronique de SÖDERMAN Sven, *Stockholms Dagbladet*, 20 février 1910 : « to stage a work like this in a theatre with such small ressources was fatal. » De même, 40 ans plus tard, lorsque le texte est mis en scène au Théâtre Dramaten de Stockholm, Beijer Agne, 26 janvier 1949, pense que : « Sg's magic staff has no longer the power it once had to conjure up evil figures. » Les critiques sont encore plus acerbes pour les représentations données au Théâtre d'Uppsala en 1972. Per Olov Enquist, *Expressen*, 10 Fevrier 1971 : « It's really just kitsch ». Pour la représentation donnée à Londres en 2006, l'intérêt semble ne résider que dans la biographie de l'auteur. Fiona Montford, *The evening standard*, 14 Fevrier 2006 : « This punishing, pseudo-mystical travelogue is largely a road to nowhere ». Il n'y a peut-être rien de pire. Voir ROBINSON Michael (éd.), *An International Adnotated Bibliography of Strindberg Studies : 1870-2005*, Modern Humanities Research Association, London, 2008, pp. 1465-1473.

la septième station, qui débouche sur le grand poème final, on retrouve l'atmosphère si particulière du *Chemin de Damas*. »[196]

Traverser les divers stades de l'œuvre de Strindberg veut pratiquement dire récapituler toute une histoire du théâtre de la fin du 19e au début du 20e siècle, que le dramaturge suédois a largement marquée. Mais que voulait exprimer l'auteur par ce mélange de guignol, de pièce de chambre et de pièce de rêve, qui va du naturalisme jusqu'à l'expressionisme[197] ? Le personnage du *Chasseur*, qui refait le chemin de sa vie, parcourt-il également le chemin des formes théâtrales explorées par Strindberg – chaque étape de la pièce correspondant autant à un moment de la biographie, qu'à un autre mode d'expression artistique du dramaturge ? Comment doit-on percevoir l'alternance, à l'intérieur du texte, de la prose et du poème, de la prière et de la critique sociale, qui demandent chacune un mode de communication différent ?

Strindberg se pose avec sérieux et humour la question d'un théâtre religieux. Ce ne doit pas être pour les hommes pieux, car ils ne vont pas au théâtre. Et on doit pouvoir rire.

> « Pourquoi nos croyants ne créeraient-ils pas un théâtre où l'on montrerait le mal démasqué et puni ? »[198]

Peut-on penser que *La Grand-route* était une ébauche de ce rêve ? On regarde maintenant le texte, où Strindberg a devancé d'une manière inattendue la forme théâtrale de son époque, pour identifier comment ce drame répond à ce projet de l'auteur. Le personnage traverse un procès de *dévastation* : différentes scènes présentent un portrait satirique ou tragique de la société contemporaine. Cette démarche devait trouver une forme adéquate et, comme toujours, Strindberg est en quête de la forme. L'a-t-il trouvé ? A-t-il été compris ?

On examine les stations de ce drame, pour identifier le style dans lequel elles sont écrites et les références faites par Strindberg. Ceci aide à mieux cerner l'approche du dramaturge concernant les deux scènes à Tophet et quelle place prennent-elles dans l'ensemble du drame. Il s'agit de :

---

[196] BJURSTRÖM, « Notes », p. 537.

[197] Stockenström affirme : « His one and only aim was adequately to express his new story in whatever forms he chose to tell it. In his art this resulted in a variety of symbolism peculiarly his own with no direct counterpart in the fin-de-siècle literature. In the theater it resulted in new ways of using the stage and the relationship to an audience – new ways effecting profound changes in the very nature of the theater event. » dans STOCKENSTRÖM Göran, « Le *Journal Occulte,* secrets de la création. Le grand chaos et l'ordre infini », in BALZAMO Elena (éd.), *Strindberg* (Cahier de l'Herne), l'Herne, Paris, 2000, pp. 191-209, citation à la p. 191.

[198] STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 53.

- Dans les Alpes
- Au moulin à vent
- Au village des ânes
- Un passage dans la ville
- Un parc devant le crématoire
- Devant la dernière porte
- Dans la forêt sombre

2.5.1 La mise-en-scène à l'intérieur de la mise-en-scène ou le spectacle à l'intérieur du spectacle

La Grand-route n'a pas été un succès lors de sa première présentation, et ni après. Le texte ne présente pas un conflit réel entre personnages, ni une histoire cursive. On ne peut vraiment définir un autre personnage que le Chasseur. Celui-ci veut aller mourir en haut d'une montagne, mais l'Ermite qu'il rencontre là-bas lui demande de retourner parmi les hommes. Le Chasseur ne peut pas échapper à la vie. Il doit apprendre une leçon de la vie, il doit apprendre à aimer.

La logique interne du texte se révèle graduellement, et d'une manière particulière grâce aux citations que Strindberg fait, renvoyant à des écrivains classiques, de l'Occident et de l'Orient, mais aussi à la tradition populaire et à des genres très différents de théâtre, incluant le guignol, le théâtre d'ombres oriental ou le théâtre Nô. Les références à Shakespeare, mais surtout au texte biblique abondent. Une des clés pour comprendre cette pièce peut être la réplique du Chasseur, qui dit :

> LE CHASSEUR : Je voudrais être un spectateur et cependant
> Je ne peux m'empêcher de monter sur la scène
> Et dès que je commence à jouer,
> Je cesse d'exister et j'oublie qui je suis…
> L'ERMITE : Et qui es-tu ? (*GR*, p. 453)[199]

Le Chasseur change de sujet. Il est déjà en train de jouer un premier rôle.

Comme on l'a déjà dit, la pièce de théâtre est structurée comme un drame à station, ayant sept arrêts. Si on tient compte de l'affirmation faite par le Chasseur, nous avons une clé pour comprendre cette série de moments disparates et de les relier en une seule pièce. Ils semblent être sans lien, mais une chose les tient ensemble :

[199] En original : « JÄGARN : Jag vet det nog, om blott jag kunde åskådare förbli och sitta i salongen, men jag vill upp på scen, agera, spela med ; och strax jag tar en roll, blir borta, och glömmer hvem jag är... EREMITEN : Hvem är du ? », dans STRINDBERG August, *Stora Landsvägen*, Albert Bonnier Förlag, 1909, p. 12, accessible en ligne à l'adresse www.dramawebben.se (consulté le 20.09.2016).

c'est le concept de la pièce de théâtre ou de la mise en scène faite à l'intérieur de la mise en scène. Le protagoniste est à la fois acteur et spectateur, il joue et il assiste au spectacle. À chaque fois, le style de théâtre est différent.

2.5.2 Le créateur de théâtre

L'impression donnée par le texte, dans la première et dernière scènes qui se répondent, est d'avoir affaire à un personnage créateur de théâtre et de mondes. Un homme qui doit choisir sa route, et qui, en même temps, par les choix qu'il fait, est celui qui crée son chemin à travers le monde. Le seul personnage qui entre en scène, est le Chasseur. D'après la description du décor par l'auteur, tout ce qu'il trouve est :

> « …un poteau avec deux bras : l'un montre la route montante, l'autre, la route descendante. » (*GR*, p. 449)

Déjà, par sa première ligne, le protagoniste implique directement le spectateur, en lui posant des questions, en éveillant sa curiosité, lui demandant d'imaginer l'histoire avec lui.

> LE CHASSEUR : Faisons le point car ma route est bien longue. Où suis-je ? Quel est le bon chemin ?... Ce poteau, avec ses bras ouverts, semble barrer ma route. Que veut-il ? M'empêcher de monter ? M'avertir d'un danger ? Quels dangers peuvent bien m'attendre ?... Qu'ai-je à craindre ? (*GR*, p. 449)

Par la parole, le Chasseur commence à créer le monde, avec ses montagnes, ses pins, ses nuages. Avec la tempête et le soleil. Avec les peurs et les doutes, avec ses rêves et ses désirs. La parole met le Chasseur en dialogue avec le public, avec lui-même, mais aussi avec Dieu. C'est la parole qui fait naître les interlocuteurs du protagoniste.

Le Chasseur se trouve apparemment sur le seuil de la vie et de la mort, attiré tant par la solitude du haut de la montagne, où il espère rencontrer Dieu, que par la vallée des hommes, même s'il y était prisonnier et qu'il voulut s'en échapper. Il dit vouloir se reposer, se retrouver, prier. Mais il ne sait pas encore quel chemin choisir : monter ou descendre ? Le premier personnage qui rencontre le Chasseur, ou que celui-ci amène sur scène, c'est l'Ermite. La voix d'un autre se fait entendre quand, à nouveau, les questions se multiplient.

> LE CHASSEUR : Ici, en haut, ou bien en bas ? Points extrêmes qui m'attirent ! Forces contradictoires ! L'une et l'autre se valent ! Où aller ? (*GR*, p. 451)

La question semble faire naître le personnage qui lui répond : l'Ermite. Même si c'est seulement pour renvoyer la question au Chasseur.

L'ERMITE : Quo vadis ? Où vas-tu ? (*GR*, p. 451)

Le moine lui dit ce que le Chasseur veut entendre : il lui suggère de descendre parmi les hommes et d'apprendre à les aimer. L'inattendu de ces propos est dans le mélange d'humour et de sagesse. Les images du dramaturge, extrêmement visuelles et palpables, dépeignent la vie de l'homme, avec les obstacles qu'il rencontre, les défaites, les déceptions, mais aussi avec le bonheur de vivre. À travers les conseils de l'Ermite, toute souffrance humaine semble comique et précieuse à la fois. C'est le résumé de tout le parcours qui suit et le ton est déjà donné. Il faut apprendre à rire et sourire même au plus profond de la souffrance, et ne jamais cesser d'aimer.

L'ERMITE : Redescends : il n'y guère des dangers… Tu rencontres des hommes ? Prends les dans tes bras, tu peux : ils ne mordent pas ! Et s'ils mordent, ce n'est jamais très grave. Tu reçois une douche ? Laisse couler le flot. Dépense ton argent, il saura revenir ! Là haut, tu n'as rien à gagner ! (*GR,* p. 452)

Alors qu'en bas il se sentait perdu, au sommet de la montagne, le Chasseur a froid. En bas, il cherchait et ne trouvait pas, il bougeait constamment sans but. À la montagne, il gèle. Les images contradictoires fortes, les directions opposées dominent les paroles du Chasseur : haut et bas (*GR*, p. 449). Cette combinaison contradictoire revient à la fin du drame, mettant face à face le mouvement et l'arrêt, la descente et la montée, l'enchainement et la libération, le désir de vivre et celui de mourir, de quitter la scène (*GR*, p. 500). Mais, dans l'intervalle, le Chasseur redevient l'acteur. Avec peur. Il se jette dans le tourbillon. Avec passion. Il prend un rôle et monte sur scène. Comme il l'avait annoncé. Son langage change aussi, durant ce procès[200].

Le personnage de l'Ermite n'a pas d'indication d'entrée, pas de description du caractère. Soudainement, quelqu'un répond au Chasseur et de manière tout aussi soudaine, il n'est plus là. Le Chasseur constate sa disparition, mais à ce moment, son nouveau compagnon, le Voyageur, lui demande de ne pas s'inquiéter et le pousse à quitter les lieux (*GR*, p. 454). L'apparition du deuxième personnage est annoncée par l'Ermite, qui semble lui céder la place, quand le Chasseur est, en fait, prêt à redescendre dans le monde.

[200] Holmgren voit une connexion entre le mouvement du Chasseur et le langague qu'il utilise et affirme : « Under nedstigningen kan den sublimerade alpluftens höga poesi plattas ut tilllåglandsprosa, färgas av nostalgiska minnen av det liv som varit eller präglas av den förestående döden. » (trad : « Pendant la descente, la haute poésie, qui correspond à l'air sublimé des Alpes, se transforme en prose des champs, colorée des souvenirs nostalgiques de la vie passée ou caractérisée par l'imminence la mort. ») dans HOLMGREN Ola, « Skapelsens skrift och författarens text i August Strindbergs Stora landsvägen » (trad : Écriture de la création et le texte de l'auteur dans *La Grande-route* par August Strindberg), in *Tidskrift för litteraturvetenskap*, no. 33/I (2004), Univ. Lund, pp. 44-65, citation à la p. 45.

La même question que lui pose le moine, est reprise par le Voyageur : Qui est-il ? Cette fois, le Chasseur répond. Il assume un rôle et annonce : Je suis soldat ! (*GR*, p. 453). Il maintient ce masque jusqu'au moment où il arrive à Tophet. C'est seulement ici, avec la disparition du Voyageur, que l'identité du Chasseur change. Il soutient avoir été prédicateur, avocat et architecte de théâtre (*GR*, pp. 491, 496, 498). Ses multiples identités le rapprochent de plus en plus de Strindberg[201]. Cependant, le parcours du personnage diffère de la biographie de l'auteur et la dépasse. L'auteur s'inspire de sa biographie pour pouvoir créer des mondes et faire assumer au Chasseur plusieurs rôles, les uns après les autres.

Le jeu de théâtre commence dans cette première scène, où on n'arrive pas à savoir qui est qui, si des personnages entrent vraiment en scène ou c'est seulement le Chasseur qui parle tout seul. On ne sait pas si, durant le long monologue, le Chasseur arrive à se dédoubler et à créer des personnages qui lui répondent, et qui disparaissent aussi vite comme ils sont apparus ou s'il y a un vrai interlocuteur. Par la parole, le Chasseur crée son univers[202]. Il est un créateur de mondes, un créateur de théâtre et un acteur à la fois.

Le jeu de théâtre ne fait que commencer, maintenant que le Chasseur et son compagnon, le Voyageur, une sorte de bouffon, s'entraînent l'un l'autre dans le tourbillon du monde.

2.5.3 Les moulins à vent et le théâtre populaire de marionnettes

Le Chasseur, accompagné par le Voyageur, commence le voyage de retour dans la Vallée. Leur premier arrêt se fait aux moulins à vent, où deux meuniers se querellent pour les raisons les plus absurdes (*GR*, p. 457). Apparemment, le Chasseur reste un simple spectateur de la scène, sans qu'il n'en devienne le protagoniste. Le Voyageur l'invite à regarder une pièce. Comment doit-on comprendre ce qu'il dit sur le spectacle qui commence ?

---

[201] HOLMGREN, « Skapelsens skrift och författarens text », p. 44, considère que le nom du personnage, Le Chasseur, l'identifie à Strindberg, qui se voit, proche de la vieillesse, prenant la forme d'un chasseur. L'affirmation apparait dans l'essai « Moi », publié en STRINDBERG August, *Vivisektioner II,* Ed. Aurell-T. Eklund, Stockholm, 1958, p. 11, cité par Holmgren : « I den självbiografiska betraktelsen "Jag" (1894) som ingår I Vivisektioner II skriver också Strindberg : "Jag har passerat mitt livs middagshöjd, och när jag nu kastar en blick bakåt så ser jag mig ofta i Jägarens skepnad." »

[202] HOLMGREN, « Skapelsens skrift och författarens text », p. 46, pense plutôt que le Chasseur est un Grand Lecteur, un écrivain de texte qui sait lire l'écriture de la création. On y reviendra sur ce point au chapitre 6.

LE CHASSEUR : Voici les acteurs ![203] (…) La pièce commence : une idylle des moulins à vent !

LE VOYAGEUR : Une pastorale, en mineur-majeur. Prends soin de toi ! (*GR*, p. 456)

Y a-t-il d'autres acteurs qui entrent, comme on a toujours mis en scène ce passage ? Où eux-mêmes, le Chasseur et le Voyageur, deviennent-ils les acteurs ou même les marionnettistes de ce nouveau spectacle ?

La Grand-route peut devenir un spectacle où deux acteurs vont conduire le public à travers une série de mise-en-scènes, faites pour lui. Quelque fois, ils s'amusent des méfaits des gens, comme le ferait un bouffon. D'autres fois, ils révèlent la souffrance et les péchés à travers des poèmes et des visions oniriques.

Même de loin, la réplique : *Voici les acteurs !* rappelle le personnage shakespearien, Hamlet, qui accueille la troupe de théâtre avec les mots : *Voici quelques-uns des acteurs ! – Here come some of the actors* (*Hamlet*, acte II, scene 2). Usant de son art, Hamlet provoque son oncle d'assister à la mise-en-scène du meurtre de son père, le feu roi, dont il le croit coupable. Observant ses réactions, le prince espère démontrer la culpabilité du meurtrier. Ici, c'est le protagoniste, et derrière lui Strindberg, qui cherche à provoquer le public.

La ressemblance entre les deux répliques peut être une simple coïncidence, si le but de Strindberg ne coïncidait pas avec celui de Hamlet, et donc avec la manière dont Shakespeare conçoit le théâtre. L'auteur veut faire comprendre que ce qui suit est une mise-en-scène à l'intérieur de la mise-en-scène, une bouffonnerie qui dénonce les méfaits des hommes à travers une comédie joyeuse et amère, à la fois.

La scène des deux meuniers est une pastorale qui tourne en querelle, comme l'annonce le Voyageur (*GR*, p. 456). La scène ressemble d'ailleurs beaucoup à un spectacle de marionnettes, au guignol ou aux tours de Polichinelle, car une idylle est le contraire de la querelle, et du scandale à coups de bâtons, qu'on peut bien imaginer là.

Il est intéressant d'examiner la manière de commencer le jeu. On est introduit en pleine querelle des meuniers et leur dialogue ressemble à une discussion de fous. Chacun invoque le droit d'avoir son moulin, en détruisant l'affaire du compétiteur. L'un dit avoir été le premier, l'autre qu'il est le meilleur. Les personnages n'évoluent pas, ne se transforment pas, et semblent n'être que des simples masques. Le dialogue

[203] En original : *Här kommer skådespelarna !* dans STRINDBERG, *Stora Landsvägen*, p. 20. La version française traduit par : « Maintenant, place au théâtre ! » dans STRINDBERG August, *La Grand-route*, p. 456.

est très schématique. Mais si on le lit dans une clé comique, il renvoie vers la *commedia dell'arte* et les marionnettes. Ainsi, le dialogue devient beaucoup plus riche et intéressant.

> MEUNIER A : Eh bien, voisin ! Nous voici à l'égalité aujourd'hui, puisqu'il n'y a pas de vent ! Heureux pour toi, car j'avais l'intention de déplacer ton moulin : il me gêne dans mon travail !
>
> MEUNIER E : Si tu veux dire par là que je te prends le vent d'est, toi, en revanche, tu me prends le vent d'ouest ! Ainsi, nous sommes quittes !
>
> MEUNIER A : Mais mon moulin à moi était le premier ! Le tien n'a été construit que par malignité... Comme nous faisons de mauvaises affaires tous les deux, il vaudrait mieux que les affaires marchent pour un seul !
>
> MEUNIER E : C'est à dire pour toi ?
>
> MEUNIER A : Et toi, tu penses à toi, peut-être ?
>
> MEUNIER E : Bien sûr que si !
>
> MEUNIER A : En disant l'un de nous deux, je voulais dire : le plus digne, celui qui aurait le droit pour lui !
>
> MEUNIER E : Et alors, lequel serait-ce ?
>
> MEUNIER A : Ce n'est pas à nous d'en juger ! (*GR*, p. 457)

Les deux personnages impliquent leur public dans la querelle, c'est-à-dire le Chasseur et le Voyageur. Si le dialogue peut bien correspondre à un dialogue de marionnettes, on rappelle qu'à la fin du 19ème siècle c'était la pratique pour les auteurs d'utiliser ce type de théâtre pour créer des pamphlets politiques. Margareta Sörenson documente cette tradition[204], connue par Strindberg. La fascination de l'auteur pour les pièces de guignol, autant comme forme de théâtre populaire, qu'en tant que pamphlet politique, est devenu évidente quand, lui et sa première femme, Siri van Essen, ont créé un Kasperclub dans leur maison :

> « … where short plays and puppets were homemade, and where Strindberg wrote 'punchlines' to the texts written by other club members. »[205]

Bo Bennich-Björkman documente la passion de Strindberg pour cette forme artistique et la manière dont il l'intègre dans ses textes post-Inferno, comme *Le Mardi*

---

[204] SÖRENSON décrit le contexte de l'époque, en disant : « The Kasper theatre of Stockholm (Punch) was most popular and had a large adult audience who loved the burlesque entertainment and the political satire. (...) Puppetry in Europe was indeed a feast for adult audiences, offering political satire and burlesque, as well as absurdist revolt. » Voir SÖRENSON Margareta, « The shadow of August Strindberg », in *Critical Stages – Revue web de l'AICT*, Décembre 2012, en ligne à l'addresse http://www.critical-stages.org/7/the-shadow-of-august-strindberg/ (consulté le 13.02.2016).

[205] Voir l'étude de BENNICH-BJÖRKMAN Bo, « Strindberg och Kasperteatern : Några fakta och probleminventering », in *Tidskrift för litteraturvettenskap*, no. 2-3 (1984), Lund, pp. 37-89.

Gras de Kaspar (Kasper Fet Tisdag, 1901) et *Le solstice d'été (Midsommar, 1900)*[206]. Mais même *Le Voyage de Per l'Heureux (Lycko-Pers Resa*, 1881*)* et *Les clefs du ciel (Himmelrikets nycklar*, 1892*)*, tous deux des écrits lyriques de jeunesse, expriment déjà l'intérêt de l'auteur pour le théâtre populaire et celui des marionnettes.

Quand Strindberg choisit d'écrire une satire, la tradition populaire lui offre la meilleure forme pour composer des pamphlets. Il dénonce ainsi une série de typologies humaines, incapable de changer et de se développer, et qui sont le mieux représentées par des marionnettes[207]. Si des acteurs devaient jouer ces rôles, ils ne seraient que de simples masques[208], comme dans la *Commedia Del Arte*. Quel que soit le choix fait par un metteur-en-scène pour représenter cette deuxième station de *La Grand-route*, la scène des meuniers reste une pièce de théâtre à l'intérieur de la pièce de théâtre, comme elle est introduite et décrite. C'est un moment qui dénonce l'envie entre les frères et qui a en arrière fond une histoire biblique : celle de Jacob et d'Esaü.

Le Chasseur y assiste en tant que spectateur, mais la situation résonne avec le passé de Strindberg. Le conflit entre les frères et traitée de manière dramatique dans *La Chambre rouge*[209], roman qui l'a propulsé comme représentant de la jeune génération d'écrivains en 1870. La même relation entre frères devient comique durant la lutte absurde des deux meuniers. Le dramaturge propose de la regarder comme un jeu. Accompagné par son double Le Voyageur, le Chasseur qui revit les différentes

---

[206] Mentionné aussi par ROBINSON, *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies : 1870-2005* (Vol 1), p. 616 (note D2:448).

[207] Dans *Le Mardi Gras de Kaspar* les acteurs sortent de leurs caisses comme des poupées qui se révoltent contre leur employeur. Dans une scène du *Voyage de Pierre L'Heureux*, le protagoniste est censé devenir une statue et il est placé, comme s'il était une poupée, sur la place centrale de la ville.

[208] C'est intéressant de noter que l'idée de masque, ainsi que son ambiguïté, est annoncée dans le texte. Dès que le Chasseur annonce la venue des acteurs, le Voyageur demande de lui prêter son pince-nez, car il serait myope. Tout de même, ce n'est pas d'autres personnages qu'il décrit, mais ce qu'il découvre en regardant les verres du pince-nez : un masque qui cache les yeux et qui dévoile l'intérieur de l'âme. LE VOYAGEUR : « Que voit-on sur ces verres ? sinon du givre, de l'eau cristallisée ou bien du sel, une larme séchée, encore chaude à sa source, bientôt refroidie, elle se transforme en sel, et la monture d'acier se recouvre de rouille. Il pleure souvent, mais en cachette, et le ruisseau de pleurs a creusé un sillon du coin de l'œil au coin des lèvres, pour y éteindre le sourire avant qu'il ne devienne rire. Pauvre homme ! Ton masque est bien usé ! Et quand tu montre les dents, on ne sait plus si c'est pour mordre ou c'est pour rire ! » dans STRINBDERG, *La Grand-route*, p. 456.

[209] Dans *La Chambre Rouge*, le jeune et honnête Arvid Falk, qui désire devenir écrivain, et l'opposé de Carl Nicholaus Falk, un entrepreneur arriviste, personnage apparemment inspiré par l'oncle de Strindberg. Une autre source peut être sa propre relation à son frère ainé, qui a aussi été très tensionée. Voir CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg*, p. 107.

étapes de la vie[210], les regarde avec une attitude distante. Au fur et à mesure qu'il avance, ou plutôt descend dans son passé, le jeu devient plus sérieux et plus grave.

2.5.4 Au village des Ânes : le Bread and Puppet avant la lettre

À la troisième station, le Chasseur et le Voyageur arrivent au village des Ânes, où ils rencontrent l'Instituteur qui déclare vivre pratiquement dans une prison, dirigée par un maire tyran, le Forgeron. Lorsque le Voyageur demande qui est ce forgeron, l'Instituteur fait une description digne du théâtre de l'absurde.

> L'INSTITUTEUR : Le dieu de fange dont parle Isaïe. (…) Lorsqu'on a fêté mes vingt-cinq ans de bons et loyaux services, c'est en honneur du forgeron qu'on a organisé un banquet ! A la dernière fête des ânes, c'est lui qui a reçu le laurier parce qu'il avait écrit le plus mauvais vers. (*GR*, p. 473)

Dans l'histoire de l'Instituteur, qui est ignoré lors de son anniversaire et se plaint d'être méconnu, on peut à nouveau reconnaître un incident de la vie du dramaturge. C'est comme si l'auteur multipliait son visage et créait des typologies, au lieu d'un vrai homme. Il montre les masques du soldat idéaliste, de l'ivrogne sarcastique, du vieux professeur qui fait semblant d'être fou et du despote sans foi, qui ne veut surtout pas changer ! En attribuant à chacun des bribes de sa propre biographie, l'auteur arrive à se regarder de l'extérieur, en prenant ses distances envers toutes les identités qu'il a habitées. Il crée un spectacle pour rire de tout ce qui peut enchaîner l'homme et lui prendre la liberté.

D'une manière subtile, citant ses propres commentaires sur la dramaturgie, Strindberg crée dans le Forgeron la typologie du despote. Le Forgeron, qui déclare que pour être un vrai caractère on doit être stable, se définit – selon le dramaturge – comme la caricature d'un caractère. Le dialogue entre le Forgeron et Le Voyageur souligne que, pour une fois, l'auteur cherche à rendre sur scène des masques et non des hommes vivants.

> « Le caractère est l'essentiel dans la vie intérieure de l'homme. Ses penchants, ses passions, ses faiblesses. Si l'acteur de caractère met en avant ce qui est extérieur et non pas essentiel, ou s'il veut exprimer ce qui tient de l'âme seulement par les moyens extérieurs, alors il faire une caricature : au lieu de créer un caractère, son portrait sera une grimace. Quand on parle du caractère, on confond souvent le type ou l'original, et

[210] Pour Richard Vowles, qui analyse la dimension symbolique du moulin dans les œuvres de Strindberg, ceci est la manière de représenter le retour définitif du passé dans la conscience d'un homme. Le moulin, à cet égard, est évoqué par le personnage de L'Étranger dans *Le Chemin de Damas* ou par Strindberg dans *Inferno.* « The mill is that process by which the Past is operative in the mind. » Voir VOWLES Richard B., « Strindberg and the symbolic mill », in *Scandinavian Studies* 34/2 (May 1962), Ed. University of Illinois Press, Illinois, pp. 111-119, accessible en ligne à l'adresse : http://www.jstor.org/stable/40916385 (consulté le 29.07.2015).

on demande une conséquence dans sa représentation. Mais il y a des caractères inconséquents, qui ne tiennent pas ensemble, qui se déchirent, qui passent par des états. C'est comme cela que Shakespeare dessine les caractères dans toutes leurs phases. Son contraire est Molière, qui crée des typologies, qui n'ont ni vie, ni membre : l'avare, le tartuffe, le jaloux. » [211]

Strindberg écrit ce texte, évoquant la complexité et l'inconséquence des caractères de Shakespeare. La conversation entre le Voyageur et le Forgeron sur la stabilité de caractère dévoile son sens, à la lumière du texte cité.

LE VOYAGEUR : Vous êtes un homme de caractère ?

LE FORGERON : Oui, je suis très caractéristique ! En d'autres termes, je suis un caractère entier. (...)

LE VOYAGEUR : Vraiment ? Avez-vous peur que votre solide caractère ne flanche pas dans cette épreuve ?

LE FORGERON : Ah, vous me calomniez ?... Je suis un despote ! (*GR*, p. 471-472) Ce qui m'intéresse, c'est le caractère, la force de caractère. (*GR*, p. 475)

Faisant référence aux idoles de l'Ancien Testament[212], faites de la méchanceté, de la haine et du mensonge des hommes, et, tout de suite après, en parlant du caractère qui ne flanche pas, qui devient rigide et mort, Strindberg fait comprendre que Le Forgeron est un autre masque sans vie, une image forgée par l'homme. Il se définit comme despote et comme monarque absolu (*GR*, p. 472). Son discours de louange pour le roi Charles XII englobe le culte de ce prince dans cet univers d'idoles contre lequel se dresse Strindberg.

Comment figurer cette scène ? Elle n'appartient plus à l'univers des enfants et au guignol. Strindberg suggère, peut-être inconsciemment, de faire jouer la scène soit avec des masques, soit même avec des figures géantes. La procession pour l'inauguration de l'immense statue du roi Charles XII, à laquelle Strindberg a été témoin, est une des preuves du besoin de l'homme de se forger des idoles et de les figurer en dimension gigantesque même au 20e siècle. Ni à l'époque, dans la seule représentation donnée du vivant de l'auteur, ni par la suite, dans les rares mises en

[211] Strindberg parle du caractère, en disant : « Der Charakter ist ja das wesentliche im inneren Leben des Menschen. Seine Neigungen, Leidenschaften, Schwächen. Wenn nun der Charakterspieler das unwesentliche Äußere hervorhebt oder das seelisch Eigentümliche des Rolle mit starken Äußeren Mitteln ausdrücken sucht, so kann er leicht karikieren : statt einen Charakter zu zeichnen, macht er eine Fratze. Mit Charakter wechselt man oft den Typus oder Original und verlangt sogenannte Konsequenz in der Zeichnung. Aber es gibt inkonsequente Charaktere, unzusammenhängende, zerissene, launenhafte Charaktere. So zeichnet Shakespeare Charaktere in allen ihren Phasen. Sein Gegesatz ist Moliere, der wirklich Typen gibt, die weder Leben noch Glieder haben der Geizige, der Heuchler, der Menschenhasser. » dans STRINDBERG August, « Charakteristik », in *Dramaturgie*, p. 13.

[212] On trouve des passages sur les idoles dans le Livre d'Ésaïe (Es 2,8 ; 10,10 etc), Jérémie (Jr 10,3-5) et dans les autres prophètes.

scène, cela n'a été fait. Les metteurs en scène ont privilégié la forme du théâtre expressionniste, mais en oubliant le but dans lequel Strindberg l'écrivit. Ni l'auteur lui même n'a peut-être pas été conscient du mode de représentation le plus suggestif, en dépit des sources qu'il intègre dans cette scène.

Une troisième clef qui suggère l'idée d'utiliser les grands masques de carnaval ou les figures géantes, est le nom même de la station. La scène se passe dans le Village des Ânes, durant la Fête des Ânes. Cette fête existait au Moyen Age et elle était nommée aussi la fête des fous. Enracinée dans la fête romaine des Saturnales, elle offrait l'occasion aux gens de se moquer de l'ordre établi de la société[213]. Les idoles étaient renversées, les grands étaient déchus de leurs trônes, le pouvoir du pauvre étant ainsi reconnu pour une courte période de temps. Par le drame liturgique, au Moyen Age, la fête a reçu aussi une connotation chrétienne. De la procession des personnages, faisait aussi partie Balaam[214], le prophète de l'Ancien Testament, appelé à maudire Moise et le peuple de Dieu, et son âne sage, qui le sauva de la fureur de l'ange, qui devait le tuer. La procession a ainsi été appelée *La Fête des Ânes*.

Le texte, plus encore que celui des Moulins à Vent, est une satire qui tourne à l'absurde, par laquelle l'auteur veut à la fois faire rire et pleurer. Strindberg se moque de la tyrannie, tout en faisant voire comment s'instaure, par le mensonge et par la peur, un système qui ne laisse plus ses membres s'échapper. Quand les deux compagnons pensent pouvoir aider l'Instituteur à quitter le village, le Forgeron devient tout de suite circonspect.

> LE FORGERON : Ces messieurs ont l'intention de partir ? Surtout, ne faites pas ça !
>
> LE VOYAGEUR : Nous allons seulement au village voisin demander des fournitures pour la fête.
>
> LE FORGERON : Qu'allez-vous chercher ?
>
> LE VOYAGEUR : Des fournitures… des commandes…
>
> LE FORGERON : Des commandes ! Que nous devons fournir sans doute ? Les commandes sont toujours les bienvenues, surtout quand il s'agit des objets forgés.
>
> LE VOYAGEUR : Des clous pour les chaussures… des essieux… des faux et des bêches…
>
> LE FORGERON : Très bien, très bien !
>
> LE VOYAGEUR : Mais nous avons besoin de l'instituteur pour les porter…
>
> LE FORGERON : Il est si faible !

---

[213] Voir BERLOGEA Ileana, *Istoria teatrului universal*, Ed didactică și pedagogică, 1981, p. 166-167.

[214] Voir Nb 22–24.

LE VOYAGEUR : Mais les commandes peuvent tenir sur un morceau de papier. Il aura de la force pour les porter.

LE FORGERON : C'est vrai, c'est vrai ! Mais les essieux sont lourds et il ne pourra pas…

LE VOYAGEUR : Les commandes d'essieux ne sont pas plus lourdes que celle de clous !

LE FORGERON : C'est vrai, c'est vrai ! Eh bien, allez ! Mais revenez !

LE VOYAGEUR : Ne comprenez-vous pas que si l'on part, on est obligé de revenir ?

LE FORGERON : Une minute ! Qu'est-ce qui part et ne revient jamais ?

LE VOYAGEUR : Une montre ! Et comme nous ne sommes pas des montres, nous reviendrons !

LE FORGERON : C'est logique ! Mais attendez un peu ! Dois-je comprendre que les montres de ces messieurs ne reviendront pas ?

LE VOYAGEUR : Pas avant que notre heure ait sonné !

LE FORGERON : Et ce sont les cloches qui sonnent ; les montres, elles, c'est autre chose ! (…) C'est logique ! J'aime la logique dans toutes les circonstances de la vie et je ne puis suivre qu'un raisonnement logique…

LE VOYAGEUR : C'est pourquoi vous ne nous suivrez pas, car nous ne sommes pas un raisonnement logique… (*GR*, p. 474)

Si on n'a jamais vécu dans un système concentrationnaire, on aura du mal à saisir toutes les nuances de ce texte, la fine ironie, la peur et la terreur dont il parle. Le dialogue, assez absurde, n'appartient cependant pas à un théâtre de l'absurde. Il provient directement de cette tradition théâtrale carnavalesque, où les hommes se permettent de retourner le monde à l'envers et de rire des rois et des orgueilleux au pouvoir, représentés par des masques ou par des poupées. C'est une satire que l'auteur présente pour faire rire les gens. On doit se souvenir des termes par lesquels Strindberg décrit un théâtre religieux, « un théâtre où nous verrons le mal ridiculisé et démasqué ».

> « Le Maître parla : Il semblerait que les hommes ne se font pas une idée très haute d'eux-mêmes, car lorsqu'au théâtre, ils assistent à une satire véritablement méchante, ils en tirent du plaisir, sans qu'aucun ne se sente concerné : il ne s'agit que des autres. »[215]

Le dialogue du théâtre grotesque entre Le Maître et Le Forgeron, dirigé avec grande précision vers le débat politique de son temps, semble précéder par plus d'un demi-siècle le mouvement de théâtre de rue américain, *Bread and Puppet*[216], né en

[215] STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 53.

[216] Roose-Evans décrit ainsi l'atmosphère du Bread and Puppet : « The atmosphere of a Bread and Puppet performance is set even before the play begins… the actors process through the streets beating drums, rattling tambourines, blowing trumpets, some wearing giant masks… At a certain point, they will stop and perform their short play about Vietnam and then their faces watch intently, rapt, attentive, absorbing its message into themselves yet again. » dans ROOSE-EVANS James, *Experimental Theatre – From Stanislavski to today*, Avon Books, New York, 1970, pp. 124-125.

1962. Les deux, tant Strindberg que le mouvement *Bread and Puppet*, trouvent leurs racines dans la tradition populaire et dans les représentations carnavalesques du Moyen Age. Les deux critiquent la société. Mais si le dramaturge suédois était encore en train de tâtonner en cherchant une forme nouvelle d'expression, *Bread and Puppet* l'a trouvée. Les américains donnent ainsi à voir que cette formule peut fonctionner.

On continue le parcours de *La Grand-route*, car les scènes suivantes changent à nouveau de code théâtral, tout en proposant des nouveaux spectacles.

2.5.5 Un passage à Tophet et les trois spectacles de la rue

La première scène à Tophet, qui est la quatrième station de *La Grand-route*, se répartit en cinq moments, dont trois semblent être des moments de spectacles en soi : l'arrivée des personnages au café, le *spectacle grotesque* de la rue marchande et les adieux du Voyageur, le *spectacle du passé* évoqué par les images de la boutique du photographe, le *spectacle tragique du quotidien* avec la mort du marchand de thé, et la confrontation du Chasseur avec le criminel de Tophet.

Le Chasseur arrive à Tophet envoyé par l'Ermite pour apprendre à aimer et à donner. Mais le personnage semble se trouver ici au plus loin de l'amour. Le protagoniste retrouve ici son opposant, le Criminel de la ville, et juste avant, il rencontre un homme qui lui ressemble, le Japonais qu'il aide à mourir et qui l'aide, à son tour, à dénoncer le mensonge et le crime. Les rencontres avec les gens de la ville qui deviennent des spectacles à part entière, permettent de distinguer entre un sujet réel et un sujet actantiel, donc entre le protagoniste de l'histoire et ceux qui agissent dans chaque séquence, durant différentes stations. Ce procédé, qui aide Strindberg à créer des signes d'un monde éloigné de Dieu, et à travers lesquels il dénonce les péchés, est intéressant à approfondir.

Comme dans les deux autres premières scènes de *La Grand-route*, le Chasseur ne semble pas avoir un but. Il est à nouveau un spectateur de la vie des autres. On remarque cependant un changement de style par rapport aux stations précédentes, parcourues par le Chasseur en compagnie du Voyageur. Là-bas ils assistaient, comme à un jeu du guignol, au spectacle comique de la folie humaine. Ici, pour la première fois, le personnage principal dit être retourné dans un lieu où il a vécu auparavant et où il rencontre des gens qu'il connaît, même si eux ne le reconnaissent pas immédiatement ou pas du tout. C'est pour la première fois qu'il évoque sa famille et surtout sa fille. Des dialogues très courts, où les répliques se suivent dans un rythme

rapide, frôlant le théâtre de l'absurde, sont suivis par des longs poèmes en vers, d'une grande beauté. Après un court « intermezzo », durant lequel on a droit à un spectacle grotesque de la rue marchande, les images poétiques se multiplient et le tragique de la situation est amplifié par les confessions du marchand japonais et par les monologues du Chasseur, qui, resté seul à deux reprises, déplore un paradis perdu et transformé en enfer.

Au début de cette quatrième station, pour la deuxième fois dans *La Grand-route*, les deux personnages, le Chasseur et le Voyageur, sont décrits comme étant attablés et buvant du vin, pareil au début de la scène avec les meuniers. À nouveau, le Voyageur est celui qui annonce un spectacle, pour lequel cette fois-ci le vin sera gratuit. Il fait d'ailleurs une deuxième fois référence à un dicton latin, en disant : « vinum et circenses » ; « du vin et du cirque »[217]. C'est à cela qu'on aura droit.

Le spectacle très agressif de la rue commerçante, qui débute avec le joueur d'orgue, est continué par le photographe accompagné de sa femme, par Gotthard, le marchand de coquillages et par Clara, la marchande de fleurs. Chacun veut, à tout prix, vendre son produit au Chasseur. Les personnages se succèdent dans un rythme rapide, assaillant le protagoniste, insistant pour qu'il écoute la musique, pour qu'on le prenne en photo, pour qu'il achète des coquillages. Comme il refuse toute offre, on l'accuse d'être un avare et un ivrogne. Mais le Chasseur arrête ce cirque, en accusant à son tour la marchande de fleurs d'avoir tué son mari et en leur demandant si on a arrêté le criminel Moeller. « Ils se lèvent tous, très effrayés. » (*GR*, pp. 481-482) Quand le Chasseur répète la question, ils s'écartent avec un regard menaçant. La troisième fois, ils disparaissent. Toute cette scène, où une multitude de personnages-masque apparaissent comme des ombres du passé, pour un temps très court, suggère la possibilité d'être créé par un théâtre d'ombres[218].

Le Voyageur qui, attiré par la beauté de la serveuse, était entré dans le restaurant, revient et ne comprend pas ce qui se passe. Le Chasseur lui parle du secret de la ville que tout le monde connaît, mais dont personne n'ose parler.

> LE CHASSEUR : Tout le monde sait que Moeller est l'auteur du dernier crime commis ici, mais personne n'ose témoigner, faute de preuves. Après la bombe que je viens de lancer, nous ne pouvons plus rester ici. Venez ! (*GR*, p. 482)

---

[217] Allusion au « panem et circenses » de Juvenal qui indiquait par cela que le pouvoir politique était gagné à Rome avec du pain et du cirque. Dans JUVENAL, *Satire* 10.77-81.

[218] On remarque aussi l'absence du deuxième acteur, qui permettrait d'adopter pratiquement une telle solution.

C'est le moment du dévoilement d'un crime suivi par les adieux des deux amis. Le Voyageur ne peut plus s'arracher de là, il ne peut pas fuir, il ne peut plus rien. Il se retire et rentre dans le café pour rester avec la fille. Le monologue qui suit est un très beau poème, qui décrit le passage de la ville comme le lieu des promenades et des rêves du Chasseur. Un élément concret déclenche cet afflux de poésie : les photos de la vitrine du photographe le projettent en arrière dans le temps. C'est le spectacle des images du passé.

> LE CHASSEUR : Tout ceci, jadis, était à moi !
> Il y a bien longtemps c'était mon lieu de promenade. (...)
> Je voyais dans cette vitrine les images de mes amis
> Et de ceux que je connaissais moins.
> Ils me tenaient compagnie dans ma solitude.
> Un seul regard, une expression me suffisaient
> Pour reconnaître ma parenté avec les mortels... (*GR*, p. 483)

La rencontre avec le marchand japonais arrive juste après et commence comme une scène du quotidien. Le marchand sort, en souffrant, de son magasin de thé et de parfums, et le Chasseur s'empresse de le soutenir. Le commerçant demande à être aidé à mourir. Simple évènement de rue, ce moment s'inscrit dans la série de spectacles de la rue, commencée par le joueur d'orgue avec son singe. Tout de même, ce spectacle se déroule avec les moyens de l'art et de la poésie orientale. Le monologue du Japonais dévoile les raisons de son désir de mourir, car il est accablé par ses crimes et par ses mensonges. Il avait essayé d'être correct et vendre des bons produits, mais les habitants de la ville ont préférés des produits chimiques à des bas prix.

> LE JAPONAIS : Un jour, il y a quinze ans, je me suis réveillé. J'ai ouvert grand le livre et j'ai lu. Je me suis retrouvé en face de la comptabilité truquée, des articles falsifiés, des malversations... La mort, seule, peut me délivrer. (*GR*, p. 484)

Ce discours est une dure condamnation de la société, que le Chasseur reprendra plus tard, en parlant des paroles mensongères (*GR*, p. 499). Par les deux discours, l'auteur dépeint une société construite sur le mensonge, qui ne peut autre qu'aller vers la destruction. Le Japonais se retire, donnant rendez-vous au Chasseur en face du crématoire de la ville. À ce moment, apparaît le Criminel Möller, que le personnage principal accuse d'être un assassin. On ne s'attarde pas maintenant sur la rencontre et la confrontation avec le Criminel de la ville, car on l'adressera plus tard, dans le contexte du vase comme signe dramatique et prophétique.

Dans cette première scène à Tophet, sont dépeints ces trois spectacles de la rue, qui dévoilent de manière différente la cupidité des marchands : *par le grotesque*, *par le contraste* entre cet égout et l'image du paradis perdu et *par le discours* accusateur du Japonais. Depuis son arrivée, jusqu'au moment où le Chasseur rencontre le Criminel, on assiste à un changement du rôle assumé par le personnage principal, qui passe de celui d'observateur à celui d'acteur et de sujet actantiel. Il n'est plus un voyageur qui observe le monde, mais l'homme qui retourne dans sa ville, où il se confronte avec les ombres de son passé, d'anciens amis devenus adversaires. Le Voyageur qui a aidé le Chasseur jusqu'ici et qui jouait le rôle de guide, disparait pour céder la place au Japonais. Le marchand qui va se tuer assume, dans cette scène, autant un rôle d'aide que de destinateur, car c'est lui qui demande au Chasseur de porter un message écrit sur son urne funéraire. Le destinataire n'est pas précisé, mais on peut supposer qu'il s'agit des gens de la ville. Peut-être même le public.

Pour résumer donc ce qui se passe dans cette quatrième station : La scène commence par une triple description du lieu, qui aboutit sur une accusation du commerce fait à Tophet et sur la demande faite par le Japonais au Chasseur de l'aider à porter son message. Le fera-t-il ?

2.5.6 Le poème japonais et le théâtre Nô

Cet épisode de *La Grand-route* crée un tout autre contexte et la poésie, reprise d'un poème japonais, revient au premier plan, comme on l'a vu au tout départ de cette analyse stylistique.

À nouveau, cette scène n'appartient pas à l'histoire ou au destin du Chasseur. Il assiste, en tant que spectateur. Simultanément, la scène produit un effet de choc et déclenche la confrontation entre le Chasseur et le Criminel. On apprend qu'une autre exécution publique eut lieu des années auparavant, quand le Chasseur lui-même a reconnu ses péchés et quand il est devenu le bouc émissaire de la ville. Le Chasseur, qui dit de lui-même « être mort », revient pour chercher la libération.

> LE CHASSEUR : Celui dont tu veux parler n'existe plus.
>
> MOELLER : Tu es donc mort ?
>
> LE CHASSEUR : Oui ! Il y a douze ans, j'ai fait hara-kiri ! J'ai exécuté celui que j'étais alors. Et celui que tu vois maintenant, tu ne le connais pas et tu ne pourras jamais le connaître.
>
> MOELLER : Oui, je me souviens ! Tu as été assez stupide pour monter sur l'échafaud des pénitents et te confesser en public.

LE CHASSEUR : Tous se sont sentis meilleurs, justifiés et purifiés par ma mort civile. (*GR*, p. 486)

Le Chasseur a commis *hara-kiri*, comme le fait le Japonais. Les deux moments se reflètent comme dans un miroir et les deux personnages s'aident mutuellement à se libérer de leur passé.

Mais pourquoi Strindberg a-t-il choisi d'amener sur scène le personnage d'un Japonais ? Si, par son dernier texte dramatique, l'auteur cherchait à explorer des traditions différentes où l'homme est confronté avec sa vie au moment de la mort, la tradition du théâtre Nô[219] pouvait lui offrir une riche source d'inspiration[220]. L'histoire du marchand Japonais correspond, parmi les cinq formes de théâtre *Nô*, au *Shura Mono*[221], le drame du guerrier. Celui-ci a pour protagoniste l'esprit d'un guerrier qui retourne dans le monde des vivants. Il apparaît en premier avec un autre visage, étant ainsi inconnaissable. Dans la deuxième partie de la pièce, il révèle sa vraie identité et revit le moment de sa mort. Les pièces Nô présentent toujours leur rencontre qui dévoile une histoire cachée : un drame, un meurtre, un héros possédé par un esprit etc. Une autre caractéristique est le fait qu'il y a toujours deux protagonistes, l'acteur principal, *shite,* et l'acteur secondaire, *waki*[222]. Celui qui ouvre et clôt l'histoire est le *waki*, qui fait aussi le lien entre le protagoniste et les spectateurs, à qui il s'adresse directement. Le *shite* est celui qui agit. Comme le décrit Paul Arnold :

> « Le shité est l'héros de la pièce, le seul en principe qui vit l'évènement tragique ou heureux, guerrier, spectre, divinité etc. Lorsque, comme il arrive dans beaucoup de nô, il quitte un moment la scène pour revenir sous une autre forme qui révèle sa véritable nature (dieu, spectre etc.) ou sa nature nouvelle, on distingue un maé-jité (premier shité) et un notchi-jité ou ato jité généralement interprété par le même acteur portant la plupart du temps en seconde partie la masque de l'emploi. »[223]

---

[219] Forme de théâtre codifié, née au Japon au 13ème siècle, jouée et transmise par les familles de samouraïs. Selon Paul Arnold, il a comme ancêtre les poèmes lyriques, connus sous le nom de *saibara* et le danse-chant shinto*, la Kagura* : « Le danseur, quelques fois masqué, se mouvait très lentement en des mouvements choréographiques d'aspect sacré, préfigurant le nô classique. » Dans ARNOLD Paul, *Le théâtre japonais*, Ed. de l'Arche, 1957, p. 13.

[220] Une étude entre les rêves dans la tradition japonaise et les pièce de Strindberg a été écrite par CHICAHIDE Komura, *A Study of Dream Powers in Japanese Noh Theatre and Strindberg's Dream Plays*, University of Cincinatti, 1984.

[221] Un exemple de pièce Nô avec des guerriers est *Atsumori*, de Zeami, du vrai nom de Kanze Motokiyo (1363-1443), en ligne à l'adresse http://www.sacred-texts.com/shi/npj/npj08.htm (consulté le 15.02.2016).

[222] Celle-ci est la structure traditionnelle, la plus simple. Les differents textes compliquent parfois ce schèma. Les deux personnages reçoivent aussi des compagnons, appelés *tsure* (*waki-tsure* ou *shite-tsure*).

[223] ARNOLD, *Le théâtre japonais*, p. 63.

La trame de *La Grand-route* présente un parallèle intéressant à la structure des pièces Nô, qui amène sur scène deux acteurs, jouant deux types de rôle, qui vont de paire : *waki* et *shite*. La pièce s'ouvre, pareil aux pièces Nô, par un poème où le personnage décrit son parcours[224]. Très peu après, le Chasseur rencontre le Voyageur, avec lequel il se dirige vers la ville. Quand les deux personnages arrivent dans le Passage de la ville, le Chasseur évoque un crime qui a eu lieu ici, mais le Voyageur a peur de parler. Il disparaît et, peu de temps après, le Japonais apparaît, en parlant justement d'un crime. En tant que nouveau masque du dramaturge, il montre un visage tragique et dévoile pour la première fois le drame, dont il veut se libérer.

Strindberg connaissait bien les traditions du théâtre Japonais[225]. Il aurait bien pu découvrir les textes du théâtre Nô dans sa jeunesse, quand il avait travaillé à la Librairie Nationale et avait aidé à mettre de l'ordre dans la collection amenée en Suède par l'expédition Vega[226]. Intéressé par la culture et l'histoire du Japon, Strindberg avait aussi publié un texte sur *La Chine et le Japon* (1911) ; il aimait l'art japonais, avait acheté des artefacts japonais et il avait introduit des objets orientaux dans ses drames, comme le vase japonais dans *La Grand-route*.

La disparition du Voyageur et l'apparition du Japonais marque un changement de registre dans l'écriture. On passe du ton ironique et des situations grotesques, aux images de rêves et à une plus grande partie du texte écrite en vers. Le texte emprunte non seulement un type de récit, mais aussi le caractère sobre, cérémoniel du théâtre japonais[227].

---

[224] Paul Arnold décrit schématiquement l'ossature du Nô. Voir ARNOLD, *Le théâtre japonais*, pp. 70-78.

[225] Comme l'a bien vu Frederick Marker, Strindberg a souligné le passage suivant dans le livre de Georg Fuchs, qu'il détenait dans sa bibliothèque, *Die Schaubühne der Zukunft*. C'est un passage qui parle de l'art de l'acteur Japonais : « The Japanese actor does not shout, does not make noise ; voices are hardly ever raised on the stage, hardly anything happens that goes beyond the polite tone of refined society. And yet the Japanese actors achieve dramatic effects of an intensity that we have never known. » dans MARKER Frederick & MARKER Lise-Lone, *Strindberg and Modernist Theatre. Post inferno drama on stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 60.

[226] L'Expédition Vega (1878-1880) a amené à Stockholm des collections importantes de livres japonais, que Strindberg a aidé à ordonner, lorsqu'il avait été employé à la Librairie Royale (1874 - 1882). Plus sur les collections Japonaise et Strindberg peut être trouvé dans LINDBERG-WADA Gunilla, « Reflections on the Nordenskiöld Collection of Japanese Books in the Royal Library in Stockholm » in *An Arctic Passage to the Far East : The Visit of the Swedish Vega Expedition to Meiji Japan in 1879*, WRÅKBERG Urban & LINDBERG-WADA Gunilla (éds.), The Royal Swedish Academy of Sciences, Stockholm, 2002, pp. 81-93.

[227] Dans l'avant-propos écrit à son livre sur le théâtre japonais, Paul Arnold fait l'éloge du caractère sacré du Nô. Il dit : « Le Japon est le seul pays au monde où l'art du théâtre fût vénéré à l'égal d'une cérémonie religieuse et où l'acteur ayant d'abord rang de prêtre, se vit conférer une manière de noblesse de robe. », dans ARNOLD, *Le théâtre japonais*, p. 7.

2.5.7 Vers la forêt sombre : un monde d'effets visuels et auditifs

Aux sixième et septième tableaux, le dramaturge continue à proposer des mises-en-scène à l'intérieur de la mise-en-scène. Cette fois, les techniques qu'il suggère tiennent de l'univers des pièces de rêve. À nouveau, l'univers de personnages se rétrécit et le Chasseur reste seul. Mais ce ne sont plus ses paroles qui créent le monde, mais il est lui-même envahi par un monde d'images, de souvenirs, de rêves.

La rencontre avec l'enfant, à la dernière porte, se déroule dans un paysage au bord de la mer. Les détails sont si prégnants, que seule une image projetée peut bien les rendre, même s'il y a d'autres solutions aussi. On sait que le dialogue avec la fille devait être suggéré par l'acteur, qui joue le rôle du Chasseur, dans un monologue[228]. Il évoque la discussion avec l'enfant, auquel il dit adieu et qui ne le reconnaît même pas. S'ensuit un dialogue avec la Femme aveugle, pour lequel l'auteur suggère une obscurité totale.

L'une après l'autre, se succèdent ainsi une scène dans laquelle l'image d'un endroit réel devrait être projetée en arrière-plan, et une scène dans laquelle des voix réelles se confrontent dans le noir. Dans la première scène, l'acteur évoque tout seul un dialogue douloureux avec son propre enfant. Durant la seconde scène, le monologue intérieur, un possible dialogue avec sa propre conscience, se matérialise par des voix qu'on entend dans l'espace, mais qui n'ont pas de corps. En pleine lumière, ce que le personnage voit et décrit est uniquement un souvenir, presqu'un rêve. Dans l'obscurité, l'homme entend les voix de sa conscience, qui se matérialisent.

Il semblerait que Strindberg ait fait des propositions courageuses pour son époque pour le théâtre, qu'il n'a pas pu soutenir du point de vue technique. Les représentations ultérieures[229] du texte, malgré les possibilités techniques, ont ignoré les directions d'exploration théâtrale de l'auteur.

---

[228] Strindberg donne ce conseil à August Falck dans une lettre écrite le 31.01.1910. Voir note 54.

[229] Jusqu'en 2005, Michael Robinson annote des chroniques aux spectacles suivants avec *La Grand-route :* Théâtre Intime, Stockholm, 19 février 1909, metteur en scène August Falck ; Dramaten, Stockholm, 21 janvier 1949, metteur en scène Olof Molander ; Uppsala Stadtsteater, 9 février 1972, metteur en scène Palle Granditsky ; Watergate Theatre, London, 29.09.1950. Autres spectacles : Gate Theatre, London, première 4.03.2006, metteur en scène Wally Sutcliffe, France, 1965, Champigny & 1975, Saint Maur, metteur en scène Pierre della Torre.

2.6 Conclusions : Vers un théâtre prophétique

La Grand-route semble être le rêve d'un homme entre deux mondes. Il est mort, et toutefois, il n'est pas encore parti. Il a monté la montagne, mais il revient, comme dans un souvenir. Il rencontre un bouffon-fou, qui lui montre son propre visage, comme dans un miroir. Ensemble, ils traversent le monde, en jouant des scènes de spectacle-parodie, en synthétisant, de manière amusante, la vie du personnage principal. Mais Le Voyageur disparaît. Il s'arrête dans un passage de la ville, sur la scène d'un crime. Un autre personnage vient, Le Japonais, qui vit la scène de sa mort. Le Chasseur l'assiste. Il reprend sa lutte. Il se confronte, comme dans un rêve, avec son adversaire, L'Assassin, le « criminel » qui a tué autant Le Chasseur, que le Japonais. Le Chasseur confronte L'Assassin et le fait disparaître. Près de la fin, celui qui est parti – toujours comme dans un rêve – retourne chez lui, où il voit son enfant et lui parle. Il avait fait tout ce chemin pour La Fille. Elle était sa raison d'être. Mais elle ne le reconnaît plus. Le personnage dit au revoir à l'enfant. Il part. Il se libère.

Le trajet du personnage est très semblable à la biographie de Strindberg, mais la surpasse[230]. La structure renvoie à celle des pièces Nô aux esprits. Bien qu'il ne la suive pas exactement, il la réinvente en toute liberté.

Qu'est-ce que reflète Strindberg au théâtre ? En synthèse, on peut affirmer que, dans *La Grand-route*, l'auteur met le public en présence au moins de trois grands thèmes et il attaque les idoles du monde contemporain sur le plan politique, économique et social. Il s'agit de l'idolâtrie du héros libérateur, l'idolâtrie du commerce et l'idolâtrie de l'individu (*GR*, p. 497). Le faux libérateur devient tyran, le faux commerce entraîne la faillite, un faux amour ou ce qu'on peut nommer l'idolâtrie de l'individu détruit la famille. Dans la politique, Le Forgeron, l'émule du roi Charles XII, devient le tyran qui veut prendre tout le contrôle. L'Assassin, qui impose un commerce malhonnête, cherche une gagne immédiate. Le marché se transforme en un endroit de consommation destructive. Le marchand Japonais n'accepte pas ce type de commerce et se meurt. Dans la famille, les relations se détruisent, le foyer n'existe plus. Ceci autant pour le Japonais, que pour le Chasseur.

[230] Dans le chapitre sur l'analyse des citations bibliques, nous détaillons la manière dont Strindberg transforme son personnage qui est défini par des éléments de sa propre biographie, dans un personnage portant une dimension mythique, introduit des citations bibliques et des correspondances sur un plan symbolique.

Chacun des thèmes est introduit par une forme de théâtre différente. Le premier, en forme satirique, met l'accent sur le spectacle et le spectateur, le deuxième apparaît comme un drame dans lequel le personnage principal devient Acteur, le troisième se transforme dans un moment lyrique, de rêve. L'Acteur redevient spectateur et se libère. On retrouve dans cette alternance de formes le mouvement du Chasseur : Il monte – il descend – il monte, il se libère – il s'incarcère – il se libère. Le processus révèle aussi la manière dont Strindberg voit la démarche d'un prédicateur-prophète qui peut « voir » seulement lorsqu'il est à l'intérieur et à l'extérieur à la fois. Il comprend l'emprisonnement et ses conséquences, parce qu'il est prisonnier lui aussi. Il peut dénoncer les crimes, parce qu'il voit la situation de l'extérieur. L'alternance des formes d'expression devient nécessaire pour exposer le thème, et c'est le thème qui établit la forme.

Dans l'opinion du critique Evert Sprinchorn, la perspective de Strindberg sur son rôle de prophète se reflète surtout dans la stylistique différente et dans la diversité des formes théâtrales utilisées.

> « As far as I no, no one made an esthetic study of his far-ranging experimentation and inquired into its purpose. (...) However, if they are not to be taken simply as the show pieces of a clever artist, the question has to be asked : were these various techniques determined by what the artist needed to say ? And if they were, why so many different forms necessary ? (...) The answers to these questions lie in Strindberg's self-appointed role as a prophet.[231] »

L'auteur souffre dans le monde et avec cette souffrance, avec ce *pathos*, il retourne vers ses contemporains pour leur parler. Lui-même, sa vie, sa souffrance – examinés de l'intérieur et de l'extérieur, comme une construction qui fait sens et donne sens à la vie – deviennent un miroir du monde.

> « Il n'y a pas de sens d'établir des règles qui vont être dépassées bientôt. Le sage est attentif aux voix du temps, si elles commencent à se taire face aux nouvelles voix du futur en devenir ; être contemporain à soi-même est le devoir de l'artiste qui croît et qui se renouvelle tout le temps. »[232]

---

[231] SPRINCHORN Evert, « Strindberg among the prophets » dans *Strindberg and the Other. New critical approaches* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaften 63), HOUE Paul, ROSSEL Sven Hakon, STOCKENSTRÖM Göran (éds), Edition Rodopi, Amsterdam, New York 2002, pp. 1-14, citation à la p. 4.

[232] « Es hat also wenig wert, Regeln aufzustellen, da die sehr bald wieder verworfen werden. Der Kluge lauscht auf die Stimmen der Zeit, ob sie vor der neuen Stimmen der werdenden Zukunft zu verstummen anfangen; 'sein eigener Zeitgenosse sein' ist die Aufgabe des wachsenden, immer sich erneuernden Künstlers » dans STRINDBERG August, « Die Kunst des Schauspielers – Die Zeit » dans *Dramaturgie*, p. 58.

Le Chasseur est un alter-ego du dramaturge, mais il ne révèle rien de la vie du dernier. Ce qu'il a vécu, l'auteur nous le présente comme faisant partie de notre vie aussi. Il joue, il nous joue, du meunier orgueilleux, au Forgeron tyran, à l'Assassin sans scrupule et jusqu'au Japonais qui se suicide. Parmi ces personnages, les contemporains de Strindberg ont cru reconnaître les ennemis personnels du dramaturge. Les images des dictateurs totalitaires – de Hitler et de Staline – peuvent être reconnues aujourd'hui dans la figure du Forgeron tyran. Le danger était déjà visible pour Strindberg en 1909, avec le mouvement d'idolâtrie face à l'héroïsme absurde d'un roi, qui, en fait, avait ruiné la Suède. La compétition pour les marchés de vente et les excès d'un capitalisme de consommation sont attaqués dans le monologue du Japonais, mais aussi dans le dialogue entre Le Chasseur et L'Assassin. La gravité de la situation a été visible seulement un demi-siècle plus tard. Précisément ces problèmes ont causé les grandes crises et les grandes guerres du vingtième siècle et ont mené, à la fin de la seconde guerre mondiale, à la catastrophe de Hiroshima. Quant à la dissolution continue de la famille et surtout à l'idolâtrie de l'individu, on ne peut encore mesurer ses conséquences.

L'histoire de *La Grand-route* est celle du créateur de théâtre qui met devant ses contemporains le miroir des crimes de son époque dans l'espoir de changer le monde. Ou, au moins, de le prévenir. Ce sont aussi ses propres crimes et il les confesse. Il est attrapé, enfermé et condamné. Dans sa propre souffrance, il crie vers Dieu. Lentement, il se détache du monde, de tout ce qu'il aime, de tout ce qui lui fait mal. Il laisse les masques derrière lui, ainsi que le vase de cendres du Japonais portant un nom de ville, comme souvenir. Le Japonais s'appelle Hiroshima.

Pensant et écrivant ce drame à la fin de sa vie, l'écriture de Strindberg est enrichie de nombreuses expériences théâtrales : l'expérience naturaliste des conflits poussés jusqu'à l'exergue ; les dialogues déchirants de *Mademoiselle Julie*, *Le père* ou *Les créditeurs* ; le jeu apparemment schématique du guignol – car il a également écrit pour le théâtre des poupées[233] ; sa maîtrise de l'état de rêve au théâtre, en utilisant la danse et même la projection du film sur scène[234] ; tous ces éléments

[233] Strindberg a aussi écrit des pièces de théâtre inspirées par le théâtre des poupées de Maeterlinck et les contes de fée suédois, dont *Blanche-Cygne* (1901), une magnifique ode à l'amour et à la rédemption par l'amour. Directement écrite pour être jouées avec des poupées, *Kasper's Fat-Tisdag* (*Le mardi gras de Guignol*, 1901), reprend la forme traditionnelle d'un spectacle de guignol.

[234] Strindberg a voulu cela pour *Vers Damas,* mais il a renoncé à ce projet, car la technique de l'époque ne lui permettait pas d'obtenir l'effet désiré.

rassemblés font de Strindberg un auteur visionnaire et précurseur du théâtre contemporain[235]. Si on base la mise-en-scène de *La Grand-route* de toute cette expérience, son dernier texte dramatique serait perçu comme un drame d'une incroyable originalité, ayant un pouvoir prophétique incontestable, et pas seulement à cause de la forme. En faisant référence à Shakespeare et au guignol, au jeu d'ombres oriental et au théâtre Nô, le jeu à l'intérieur du jeu de théâtre a pour but de rendre visible les méfaits des hommes et de provoquer le public à changer de vie.

Dans le chapitre suivant, on se tourne vers la thèse de Mickaëlle Cedergren concernant le caractère prophétique que l'écriture biblique donne aux œuvres de Strindberg, et analyser la présence des citations bibliques dans *La Grand-route*. Selon la chercheuse suédoise, l'écriture biblique est celle qui donne une forte dimension symbolique aux textes de Strindberg et lui appose un caractère prophétique.[236] L'analyse permet de déceler comment l'auteur utilise la citation biblique et quelle place les citations du *Livre de Jérémie* ont dans le texte.

Comme on l'a déjà dit, la scène du marchand Japonais évoque la prédication de Jérémie à Tophet. Pour mesurer l'importance de cette correspondance, on procède par une analyse de toutes les références bibliques qu'on retrouve dans *La Grand-route*.

---

[235] On citera à ce propos Eugene O'Neill qui, à l'occasion de la réouverture du théâtre de Princetown avec *La sonate des spectres* (en 1923), a dit : « Strindberg still remains among the most moderns of moderns, the greates interpreter in theatre of the characteristic spiritual conflicts which constitutes the drama – the blood – of our lives today… Strindberg knew and suffered with our struggles years before many of us were born. He expressed it by intensifying the method of his time and by foreshadowing both in content and form the methods to come », dans O'NEILL Eugene, *Strindberg and our theatre* dans *Provincetown Playbill 1*, 1923, p. 1.

[236] Voir Cedergren: « à partir de l'écriture de son roman *Inferno* (1897), la Bible est devenue une référence manifeste, attestée sous forme de citations. », dans CEDERGREN Mickaëlle, *L'écriture biblique de Strindberg. Étude textuelle des citations bibliques dans Inferno, Légendes et Jacob lutte* (Cahiers de la Recherche 26), Université de Stockholm, Stockholm, 2005, p. 3.

3 *La Grand-route* et les références bibliques : un chemin spirituel

3.1 Les citations bibliques dans l'œuvre de Strindberg

Dans un premier chapitre on a essayé d'identifier comment le dramaturge structure son texte par petites scènes qui renvoient à des traditions théâtrales différentes. Strindberg cite, parfois clairement, d'autres fois indirectement, des textes classiques de la littérature occidentale et orientale, créant ainsi un jeu intertextuel, à l'intérieur duquel il intègre son parcours de créateur de théâtre, ainsi que des évènements de sa propre biographie. Il met en scène différemment des moments qu'il considère révélateurs pour le but de son spectacle, qui devient une confrontation évidente avec le public de son époque. On ne s'attarde pas plus sur les éléments qui relèvent de la biographie de l'auteur. On étudiera ici la manière dont est créé le parcours du personnage principal de *La Grand-route*, le Chasseur, avec la Bible en arrière-fond. On pourra ainsi montrer que Strindberg cherche à donner à cette histoire une valeur universelle, comme il l'a déjà fait, par exemple, dans *Inferno*. À ce propos, Cedergren affirme :

> « Les citations bibliques serviraient alors à préfigurer le texte biblique et à créer une "allégorie scripturaire" où, du coup, les événements de la vie du narrateur prennent un sens à la lumière des Saintes Écritures. Tout est en sorte préfiguré dans le Livre Saint et ces continuels renvois caractérisent la vie du narrateur, l'exemplifient. »[237]

Les écrits de Strindberg de la période post-*Inferno* sont parsemées de citations et de références bibliques, auxquelles Mikaëlle Cedergren a consacré une partie de ses travaux[238], en particulier pour la trilogie *Inferno*, *Légendes* et *Jacob lutte*. Son corpus textuel n'est pas choisi au hasard. *Inferno*, en effet, marque un changement dans

[237] CEDERGREN Mickaëlle, *L'écriture biblique de Strindberg. Étude textuelle des citations et allusions bibliques dans* Inferno*,* Légendes *et* Jacob lutte (Cahiers de Recherches, 26), Stockholms Univ., Stockholm, 2005, p. 43, accessible en ligne à l'adresse http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:195061/FULLTEXT01.pdf (consulté le 29.08.2017). Cedergren cite dans son texte OLSSON Ulf, *Levande dod. Studier i Strindbergs prosa* (*Living Dead. Studies in Strindberg's prose*), Brutus Österlings Bökforlag Symposion, Stockholm/Stenhag, 1996, p. 326.

[238] CEDERGREN Mickaëlle, « L'écriture transfigurée d'August Strindberg : une esthétique d'inspiration française ? », in GUERMES Sophie et MARCHAL Bertrand (éds.), *Actes du IVe Congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-neuvièmistes. Les Religions du XIXe siècle*, Paris, 2011, disponible en ligne à l'adresse http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/religions_m.html, consulté le 17.11.2014. Voir aussi CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg*, 2005.

l'œuvre littéraire de Strindberg et, à partir de ce moment-là, la citation biblique devient un élément constant pour l'écrivain, tant dans sa prose que dans son œuvre théâtrale. L'étude de Cedergren souligne le caractère symbolique du roman, où les citations bibliques sont utilisées pour créer une allégorie scripturaire et montrent comment l'écrivain fonde le caractère prophétique du narrateur dans son roman *Inferno* :

> « L'écriture biblique renforce, à notre avis, le rôle de prophète endossé par le narrateur. Un prophète, par définition, ne parle jamais en son propre nom. [...] Il est un porte-parole, un messager de la parole, et comment mieux signifier ceci si ce n'est en citant la parole de Dieu à l'image des oracles prononcés dans les livres prophétiques de la Bible ? Un prophète s'exprime en mots et en gestes symboliques et incarne par excellence le principe de l'allégorie scripturaire : il est un SIGNE. »[239]

En analysant les références bibliques dans l'ensemble de l'œuvre de Strindberg, Cedergren constate que 85% des occurrences apparaissent dans les textes écrits après *Inferno*[240]. Dans *La Grand-route*, leur présence est assez importante : une trentaine de référence ont été identifiées dans ce dernier texte dramatique du Suédois, dont dix citations. Mais comment peut-on comprendre et interpréter leur utilisation dans cette œuvre ? Pour identifier et structurer les références bibliques présentes dans le texte à l'étude, on adaptera, dans un premier temps, la méthode d'analyse employée par Cedergren[241], à savoir :

- l'identification des sources bibliques citées et du type de discours (direct, indirect, allusif ou sous la forme de citation proverbiale) ;
- l'étude de l'écriture d'un point de vue formel, en analysant la manière dont la citation est introduite par un énoncé qui aide à l'identifier ou, au contraire, comment elle s'intègre au dialogue entre deux personnages, sans aucune introduction ;

[239] En majuscule dans le texte. Voir CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg*, p. 43.

[240] La chercheuse suédoise a travaillé à partir de la banque de données de *Språkbanken* (http: //spraakdata.gu.se/lb/strindberg/sbgsok.shtml) et elle constate que : « Si 14,5 % des citations bibliques figurent avant la crise d'*Inferno*, on relève 85,5 % des citations au cours de la période post-*Inferno* (après *Jacob lutte*). Un quart des citations bibliques (soit 17 citations) de la période précédant *Inferno* figure dans *Maître Olof* (1872). Les citations bibliques sont majoritairement tirées des Évangiles (l'Évangile de Matthieu étant surreprésenté, en majeure partie dans *Maître Olof*). » CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg*, p. 3.

[241] Les principes sont exposés et employés tout au long du chapitre dédié à l'étude des citations bibliques, dans CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg*, pp. 76-90. L'auteure indique dans son texte, à la p. 77, que « toutes les modifications des citations sont traitées en détail » dans son premier ouvrage, le mémoire de licence précédant sa thèse de doctorat, voir CEDERGREN Mickaëlle, *Strindberg et la Bible* (Mémoire de Licence non publié), Stockholms Universitet, 2003, pp. 107-140.

- l'étude du contenu proprement dit de la citation ou du texte allusif, en identifiant la manière dont le texte source a été modifié ou adapté pour l'harmoniser au langage de chaque personnage et à l'ensemble du texte ;
- l'étude de l'ensemble des citations, qui analyse la cohérence des textes cités et la relation sémantique – si elle existe – entre les citations et la récurrence thématique dans l'ensemble de l'œuvre et pour chaque personnage.

Enfin, on analysera si l'intégration des citations bibliques dans *La Grand-Route* ressemble ou non au processus employé dans son roman autobiographique *Inferno* et si l'on peut déceler des éléments caractéristiques pour le théâtre. Sur l'ensemble des citations présentes dans le texte à l'étude, on retiendra les références au *Livre de Jérémie*, pour mesurer leur signification dans ce contexte.

3.2 L'identification des sources bibliques citées et du type de discours

3.2.1 Identification des sources bibliques

Sur l'ensemble de trente références bibliques identifiées dans la *Grand-route*[242] on a pu constater les éléments suivants :

- une seule citation est démarquée par des signes typographiques (des guillemets). Elle est introduite comme discours indirect par le personnage du Chasseur qui mentionne le prophète Élie (*GR*, p. 496, cf. 1 R 19,4), établissant ainsi une ressemblance entre lui-même et le prophète ;
- trois citations sont mises en exergue par l'utilisation du latin[243] (*GR*, p. 451, cf. Jn 20,17 ; *GR*, p. 452, cf. Jn 13,36 et *GR*, p. 497, cf. Mc 8,23 ou Mt 16,23). De cette manière, même si elles sont intégrées dans les dialogues, elles se distinguent. Ces paroles sont « citées » tant par l'Ermite que par le Chasseur et le « je » du locuteur devient imprécis[244]. Deux citations sont tirées de l'évangile selon Jean, tandis que la troisième de Marc ou Matthieu.
- une affirmation, introduite par un préambule, est attribuée au prophète Ésaïe, sans qu'elle soit clairement identifiable dans le texte biblique (*GR*, p. 454) ;

[242] Pour simplifier, on continue à utiliser la notation simplifiée de GR et le numéro de la page, entre parenthèse, dans le texte. Pour la version suédoise, quand le texte diffère, on notera *SL* et le numéro de la page.

[243] Concernant les citations latines dans *Inferno,* CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg*, p. 85, estime que : « Strindberg les cite peut-être assez naturellement parce qu'il a dû les entendre dans ce milieu, les lire ou les voir dans un milieu à dominance catholique. »

[244] Selon CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg*, p. 82, le locuteur semble se dédoubler, devenant à la fois le personnage du drame et le personnage biblique cité : « Du coup, le "je" du discours cité se confond avec le "je" du narrateur, et c'est la voix de ce dernier qui domine. »

- huit références, dont l'une est redoublée, s'inscrivent dans la catégorie des citations proverbiales[245], entrées apparemment dans le langage courant. Quand il y a une citation, celles-ci est assumée en tant que telle par les personnages, sans aucun préambule, ni signe de démarcation. Ces expressions décrivent à chaque fois des attitudes ou des comportements humains, actuels ou désirés. On rappelle, dans l'ordre du texte : « le berger a fait don de soi pour sauver son troupeau » (*GR*, p. 452, cf. Jn 10,11) ; « la poussière redeviendra poussière et notre vie sera pour Dieu », (*GR*, p. 452, cf. Qo 12,7) ; « c'est plus amusant de donner que de prendre », (*GR*, p. 459, cf. Ac 20,35) ; « qui veut sauver sa vie la perdra, mais qui perdra sa vie…, la trouvera », (*GR*, pp. 459, 496, cf. Mt 16,25a et b) ; « ce que j'ai connu plus amer que la mort », (*GR*, p. 491, cf. Qo 7,26). Deux des affirmations sont allusives, et il n'y a pas de citation de la source : « aimer, c'est donner », (*GR*, p. 452, cf. 1 Jn 3,16) et « humanité et vanité font un accord parfait » (*GR*, p. 454), qui rappelle « tout est vanité », en Qo 1,2.
- à deux reprises, le Chasseur s'approprie librement le langage des psaumes, sans référence précise, et l'adapte à sa propre situation (*GR*, pp. 450, 483).
- quinze références font partie du discours évoqué et décrivent les étapes du chemin. Elles font allusion à des passages que l'auditeur peut identifier facilement car ils évoquent des évènements, des personnages ou des lieux bibliques connus : Adam et Ève[246], (*GR*, p. 454, cf. Gn 3,20) ; le péché originel (*GR*, p. 456, cf. Gn 3,7) ; la vente du droit d'aînesse, (*GR*, p. 458, cf. Gn 25,29-31), le voyage vers la Terre Promise, (*GR*, p. 459, cf. Gn 12,1 ; Ex 6,8 ; Dt 10,11) ; Hérode et Pilate (*GR*, p. 459 cf. Lc 23,12) ; la naissance de Jésus Christ (*GR,* p. 470, cf. Mt 1,16) ; le Tophet[247] (*GR*, pp. 477.488.498, cf. Jr 7, 31.32) ; le lieu de la crucifixion et le jardin de l'Apocalypse[248] (*GR*, p. 494, cf. Jn 19,23 et Ap 22,2), ou encore un rituel de purification prescrit dans

[245] On a inclus dans l'analyse les citations proverbiales, en suivant le principe de Cedergren, qui se base à son tour sur l'analyse de Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression* : « La citation comme discours évoqué ne reprend que quelques mots de la citation originale, elle n'est qu'une *touche évocatrice de ce qu'a dit ou, plus souvent, a l'habitude de dire le locuteur d'origine*. Charaudeau inclut également les proverbes comme tels puisqu'ils font allusion *à la vox populi*, au *Comme on dit* ». Voir CHARAUDEAU Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris, 1992, p. 625, cité par CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg*, p. 84.

[246] Ces deux personnages donnent leurs noms à deux moulins dans la deuxième station.

[247] Nom donné à la ville – rappelé à trois reprises, dans la description du lieu de la quatrième station et, dans le texte, quand le Chasseur dit de lui-même : « J'étais architecte ! C'était à Tophet, j'y construis le théâtre ! », cf. STRINDBERG, *La Grand-route*, p. 498, ainsi qu'en parlant de l'un des habitants, en l'appelant « lumière de la ville de Tophet », cf. p. 488.

[248] Ces deux lieux sont évoqués lorsque le Chasseur décrit le jardin de son enfance. Il parle de « l'aconit bleu avec deux colombes, le fritillaire avec son diadème, son sceptre et son globe impérial » ainsi que de « la fleur de la passion, celle de la souffrance, de la couleur blanche et améthyste, avec la croix et la lance et les clous ! », cf. STRINDBERG, *La Grand-route*, p. 494.

le livre du Lévitique (*GR*, pp. 487.498, le bouc émissaire cf. Lv 16,10.21-23) ; le Tentateur, (*GR*, p. 500, cf. Mt 4,3 ; Jb 2, 4-7) ; Ismaël (*GR*, p. 502, cf. Gn 25,12) et Israël (*GR*, p. 502, cf. Gn 32,24-31).

Dans ses allusions bibliques de *La Grand-route*, Strindberg fait appel avec prédilection à l'Ancien Testament. Tous les corpus y sont bien représentés : le Pentateuque, essentiellement la Genèse (Gn 1,27-28 ; Gn 3,7.20 ; Gn 25,12 ; Gn 25,29-31 ; Gn 32,24-31), Ex (6,8), Dt (10,11), et une référence au Lévitique (cf. Lv 16,10.21-23). Viennent ensuite le Premier Livre des Rois, avec une citation (1 R 19,4), les livres de Sagesse, plus précisément le Qohelet, avec deux citations modifiées et une allusion (Qo 1,2 ; 12,7 ; 7,26), les psaumes (librement adaptés, dont on peut évoquer Ps 38 ; 97 et 103) ; et les prophètes (le lieu de Tophet mentionné en Jr 7,31 ; 19,11.12 ; une référence non identifiée aux idoles en Ésaïe[249]). Le Nouveau Testament est également présent, avec trois citations tirées de la littérature johannique (Jn 10,11 ; Jn 13,36 ; Jn 20,17), deux de l'évangile selon Matthieu (16,25a et 16,25b), une probablement de Marc (8,23) et une des Actes des Apôtres (20,35). On notera également que cinq discours allusifs renvoient aux évangiles de Matthieu (1,6 ; 3,3), de Luc (23,12), ainsi qu'à une épitre johannique (1 Jn 3,6 ; 4,14). À trois reprises, des affirmations englobent plusieurs références, qui vont de l'Ancien au Nouveau Testament. Il s'agit de l'expression « la Terre promise », une terre jurée à Abraham et aux patriarches, promise à Moïse, rappelée par les prophètes (Ex 6,8 ; Dt 10,11 ; Jr 11,5 ; 32,22 ; Ez 20,28.42 ; 47,14), ainsi que par la Lettre aux Hébreux (He 11,8) ; « le droit chemin », (cf. Ps 107,7 ; Pr 3,6 ; És 40,3 ; Jr 31,9 ; Mt 3,3 ; Mc 1,3 et 2 P 2,15) est une description d'un jardin d'enfance, qui renvoie à Gn 2,8, à Ez 28,13, à l'évangile selon Jean (19,23.34.41) et à l'Apocalypse (22,2).

Sur une trentaine de références bibliques, on peut parler seulement de dix qui rentrent dans la catégorie des citations. Quatre d'entre elles se démarquent et sont des citations exactes (1 R 19,4 ; Mt 16,23 ou Mc 8,33[250] ; Jn 13,26 ; Jn 20,17). Six autres sont modifiées et intégrées dans le discours des personnages[251]. Les personnages

[249] Le personnage dit : « le Dieu de fange, dont parle Isaïe », cf. STRINDBERG, *La Grand-route*, p. 498.

[250] L'expression « Vade retro Satanas » est entrée dans le langage courant grâce à une formule d'exorcisme médiévale, ayant la source tant en Mc 8,33, qu'en Mt 16,23. La formule en Matthieu est tout de même « Vade post me ». Comme on retrouve le texte de Mt 16, 25 cité à deux reprises dans *La Grand-route*, on peut supposer que la citation strindbergienne indique plutôt cette source.

[251] Si dans *Inferno* la plupart des citations sont indirectes, clairement délimitées et introduites par un préambule, comme le souligne Cedergren, dans *La Grand-route* on trouve rarement des

s'approprient une citation, comme s'il s'agissait d'un proverbe ou d'une locution entrée dans le langage commun, même si ce n'est pas toujours le cas[252].

Le reste de vingt références représente des allusions à des histoires ou à des personnages bibliques, qui font appel aux connaissances du lecteur ou du spectateur pour décoder le parallélisme que l'auteur crée entre les situations dramatiques et la Bible. En dépit des nombreuses références à l'Ancien Testament, sur les dix citations clairement identifiées, c'est le Nouveau Testament qui est privilégié. Il s'agit des trois citations en latin reprises à l'Évangile de Marc ou de Matthieu et à celle de Jean (Mc 8,33 ou Mt 16,23 ; Jn 13,36 ; Jn 20,17), et des quatre citations intégrées par les personnages dans leur discours (Jn 10,11 ; Mt 16,25a et 16,25b ; Ac 20,35). Les trois citations issues de l'Ancien Testament appartiennent au Livre de Qohélet (Qo 7,6 ; 12,7) et au Livre des Rois (1R 19,4).

3.2.2 Les citations bibliques directes

On reprend ici les citations directes, celles qui sont intégrés dans le discours des personnages sans signes de démarcation, pour comprendre quel type de modification opère Strindberg, afin de les intégrer dans le dialogue. Celles-ci sont seulement en nombre de six (Qo 7,6 ; Qo 12,7 ; Jn 10,11 ; Mt 16,25a ; Mt 16,25b ; Ac 20,35). Pour pouvoir faire une comparaison, on utilisera le texte dramatique en original et la version suédoise de la Bible disponible au dramaturge[253].

éléments typographiques – tels des guillemets, des italiques ou des majuscules, par exemple – qui aident à mettre les citations en exergue. De plus, on ne trouve pas non plus de proposition introduisant la citation, sauf une fois, pour 1 R 19,4, dans la dernière station. Cette différence stylistique entre les deux œuvres est probablement motivée par le fait que dans *la Grand-route* on a à faire à un texte dramatique, où le dialogue entre les personnages risquerait de devenir trop lourd si le locuteur commence à introduire des citations bibliques par un préambule. En revanche, dans un roman comme l'est *Inferno*, le narrateur peut le faire. Voir CEDERGREN, *L'Ecriture biblique de Strindberg*, p. 127.

[252] Un exemple : Le Chasseur affirme qu'il sait aussi « que la poussière redeviendra poussière », paroles qui évoquent, comme si c'était un proverbe, Qo 12,7 : « que la poussière retourne à la terre comme elle en est venue ».

[253] On a comparé le texte dramatique avec le texte de la Bible de Carl XII. Selon Cedergren, *L'écriture biblique de Strindberg*, p. 58, l'auteur détenait plusieurs éditions de la Bible de Charles XII, datant de 1728, 1757, 1782 , 1801 et 1851, ainsi qu'une traduction catholique faite par Benelius, en 1895, et la version de la commission biblique, publiée en 1898.

1. LE CHASSEUR	
fr : Je sais aussi que *la poussière* redeviendra poussière, et notre âme sera pour Dieu. (*GR,* p. 452) *su* : Ja, *stoftet* går *till* stoft, *men anden tillhör Gud*. (*SL*, 11) citation simplifiée	*Qo 12,7 – Bible de Jérusalem* : et que *la poussière* retourne à la terre comme elle en est venue, et le souffle à Dieu qui l'a donné. *Qo 12,7 – Bible de Carl XII* 'Ty *stoftet* måste åter komma *till* jord igen, såsom det varit hafver, och *anden till Gud* igen, den honom gifvit hafver.'

Dans toutes les situations on peut remarquer une abréviation du texte. Pour l'extrait du Qohelet, par exemple, le Chasseur ne dit plus que « la poussière retournera à la terre, comme elle est venue » (Qo 12,7), mais « la poussière retournera à la poussière » (*GR*, p. 452). Cette modification aide à simplifier le texte, sans changer le sens. Mais les interventions de l'auteur peuvent être plus complexes.

2. L'ERMITE	
fr : Le berger a fait don de soi pour sauver son troupeau. (*GR*, 452) *su* : Men *herden gaf* sig själf för hjorden... (*SL*, 11) *citation avec modifications* : vb « donner » au passé ; omission de « vie » et du « bon » ; emploi de « troupeau ».	Jn 10, 11 – Bible de Jérusalem « Je suis le bon pasteur ; le bon pasteur donne sa vie pour ses brebis. » Jn 10, 11 – Bible de Carl XII Den gode *herden* låter sitt lif för fåren. (En god *herde givet* sitt liv för fåren.)

L'Ermite parle du pasteur qui « a fait don de soi pour le troupeau » (*GR*, p. 452 ; *SL*[254], p. 11). Le passage renvoie certainement à l'évangile selon Jean (Jn 10,11), où on lit : « le bon pasteur donne[255] sa vie pour ses brebis ». On remarque quatre modifications : le verbe, chez Strindberg, est au passé ; il ne s'agit plus de la vie du pasteur, mais du don de soi-même ; l'Ermite ne parle pas des « brebis », mais du « troupeau »[256] ; il y a aussi une omission, car l'Ermite ne fait pas mention du « bon pasteur », mais seulement du pasteur. Ces modifications confèrent plus de sobriété au

[254] Quand la traduction française diffère de l'original, on renvoie aussi au texte en suédois, identifié par les initiales *SL* et le numéro de la page, dans STRINDBERG August, *Stora landsvägen*, Albert Bonnier, Stockholm, 1909, accessible en ligne sur www.dramawebben.se.

[255] Le verbe grec « *tithēsin* » est normalement traduit par « déposer/offrir sa vie » (cf. Jn 10,11), tandis que Strindberg utilise le verbe « donner ».

[256] On retrouve le terme en Ésaïe, par exemple, quand il parle de Dieu qui sauve le troupeau, tel un berger (És 40,11).

texte cité et concentre l'attention sur le personnage principal, qui se place à la suite du Christ. On n'a effectivement pas affaire au « bon pasteur ».

Quand l'Ermite parle du « pasteur » au passé, le spectateur devrait pouvoir comprendre que c'est du Christ qu'on parle, en tant que l'unique pasteur dont le don de la vie est un moment historique irrépétible. Mais il est aussi celui qu'un artiste se sent appelé à suivre, faisant « un don de soi ». Ceci explique aussi une deuxième modification de la citation, c'est à dire l'omission du mot « vie ». Le don de soi est compris par Strindberg comme un sacrifice que tout un écrivain doit faire de sa vie, sans pour autant mourir. C'est le don qu'il fait lui-même de sa propre vie. Comme tout vrai artiste, le dramaturge est celui qui a accepté de vivre tout, de traverser toutes les épreuves, de s'enfoncer dans la boue, s'il l'a fallu. Shakespeare l'a fait aussi, pour connaître tout et pouvoir tout raconter. Dans *Un livre bleu*[257], Strindberg affirme :

> « Il n'y a pas orage, il n'y a pas souillure qu'il n'ait subi, pas une passion qu'il n'ait éprouvée. Un véritable écrivain peut – et même doit – sacrifier sa personne à ses écrits. »

Au moment où il commence son voyage, le Chasseur, semblable à l'auteur devra en effet s'enfoncer dans la boue, et apprendre à se sacrifier. Il constate alors, avec humour :

> « Et moi qui étais parti pour me préserver ; mais qui veut se sauver se perdra. » (*GR,* p. 459)

Son affirmation évoque le texte de Matthieu, où Jésus dit : « Celui qui veut se sauver se perdra » (Mt 16,25a).

3. LE CHASSEUR	
fr : Et moi qui étais parti pour me préserver ; mais qui veut se sauver se perdra. (*GR,* p. 459) *su* : men den *som vill behålla, han skall mista*. (*SL*, 27) *citation avec modification* : omission de la « vie »	*Mt 16,25a – Bible de Jérusalem* Qui veut en effet sauver sa vie la perdra... *Mt 16,25a – Bible de Carl XII* 'Ty hvilken *som vill behålla* sitt lif, *han skall mista* det.

Celle-ci est la troisième citation directe qu'on évoque et dans laquelle on retrouve la même omission du mot « vie ». Ainsi, dans deux citations différentes,

[257] STRINDBERG, *Un livre* bleu, p. 56.

l'une de Jean (Jn 10,11) et l'autre de Matthieu (Mt 16,25), le dramaturge opère une sorte d'uniformisation des sources, pour qu'elles correspondent à sa vision sur la vocation d'auteur et d'écrivain.

On remarque aussi que la première partie du verset de Matthieu (*GR*, p. 459, cf. Mt 16,25a) est intégrée dans le discours du Chasseur, à la deuxième station, quand il est accusé de vol par le Meunier. Sa pensée à haute voix reçoit une réponse à la dernière station, quand la Voix cite la deuxième partie du même verset de Matthieu. (*GR*, p. 496 ; Mt 16,25b). La femme lui répondra : « Celui qui veut perdre sa vie, la préservera. » (*GR*, p. 496 ; *SL*, 103).

4. LA FEMME AVEUGLE	
fr : Celui qui veut perdre sa vie, la gardera. (*GR,* p. 496) *su* : Den *som vill mista sitt lif, han skall behålla det*. (*SL* 103) *citation avec modifications* : omission de « pour moi » ; autres verbes.	*Mt 16,25b* Mais qui perdra sa vie pour moi, la trouvera. *Mt 16,25b – Bible de Carl XII* och hvilken *som mister sitt lif*, <u>for mina skull</u>, *han skall* finna *det*.

Au moment où le protagoniste veut renoncer à sa vie, citant le prophète Élie (1R 19,14), la voix de la Femme lui annonce que sa vie lui sera préservée, évoquant Matthieu. On découvre là une nouvelle manière de Strindberg de citer l'évangile : le dramaturge crée une sorte d'écho, en citant les deux parties d'un même verset à distance (Mt 16,25a et 16,25b), l'une au début et l'autre à la fin du parcours dramatique du Chasseur.

Strindberg opère des modifications dans cette citation pour créer une symétrie avec l'affirmation du Chasseur, qui disait : « qui veut se sauver se perdra » (*GR*, p. 459). Les verbes « vouloir » et « préserver » (*behalla*) – présent en Mt 16,25a et dans le texte cité, – sont repris par la femme, même si ces mots ne sont pas employés en Mt 16,25b, où l'idée de perdre et de trouver la vie est exprimée directement : « celui qui perdra sa vie pour moi, la trouvera » (Mt 16,25b). Strindberg manifeste l'intérêt à créer des symétries inversées[258], même si le texte biblique ne les utilise pas dans ce cas précis.

[258] Dans l'original suédois de *La Grand-route*, « préserver » et « garder » sont traduits par le même verbe « behalla ». Le Chasseur dit : « Jag hade egentligen gått ut för att få behålla mig själf ; men den som <u>vill behålla</u>, han <u>skall mista</u>. » (*SL*, p. 27) et la Voix dit : « Den som <u>vill mista</u> sitt

On remarque aussi une autre modification du texte source de Mt 16,25b. Quand c'est la Femme qui parle, il y a aussi l'omission de la précision « pour moi », qui serait très confuse, car ce n'est plus le Christ qui parle dans *La Grand-route*.

5. MEUNIER E.	
fr : Il est sûrement plus amusant de donner que de prendre. (*GR,* p. 459) *su* : Det är visserligen roligare *gifva än taga*. (*SL*, 26) *citation avec modification* : « bonheur » remplacé par « amusement »	*Ac 20,35 – Bible de Jérusalem* Il y a plus de bonheur à donner qu'à recevoir. *Ac 20,35 – Bible de Carl XII* Saligare är *gifva än taga*.[259]

Dans une cinquième situation, Strindberg opère, avec humour, un changement mineur du texte biblique, qui entraîne une compréhension différente du sens. C'est au moment où le Meunier E. accuse le Chasseur et le Voyageur de vol. Quand le Meunier les approche et veut leur parler, le Voyageur le soupçonne d'être un brigand. Peu de temps après, la situation se renverse et c'est eux qui se voient accusés. Le Meunier affirme alors que « c'est plus amusant de donner que de prendre » (*GR*, p. 459 ; *SL*, p. 26). La référence biblique est le conseil donné par Jésus et repris par Paul pour encourager les Éphésiens à travailler dans les Actes des Apôtres. Il leur dit : « il y a plus de bonheur à donner qu'à recevoir » (Ac 20,35).

Le dramaturge compte sur le fait que ses auditeurs connaissent le texte d'origine et vont saisir les nuances quand il remplace « plus heureux » avec « plus amusant » et change aussi la manière d'interpréter le verbe, qui signifie dans cette situation « prendre » et non plus « recevoir ». En suédois, Strindberg ne fait que changer une seule syllabe du texte biblique cité : il transforme « saligare » en « roligare »[260]. Le verbe « taga », qui dans la citation biblique est précédé par « donner », est traduit dans cette situation par « recevoir ». Mais autrement, il signifie « prendre ». Ainsi, quand

lif, han skall behålla det. » (*SL*, p. 103). La traduction moderne, ainsi que la traduction de la commission biblique de 1873, emploie le terme « donner », comme le fait aussi Strindberg, tandis que la Bible de Carl XII utilise la formule « déposer sa vie ». Plus d'informations sur les différentes versions suédoises sont accessibles en ligne, à l'adresse : sv.m.wikipedia.org/wiki/Normalupplagan (consulté le 28.01.2018).

[259] Les citations de la Bible de Carl XII sont accessibles en ligne aux adresses suivantes : https://www.bible.com/bible/161/ACT.20.35 (consulté le 27.01.2018).

[260] En original, le Meunier dit : « Det är visserligen *roligare* gifva än *taga*, men att bli bestulen är inte roligt. » (*SL*, p. 26). Dans le texte des Actes, Paul cite Jésus qui avait dit : « *Saligare* är att giva än att *taga*. »

on interprète le verbe différemment, l'affirmation ne parle plus du bonheur de donner, par rapport à ce qu'on peut recevoir. Il s'agit seulement du plaisir du meunier de donner : dans ce cas précis, il s'amuse bien à donner un faux conseil. Mais les deux voyageurs se méfient de lui comme d'un brigand et ne l'écoutent pas. Le Meunier les accuse alors de vol et demande de retenir leurs passeports pour vérifier leur identité.

Le Chasseur se fait ainsi arrêter, pris dans le piège d'un jeu de mots et d'une relecture du texte biblique qui déplace le sens premier (*GR*, p. 459). Car ce n'est pas plus amusant de donner, que de prendre, mais on est plus heureux à donner qu'à recevoir. Malheureusement, aucun des personnages ne donne rien pour de vrai, tous sont en train de prendre quelque chose, tout en soupçonnant les autres de vol.

Les trois manières de reprendre le texte biblique ici explicitées, abréviations, changement des mots pour créer des symétries, mais aussi pour déplacer le sens, n'épuisent pas l'utilisation que Strindberg fait des citations. Voici un autre exemple.

6. LE CHASSEUR	
fr : Ce que j'ai connu *plus amer que la mort* – c'est la grosse plaisanterie (*GR,* p. 491) *su* : Det fann jag *bittrare än döden*… (*SL*, 90) *citation exacte, avec une autre suite*	*Qo 7,6 – Bible de Jérusalem* Et j'ai trouvé *plus amère que la mort* la femme dont le coeur est un piège. *Qo 7,6 – Bible de Carl XII* och hennes händer bojor äro, är *bittrare än döden*.[261]

Quand le Chasseur fait le bilan de sa vie, le dramaturge introduit un passage abrégé de Qohélet. Le Chasseur dit :

> « Ce que j'ai connu de plus amer que la mort, – ce fut de prendre au sérieux la grosse plaisanterie… ». (*GR,* p. 491)

Dans le Qohélet on lit :

> « J'ai trouvé plus amère que la mort la femme dont le cœur est un piège ! » (Qo 7,26)

Ceux qui connaissent le livre de Qohélet et le contexte dans lequel se trouve ce verset d'origine vont immédiatement « entendre » la suite. Mais le Chasseur dit autre chose, ce qui crée la surprise. La suite du Qohélet aurait pu créer le lien avec la vie privée de Strindberg, dont la souffrance liée à sa séparation d'avec Harriet Bosse était bien connue. Surtout que le 4 avril, jour du deuxième mariage de Bosse, est le jour évoqué par le Chasseur comme la date de son exécution publique (*GR,* p. 489). La

[261] Citation accessible en ligne à l'adresse : https://www.bible.com/bible/161/ECC.7.1,27 .

mort civile du Chasseur est ainsi mise en lien avec un événement de la vie privée de Strindberg et donc avec ce que pouvait être compris comme la trahison d'une femme. Quand le personnage évoque alors son extrême amertume, en citant Qohélet, c'était logique de dire « ce que j'ai connu plus amer que la mort est la femme dont le cœur est un piège », comblant ainsi l'attente du public. Mais en détournant la deuxième partie de la citation, le dramaturge donne une autre tournure à la suite. Il parle du véritable drame du Chasseur, et donc de son propre véritable drame : ce n'est pas sa vie privée qui lui a causé de l'amertume, mais son échec dans la mission de prédicateur, car personne ne l'a écouté (*GR,* p. 491).

En conclusion, sur six citations introduites directement dans le dialogue, on remarque cinq manières différentes d'opérer des modifications : 1. simplification du texte d'origine pour alléger la phrase ; 2. omission ou 3. changement des mots pour rapprocher le texte biblique de la vision de l'auteur ou pour créer des symétries ; 4. modifications mineures qui entraînent un changement du sens et 5. une citation abrégée, suivie d'une affirmation inattendue, avec un effet de surprise sur les auditeurs habitués au texte source.

3.2.3 Le discours évocateur

Une autre manière d'introduire des références bibliques dans *La Grand*-route est d'évoquer certains passages. On remarque le fait qu'à travers ce type de discours évoqué, les lieux et les évènements sont bien marqués dans le texte. L'action se déroule dans des endroits symboliques, comme la montagne, lieu privilégié de la rencontre avec Dieu[262] (*GR*, pp. 449-454 et *GR*, pp. 501-502), le jardin de l'enfance, où se trouve « l'aconit bleu », « la fleur de la passion », « le plus bel arbre » (*GR*, p. 494) – ce qui peut évidemment faire référence au jardin d'Éden (cf. Gn 2,8ss) ou de l'Apocalypse (cf. Ap 22,2). Il faut d'ailleurs noter que cet arbre, qui apparait dans le monologue du Chasseur sous le nom de la Passiflore, crée une correspondance avec la Passion du Christ, évoquant du fait même la croix, qui devient ainsi l'arbre de la vie (cf. Ap 22,2, qui fait référence à Gn 3,24). Dans la quatrième et la cinquième station, l'auteur choisit de nommer les lieux du nom d'un endroit proche de Jérusalem,

[262] La montagne est dans la Bible un endroit privilégié pour rencontrer Dieu : dans l'AT, Moise (Ex 3) et Élie (1 R 19) l'y rencontrent. La Loi est donnée au peuple au Sinaï (Ex 19–20). Le Temple est érigé sur le mont Sion, chanté dans le Psaumes et évoqué par les prophètes (par ex. Is 2,2 et Mi 4,2). Dans le NT, l'un des discours les plus importants de Jésus (Mt 5,1 – les Béatitudes) et la transfiguration se passent également sur une montagne (cf. Mt 17,1-8 ; Mc 9,2-8 ; Lc 9,28-36).

évoqué dans le Livre de Jérémie : la vallée de Ben-Hinnom, appelée aussi Tophet, une vallée où les gens de Jérusalem sacrifient leurs fils et leurs filles (Jr 7,31 ; Jr 19,11.12)[263]. Ces endroits dessinent un cheminement qui compose cette grande route qui donne son titre du drame.

Par l'ensemble des allusions bibliques utilisées, on constate que le personnage principal du drame ne traverse pas seulement un paysage symbolique, mais il revit et parcourt dans sa propre histoire les diverses étapes de l'histoire sainte : il rappelle le « péché originel »[264] (*GR*, p. 456, cf. Gn 3,7), il rencontre deux meuniers qui se querellent pour le droit d'aînesse (*GR*, p. 458), allusion à la dispute entre Jacob et Ésaü (Gn 25,29-31), demande le chemin vers la Terre Promise (*GR*, p. 459), allusion peut faire penser autant à Abraham (Gn 12,1 ; 13,15), qu'à Moïse, guidant le peuple après la sortie de l'Égypte (Ex 6,8[265] ou Dt 10,11). Le Chasseur passe un certain temps à Tophet et parle de l'expérience du prophète Élie (*GR*, p. 496, cf. 1 R 19,4), puis il s'arrête dans un jardin qui évoque autant la Passion du Christ (Jn 19,23.24) que l'Apocalypse (cf. Ap 22,2) pour arriver, à la fin, à nouveau, au sommet de la montagne, où il est allé pour rencontrer Dieu (*GR*, p. 52). D'un paradis à l'autre, la vie de l'homme, par le biais du Chasseur, s'inscrit dans le texte et le contexte biblique[266].

Strindberg choisit à dessein le Tophet où il situe ce qu'on peut appeler le moment de la performance. Dans le livre de Jérémie, en effet, ce lieu est symbolique

---

[263] Le chapitre 4 traite amplement de Tophet, tenant compte des opinions des archéologues et de la tradition.

[264] Le Voyageur affirme : « car les vêtements ne sont que la conséquence du péché originel. » cf. *GR*, p. 456.

[265] La Bible parle du pays que Dieu a juré de donner à son peuple (Ex 6,8 , reprennant la promesse faite à Abraham Gn 13,15 et à Jacob, en Gn 35,12). La promesse de Dieu concernant la terre est évoquée aussi en Ezékiel (Ez 20,28.42) et en Néhémie (Ne 9,15).

[266] On remarque une grande différence de l'utilisation des références bibliques par rapport au roman *Inferno*. CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg*, p. 123, affirme que : « les explications d'ordre spirituel permettent de donner un sens aux expériences du narrateur. » À plusieurs reprises, le narrateur recourt même à la *rapsodomancie*, cette pratique qui consiste à ouvrir le Livre au hasard pour donner un sens aux événements. Les divers passages cités deviennent alors comme des oracles. CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg*, p. 26, écrit : « Cette pratique est mentionnée aussi dans l'Introduction du *Livre Bleu.* Cette méthode divinatoire, d'origine occulte, pouvait alors se pratiquer dans l'œuvre d'un poète ou dans la Bible. Cette pratique remonterait d'une part au Moyen-Âge et porterait le nom de "sortes biblicae" et serait, d'autre part, liée à une esthétique dite du hasard objectif chère aux surréalistes ». L'auteur renvoie au texte de GRIMAL Sophie, *The alchemy of writing : A stylistic analysis of August Strindberg's « Inferno » : I, II and III*, Université de Californie – Thèse de doctorat (non publiée), 1996, et à STOUNBJERG Per, « En melankolisk konstellation. Konstruktion av ett mönster i Strindbergs författarskap », in *Strindbergs förvandlingar*, Östlings, Stockholm, 1999, pp. 27–55 (citation p. 45).

du jugement divin sur Jérusalem et ses habitants[267]. Cela suggère que le livre de Jérémie est important pour Strindberg, bien qu'il n'utilise aucune autre citation de ce livre prophétique[268] et ne mentionne pas le nom de ce prophète, lui préférant ceux d'Élie (*GR*, p. 496, cf. 1 R 19,4) et d'Ésaïe (*GR*, p. 473).

3.3 Étude des références bibliques, par station

On reprend maintenant les citations pour voir comment les citations bibliques sont au service de l'intrigue en développant une thématique.

3.3.1 Le début de la route : le don de la vie

Dans cette première station, c'est important de remarquer la fréquence des références bibliques, où l'on trouve trois citations exactes ou légèrement modifiées, introduites directement dans le dialogue des personnages, et deux allusions, qui ne reprennent pas le texte d'origine. Le dialogue entre l'Ermite et le Voyageur inclut quatre références bibliques (dans l'ordre du texte : Jn 13,36 ; 1 Jn 3,16 ; Jn 10,11 ; Qo 12,7).

Le tableau ci-dessous aide à visualiser les diverses occurrences citées :

LA GRAND-ROUTE (STATION 1)	**REFERENCE BIBLIQUE**
ERMITE	
Quo vadis, voyageur *?* (…) Que cherches tu ici, en haut ?	Jn 13,36 : *Quo vadis, Domine ?*
LE CHASSEUR	
Moi-même… (…)	

[267] Le nom de Tophet, associé à un oracle de jugement, apparaît en Jr 7, 31.32 et Jr 19,11.12-16. Le chapitre suivant est dédié à l'analyse de cet endroit dans le Bible, et surtout en Jr.

[268] Dans *Inferno,* le narrateur nous renvoie aux *Lamentations*, donc indirectement à Jérémie : « Le livre de Hiob et les Lamentations de Jérémie me consolent, parce qu'il y a une certaine analogie au moins entre le sort de Hiob et du mien. » dans STRINDBERG August, *Inferno* – Manuscrit du texte original [Ms SV 37], Bibliothèque Royale de Stockholm, p. 96, cité par CEDERGREN Mickaëlle, *L'écriture biblique de Strindberg*, p. 94.

ERMITE	
Ne sais-tu pas qu'aimer, c'est donner ! Donne !	*allusion à* 1 Jn 3,16 : À ceci nous avons connu l'Amour : celui-là a donné sa vie pour nous. Et nous devons, nous aussi, donner notre vie pour nos frères...
LE CHASSEUR	
Ils ne veulent pas recevoir, ils veulent prendre ; il ne se contente pas du don, ils veulent le donateur !	
L'ERMITE	
Mais le berger s'est donné lui-même pour son troupeau.	Jn 10,11 : Le bon pasteur donne sa vie pour ses brebis. *(citation modifiée)*
LE CHASSEUR	
Je sais aussi que la poussière redeviendra poussière, et notre âme sera pour Dieu.	Qo 12,7 : et que la poussière retourne à la terre comme elle en est venue, et le souffle à Dieu qui l'a donné. *(citation modifiée)*
L'ERMITE	
Tu parles comme un livre ! Tu devrais écrire (…)	

Dès ce premier chapitre on identifie trois caractéristiques qu'on va reprendre une à une : le choix d'un certain corpus biblique pour caractériser chaque personnage, l'utilisation du latin, faisant référence à des expressions classiques intégrés dans le langage courant des personnages, et l'effet des citations sur la perception de la suite.

Premièrement, l'Ermite utilise dans son discours le Nouveau Testament pour souligner l'importance du don de soi. Tous les textes utilisés traitent d'un même thème : celui de l'amour véritable, que l'on peut reconnaître à la capacité faire don de soi, à l'imitation du Bon Pasteur. La première citation biblique est d'ailleurs cette question que l'Ermite pose au Chasseur : « *Quo vadis*, Voyageur ? ».

Dans l'Évangile, « *Quo vadis* ? » est la question que Pierre pose à Jésus lorsque ce dernier annonce son départ et dit à ses apôtres qu'ils ne peuvent le suivre (Jn 13,36). Au soir de la dernière Cène, le Christ se prépare à faire le don total de sa vie, ce que les apôtres n'étaient pas encore prêt à faire. On trouve également cette question dans les *Actes Apocryphes de Pierre* dans une autre situation. Pierre voulait quitter

Rome pour fuir la persécution. Portant la croix, Jésus lui apparaît. C'est alors que Pierre lui demande : « *Quo vadis, Domine ?* », question à laquelle Jésus répond qu'il va mourir à nouveau. Pierre est ému, se sent coupable et décide de retourner à Rome pour être crucifié. Cette fois, il accepte son sort avec joie[269]. (*GR*, p. 451). Posant cette même question, *Quo vadis ?*, l'Ermite pousse le Chasseur, qui comme Pierre fuit le monde qui le persécute (cf. Actes apocryphes de Pierre XXXV), à imiter le Pasteur, qui s'est donné lui-même pour son troupeau (cf. Jn 10,11).

Le Chasseur répond aux interpellations de l'Ermite en rappelant Qohélet (cf. Qo 12,7). Il exprime ainsi la certitude de mourir et ses doutes sur la capacité des humains à aimer. Nouveau et Ancien Testament sont opposés par les personnages dans un dialogue où chacun à sa manière, assume le langage des sources citées.

Même s'il n'y pas d'écho immédiat, la démarche de persuasion de l'Ermite se reflète dans l'apparition, à la deuxième station, d'une autre citation en latin tirée de l'Évangile selon Jean. Cette fois, la citation est intégrée dans le discours du Chasseur. C'est comme si le protagoniste arrive à répondre de manière positive à la demande de l'Ermite, mais à distance. À la question adressée à Jésus par Pierre (« Quo vadis ? », cf. Jn 13,36), cité par l'Ermite, fait écho la réponse que Jésus donne à Marie-Madeleine, quand elle le rencontre, vivant, près du tombeau vide (« Noli me tangere ! », cf. Jn 20,17), cité par le Chasseur. Ces deux phrases, facilement reconnaissables comme appartenant au milieu chrétien, sont tirées à l'Évangile selon Jean, où elles font référence, l'une à la Passion, l'autre, à la Résurrection.

Les deux citations en latin, présentes à la première et deuxième station, se démarquent clairement du langage des personnages. Elles trouveront écho dans deux autres citations en latin[270] qui apparaîtrons vers la fin du drame (*GR*, p. 478 et 497), définissant non seulement le monde des personnages, mais aussi celui du spectateur idéal. C'est l'intellectuel qui peut intégrer dans son langage courant des sources classiques en latin. C'est l'homme qui utilise les citations bibliques dans des situations quotidiennes. C'est aussi celui qui peut reproduire des bouts de phrases, mais qui a probablement oublié le contexte et le sens profond de ce qu'il dit.

---

[269] Voir « The Acts of Peter », in *The Apocriphal New Testament*, traduit par M. R. James, Clarendon Press, Oxford, 1924, paraghraphe XXXV, en ligne à l'adresse http://www.earlychristianwritings.com/text/actspeter.html (consulté le 24.01.2018).

[270] Strindberg cite non seulement la Bible, mais aussi une locution proverbiale appartenant à l'origine au poète latin Juvenal, *Satire X* : « vinum et circenses ». C'est le Voyageur qui introduit ainsi le spectacle de la rue, à Tophet (*GR*, 478).

Strindberg englobe dans le langage des personnages aussi d'autres citations, adaptées sous forme de proverbe, comme « le berger s'est donné pour le troupeau » (*GR*, p. 452, cf. Jn 10,11). Le dramaturge institue ainsi un principe d'utilisation des références bibliques, qui caractérisent désormais le monde du Chasseur et des personnages qu'il rencontre.

Une troisième caractéristique identifiée c'est qu'à partir du moment où le dramaturge institue le principe de citation, d'autres connexions se créent entre ce que disent les personnages et la Bible. C'est le cas de l'affirmation de l'Ermite, qui demande : « Ne sais tu pas qu'aimer, c'est donner ; donne ! » (*GR*, p. 452), qui évoque l'ensemble de la première lettre johannique, dont surtout 1 Jn 3,16. Le fait qu'auparavant il utilise des citations précises, se perpétue sur une formule proverbiale qu'il institue lui-même.

La première station se termine par la disparition de l'Ermite, non sans avoir introduit le personnage du Voyageur. Ce changement de personnage entraîne aussi un changement de vocabulaire. Le nouveau compagnon du Chasseur ne cite plus l'évangile mais il va se référer au même texte source que ce dernier, en citant Qohélet : « humanité rime avec vanité » (*GR*, p. 454). L'expression « vanité, tout est vanité » est tellement connue, qu'elle en est devenue proverbiale (cf. Qo 1,2) et on associe aisément l'humanité à vanité. C'est ce que les traducteurs de *La Grand-route* on fait d'ailleurs, emportés eux-mêmes par l'effet de citation biblique. L'original suédois utilise l'expression « världens flärdens » (*SL*, p. 14), c'est à dire « frivolité du monde », mots effectivement employés pour créer une rime dans un psaume protestant[271]. Le personnage dit littéralement que le « monde » rime avec la « frivolité/vanité ». La référence première reste Qo 1,2. Cela indique que l'expression soit effectivement entrée dans le langage courant et que les traducteurs aient utilisé « vanité » pour faire rimer « humanité ».

[271] Le texte du psaume 456 composé par J. Quirsfeld (1642-1686), A.P. Amnelius (1638-1692) et J. O. Wallin (1779-1839) est le suivant : « Va ton chemin, toi monde méchant, toute ta gloire n'est que vanité ! », en original : « Far din väg, du stolta värld ! All din ära är blott färd ! », dans *Psalmbok*, 1932, p. 306, accessible en ligne à l'adresse www.runeberg.org/psalmbok/1932/0304.html (consulté le 27.01.2018).

3.3.2 La deuxième station : en route vers la Terre Promise

La deuxième station se compose de plusieurs moments, comme on l'a déjà vu. Pour mieux cerner la thématique des citations, on reprendra les dialogues moment par moment.

a) Premier moment : l'arrivé des voyageurs à la taverne de la vallée

La deuxième station s'ouvre sur un dialogue entre le Chasseur et le Voyageur, qui arrive dans une taverne de la vallée, près de deux moulins. C'est encore une fois une citation de Évangile selon Jean en latin, entre guillemets, qui ouvre la scène (« Noli me tangere ! », *GR*, p. 455, cf. Jn 20,17). C'est le Chasseur[272] qui, cette fois, fait sienne cette référence. Le schéma ci-dessous présente les citations, en commençant par la réplique du Voyageur à la fin de la première station, quand il invite le Chasseur à commencer leur voyage :

LE VOYAGEUR	
Humanité et vanité ne font qu'un accord parfait. (*GR*, p. 454)	Qo 1,2 : « Vanité, tout est vanité. » *Référence allusive.*
LE CHASSEUR	
« Noli me tangere. » (*GR*, p. 455)	Jn 20,17 : « Noli me tangere. » *Citation exacte, en latin.*
LE VOYAGEUR	
Les vêtements ne sont qu'une conséquence du péché originel[273] ! (*GR*, p. 456).	Gn 3,7 : « Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus ; ils cousirent des feuilles de figuier et se firent des pagnes. » *Référence allusive*

[272] L'intervention brusque du Chasseur, qui cite la parole de Jésus après la Résurrection (Jn 20,17), répond indirectement à la question posée auparavant par l'Ermite : « Quo vadis ? Où vas-tu ? » (*GR*, p. 451). Cette référence biblique peut dès lors placer le personnage dans ce temps particulier, entre le moment de la mort de Jésus et son retour au Père, et soutenir ainsi l'idée que le Chasseur traverse « un procès de dévastation », terme propre à Swedenborg dont on a parlé au chapitre précédent et qui décrit le processus de purification de l'âme après la mort. Mais on peut aussi privilégier l'ironie de la réponse du Chasseur, et conclure qu'il n'est pas du tout parti de ce monde, mais continue à vivre, comme l'Ermite lui a demandé. Il n'est pas mort, mais il vient juste de commencer son chemin de croix.

[273] Strindberg utilise en original l'expression « syndafallet » : la chute du paradis à cause du péché. Voir *SL*, p. 19.

Il est intéressant de remarquer qu'ici les deux personnages ne se confrontent pas sur l'ensemble de la scène, à une exception près. Leur différence se reflète à nouveau de l'utilisation dans leurs paroles des corpus bibliques différents. Pour le reste, la phrase de l'un suit et complète celle de l'autre et les deux protagonistes construisent un discours qui assume presque les apparences d'un monologue. Cette parfaite symbiose de pensée entre les deux personnages est également soulignée par le Voyageur qui demande, d'un air amusé, à quel jeu ils sont en train de jouer :

> « Jouons-nous à la bataille ou à qui perd gagne ? » (*GR*, p. 455).

Le Voyageur commence à décrire un monde qui est la conséquence de la chute des origines (*GR*, p. 456). Ce voyage de la montagne à la vallée devient ainsi une descente autant physique, que spirituelle.

L'harmonie du discours des deux personnages est rompue par l'entrée en scène des deux Meuniers, qui sont en pleine querelle (*GR*, p. 457). Dorénavant, les évènements auxquels les personnages participent seront décrits en faisant référence non plus à des phrases tirées du texte biblique, mais à des scènes complètes, qui souvent se superposent. Ainsi, pour comprendre le dialogue entre le Voyageur et les Meuniers, il faut avoir présent à l'esprit plusieurs chapitres de la Genèse, en commençant par la chute du Paradis (Gn 3,24) et finissant par le moment où Ésaü cède son droit d'aînesse (Gn 25,29-34).

b) Deuxième moment de la deuxième station : la querelle des meuniers

On rappelle que l'action de la deuxième station se passe près de deux moulins à vent, dont l'un s'appelle Eva et l'autre Adam. Le meunier appelé A. habite le moulin d'Adam, et on peut l'assimiler à quelqu'un qui se trouve sous la protection du père. Celui-ci vend son droit d'aînesse au meunier nommé E., qui habite le moulin Eva, un territoire de « la mère ». L'incident évoque la vente du droit d'aînesse pour un bol de lentilles, en Gn 25,19-34, et tout le conflit entre Esaü, le premier né, aimé par son père, Isaac et Jacob, son frère cadet, protégé par la mère. Ainsi l'épisode tisse ensemble deux allusions bibliques, l'histoire des origines et celle de Jacob et d'Esaü.

LE MEUNIER A.	
Mon Adam était construit bien avant ton Eve. (*GR*, p. 457)	Gn 2,22-23 : « Dieu façonna une femme et l'amena à l'homme... Celle-ci sera appelée Eve ! » *référence allusive.*
LE VOYAGEUR	
Il a vendu son droit d'aînesse pour un plat de choux ! (*GR*, p. 458)	Gn 25,29-31 : « Une fois Jacob prépara un potage et Esaü revint de la campagne, épuisé. Esaü dit à Jacob : Laisse-moi avaler ce roux. Jacob dit : Vends-moi d'abord ton droit d'aînesse. » *référence allusive*

Dès que le Voyageur introduit la thématique de la Genèse, par la chute du paradis, le chemin qui traverse l'histoire des patriarches commence. Les Meuniers font allusion à Adam et Eve (cf. Gn 2,22-23), ensuite le Voyageur parle de la vente du droit d'aînesse (Gn 25,29-34).

c) Troisième moment de la deuxième station : la question de la route

LE VOYAGEUR .	
C'est bien là le chemin vers la Terre Promise ? (*GR*, p. 459)	Ex 6, 8 « Je vous ferais entrer dans la terre que j'ai juré de donner à Abraham, à Isaac et à Jacob » Gn 12,7 : « C'est à ta postérité que je donnerai ce pays » Reprises de la promesse par les prophètes, voir Jr 11,5 ; 32,22 ; Ez 20,28.42 ; 47,14. *référence allusive*
LE MEUNIER E.	
C'est le droit chemin.	Ps 107,7 « acheminés par un droit chemin pour aller vers la ville habitée » Jr 31,9 « Je vais les conduire… par un chemin droit » 2 Pt 2,15 « Après avoir quitté la voie droite, ils se sont égarés en suivant la voie de Balaam » autres réf. : És 40,3 ; Mt 3,3 ; Mc 1,3 ; Lc 3,4. *référence allusive*

À la question du Voyageur qui demande au Meunier E. : « C'est bien là le chemin de la Terre Promise ? » (*GR*, p. 459, cf. Ex 6,8, Dt 10,11 et les prophètes, Jr

11,5 ; 32,22 ; Ez 20,28.42 ; 47,14), ce dernier répond : « Ceci est le droit chemin »[274]. Que l'allusion soit biblique cela semble évident, mais on peut se demander quelle en est la référence précise[275]. On peut penser à Gn 6,11, qui évoque la perversion du chemin des hommes au regard de Dieu, situation générale reprise autant par les prophètes[276], que dans la deuxième épitre de Pierre[277] (2 Pt 2,15). On retrouve la description d'un monde ou d'un chemin corrompu qui demande d'être restauré. Mais la question demeure de savoir quel est le chemin visé par le Meunier.

En effet, la réponse du Meunier E. au Voyageur peut renvoyer à la fois aux Psaumes (Ps 107,7), à une prophétie (És 40,3), mais aussi aux Évangiles (cf. Mt 3,3 ; Mc 1,3 ; Lc 3,4). On remarque d'ailleurs que cette citation se place de manière centrale entre les trois citations vétérotestamentaires qui la précèdent (Gn 22,23 ; 25,29-31 ; Ex 6,8) et les trois néotestamentaires qui la suivent (Ac 20,35 ; Lc 23,12 ; Mt 16,25). La concision de la réponse du Meunier pousse à la relier aux autres références bibliques évoquées dans le drame, en particulier celles de la première station. Là, l'Ermite parlait du bon pasteur (*GR*, p. 452, cf. Jn 10,11), présentant ainsi le Christ comme modèle à suivre. Ici, le maillage des textes bibliques, surtout ceux qui vont suivre cette réponse, renvoient à la Passion (Lc 23,12 ; Mt 16,25). On peut dès lors se demander si le chemin dont il est question est celui de la croix. Bien qu'il n'y ait pas de référence claire en ce sens, la proximité des citations de Lc 23,12 et Mt 16,25 le donne à penser[278]. Tout de même, on ne doit pas oublier que la réponse du

[274] Dans la version française de la pièce, la réponse du Meunier n'est pas tout à fait conforme à l'original suédois. Le texte français a « C'est la bonne route. » (*GR*, p. 459), alors que la réplique originale « Detta är raka vägen » vise clairement le droit chemin. Cf. STRINDBERG, *Stora Landsvägen*, p. 25.

[275] L'expression « la terre promise » existe dans l'AT en référence à Abraham où au pères, utilisant des formules différentes. En Gn 12,7, Dieu dit à Abraham : « C'est à ta postérité que je donnerai ce pays ». En Ex 6,8 le peuple part vers ce que Dieu nomme « la terre que j'ai juré de donner à Abraham », promesse évoquée en Ez 20,28.42 ; 47,14, utilisant l'expression « jurer avec la main levée » et en Dt 10,11 c'est le « pays que j'ai juré à leur pères de leur donner », qui revient en Jr 11,5 ; Jr 32,22, utilisant le même verbe de Dt 10,11, « jurer » (*shaba*). Voir aussi BERTHELOT Katell, « Les paradoxes de la Terre Promise », in *La Terre promise, paradoxes et* interprétations, *Le Monde de la Bible 204* (mars-avril-mai), Bayard Presse, Paris, 2013, article accessible en ligne à l'adresse : www.lemondedelabible.com/les-paradoxes-de-la-terre-promise/ (consulté le 28.12.2017).

[276] En particulier le thème de la perversion du chemin en Jr sera traité au dernier chapitre.

[277] En annonçant un châtiment à venir, l'apôtre dit, cf. 2 P 2,15 : « Après avoir quitté la voie droite, ils se sont égarés en suivant la voie de Balaam ». Celui-ci a été sauvé par son âne, qui en parlant avec une voie humaine, arrêta l'insistence du prophète. C'est intéressant de remarquer que le chemin conduit le Chasseur et le Voyageur vers le village des Ânes, qui évoque de loin l'incident de Balaam.

[278] Dans l'evangile, Jésus dit à ses disciples : « Si quelqu'un veut venir après moi, qu'il renonce à lui-même, qu'il se charge de sa croix et qu'il me suive. Car celui qui voudra sauver sa vie, la perdra, mais celui qui la perdra à cause de moi la trouvera. » Mt 16,24-25.

Meunier est ironique et du point de vue du personnage, il ne donne pas des conseils remplis de sagesse.

d) Quatrième moment de la deuxième station : la dispute avec le Meunier

Les trois références suivantes changent de corpus biblique et reviennent à l'usage courant de la première station, appartenant au Nouveau Testament. La suite du dialogue inclut seulement des références néotestamentaires, comme on le voit :

LE MEUNIER E.	
C'est plus amusant de donner, que de prendre.	Ac 20,35 : « Il y a plus de bonheur à donner qu'à recevoir. » *Citation modifiée.*
LE VOYAGEUR	
Les voilà réconciliés : Hérode et Ponce Pilate !	Lc 23,12 : « Et, ce même jour, Hérode et Pilate devinrent deux amis, d'ennemis qu'ils étaient auparavant. » *référence allusive*
LE CHASSEUR .	
Et moi qui étais parti pour sauver mon âme. Mais qui veut se sauver, se perdra.	Mt 16,25 : « Qui veut en effet sauver sa vie la perdra. » *citation légèrement modifiée*

Reprises au Nouveau Testament (Ac 20,35 ; Lc 23,12 ; Mt 16,25a), les citations sont à nouveau intégrées dans le discours des personnages et assumées comme allusions proverbiales. Elles servent à définir un monde particulier, où s'opposent deux principes de vivre. L'une, celle du Chasseur, où, pour gagner la vie, il faut la donner, car celui qui « voudra sauver son âme, va la perdre » (cf. Mt 16,25). L'autre, celle des Meuniers, qui comme « Hérode et Pilate sont devenus amis » (Lc 23,12), c'est-à-dire complices dans leur volonté commune de condamner un innocent. En effet, c'est en faisant référence à ces deux personnages bibliques – ce que le Voyageur explicite (*GR*, p. 459) – qu'est décrite la réconciliation entre les deux Meuniers, qui veulent arrêter le Chasseur[279]. Ainsi ces deux visions du monde se construisent à travers des références néotestamentaires qui opposent le don de soi, thème

[279] Pour rappel, le Meunier E. vient juste d'accuser les deux compagnons de voyage de vol et demande leurs passeports. Il se présente à eux comme garde-champêtre, flaqué de son adjoint, le Meunier A. (GR, p. 459). Le soudain changement d'attitude du Meunier E. envers le Meunier A., avec lequel jusqu'alors il se querellait.

directement lié au Christ, et la complicité objective des méchants lorsqu'il s'agit de conserver leurs intérêts.

e) Caractéristiques des citations à la deuxième station

Dans cette deuxième station, la descente de la montagne amène le Chasseur et le Voyageur dans un lieu où règne le péché et où la querelle des meuniers évoque la lutte entre les frères, comme celle de Jacob et Esaü (cf. *GR*, p. 456). Le Voyageur demande le chemin (*GR*, p. 459), comme s'ils s'étaient égarés. D'autre part, le Chasseur a bien compris quelle est le chemin droit : c'est celui de la souffrance et du don de soi. Même s'il ne parle pas ouvertement du Christ, mais seulement du don de la vie, le Chasseur sait quelle est la route à suivre et s'y engage. Par ce qu'il dit, il semble aussi continuer le dialogue sur l'amour et le don de soi commencé plus tôt avec l'Ermite (*GR*, p. 452).

Pour arriver à la Terre Promise, la route conduira les voyageurs à travers des épreuves : la première est l'arrêt forcé aux moulins à vents (*GR*, p. 459), une deuxième « arrestation » s'ensuit au Village des Ânes (*GR*, p. 477), et la confrontation la plus dure aura lieu à Tophet, avec le Criminel de la ville (*GR*, pp. 486-489). Le plus le Chasseur s'éloigne de la montagne, lieu de sa rencontre avec Dieu, le plus rares se font les allusions bibliques et plus fortement il s'enfonce dans la boue et la saleté. Les allusions faites à la deuxième station dessinent déjà un parcours, qui évoque le début des mystères ou des moralités médiévales. La suite pourra confirmer ou non cette hypothèse et on y reviendra en fin de chapitre pour tirer les conclusions.

3.3.3 La troisième station : l'idole de saleté

Contrairement aux deux précédentes, les stations 3, 4 et 5 sont pauvres en références bibliques. Cela n'est guère étonnant étant donné qu'ici, en traversant le Village des Ânes et la ville de Tophet, le Voyageur et le Chasseur se trouvent au plus loin de Dieu. On peut toutefois trouver deux références dans la troisième station, toutes les deux dans le discours de l'Instituteur. La première est seulement une allusion indirecte aux évènements bibliques, car le professeur compte les années en fonction de la naissance de Jésus Christ, ce que le Forgeron tyran n'accepte pas (*GR*, p. 470). On retrouve dans cette station une seule référence claire à la Bible, indiquant apparemment une citation. C'est lorsque l'Instituteur parle aux deux voyageurs de l'idole qui règne au Village des Ânes :

« le Dieu de fange dont parle Isaïe, il est fait de la méchanceté, de l'envie, de la haine et des mensonges des autres » (*GR*, p. 473)

La critique de l'idolâtrie est clairement le thème de la troisième station, où Strindberg attaque de front le culte du tyran[280]. Dans l'original suédois, le terme employé par Strindberg est « smutsgud », un dieu de saleté, de boue, mais aussi de souillure morale. Cette réplique de l'Instituteur n'a pas comme substrat une référence biblique précise. La lutte contre l'idolâtrie est commune chez les prophètes, aussi bien chez Ésaïe, nommément cité ici, que Jérémie, par exemple (cf. entre autres Jr 10,14). On note que Strindberg parle autant des idoles comme images forgées, qui dominent le livre d'Ésaïe (cf. És 2,8 ; 40,19 ; 44,9), mais propose en même temps une liste de vices, qui se retrouve plutôt dans le Nouveau Testament (Rm 1,29). Dans la Lettre aux Romains, Paul parle des hommes qui, à cause de leurs désirs, ont changé la vérité en mensonge, et adorent une image humaine à la place de Dieu (Rm 1,23)[281]. Comme c'est le cas chez Paul, Strindberg met l'accent sur la manière dont les hommes, à cause de leur haine, leur envie et leur mensonges, transforment en idoles ce qui les entoure[282] (*GR*, p. 473, cf. Rm 1,29).

Le monde des idoles contre lesquels se dressent les prophètes, et en particulier Ésaïe, est plurivalent : on retrouve les images forgées, ainsi que de vaines projections mentales, nées des péchés des hommes, de leur injustice et leur mensonge[283]. Si

---

[280] Il fait allusion au roi guérrier Carl XII, come on l'a vu au deuxième chapitre.

[281] *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, BOGAERT Pierre Maurice, DELCOR Matthias, JACOB Edmond, LIPINSKI Edouard, MARTIN-ACHARD Robert, PONTHOT Joseph (éds.), Brepols/Abbaye de Maredsous, 1987.

[282] On remarque que le terme de souillure (*smuts*) revient dans *La Grand-route* quand le marchand parle du changement de son nom, qui est « sali » à cause des péchés (*GR*, p. 484). Plus tard, en dialogue avec la femme aveugle, le Chasseur reprend le thème des idoles et c'est clair qu'il s'agit d'une adoration de l'homme par l'homme, qui met des idoles « de boue » à la place de la Vérité. LE CHASSEUR : J'étais avocat de celui-là seul qui était Vérité ! Contre les idolâtres. Mais vous vouliez toujours adorer quelqu'un : vous-mêmes ; vos parents, vos amis (*GR*, pp. 496-497).

[283] Pour mieux comprendre comment l'Ancien Testament, et en particulier Ésaïe, présente les idoles, on revient au texte biblique : Les idoles sont des images taillées, forgées, mais en même temps des mensonges, des choses creuses, vaines. Trente noms hébreux différents les désignent, dont plusieurs en Ésaïe. Parmi ceux-ci on rappelle d'une part *'atsab*, image façonnée (És 10,11 ; És 46,1 ; Jr 50,2) et *pesel*, l'équivalent de l'image taillée (És 40,19 ; 40,20 ; 42,17 ; 44,9.10.15.17 ; 45,20 ; 48,5, présent aussi en Jr 10,14 ; 51,17). Le *Dictionnaire de théologie catholique* mentionne, entre autres, que : « Les faux dieux sont qualifiés de *'aven*, vanité, néant, mensonge, iniquité, Num 23,21 ; 1 S 15,23 ; És 66, 3 ; Jr 4,15 ;… ou encore *'elil*, vain, nul, Is 10,10 ; au pluriel, *'elilim*, expression préférée d'Isaïe 2,8.18.20 ;10,11 ; 19,1.3… La vanité des idoles est décrite par le terme *hebel*… et partant, apparence, chose vaine, qu'on trouve en Jr 2,5, au pluriel, dans… Jr 8,19 ; 14,22… Les idoles ne sont que mensonge, *kezabim*, des dieux mensongers, Am 2,4… Aussi doivent-ils être considérés comme des choses abominables, détestables, *to ebah*, Dt 7,26… Jr 16,18 ». Dans *Dictionnaire de théologie catholique* (vol 7), VACANT A. et MAGENOT E. (éds.), Letouzey, Paris, 1922, pp. 603-670, référence à la p. 603. Pour Paul, dans le Nouveau Testament, la cupidité est également une forme d'idolâtrie (cf. Ef 5,5 ; Col 3,5). On mentionne que très probablement Strindberg était conscient des

l'image-idole, qui n'est que mensonge, est visée par le dramaturge, Ésaïe est certainement un prophète qui la critique fortement[284]. En cela, on trouve un rapprochement entre l'affirmation de l'Instituteur et le prophète biblique. Mais la question d'identifier la citation reste encore ouverte.

Pour pousser la recherche et essayer de retrouver la référence biblique du dramaturge, on a aussi recherché l'emploi du mot « smutsgud » dans d'autres œuvres du même auteur. On a découvert ainsi que Strindberg parle d'un Dieu de fange dans *Un livre bleu*[285]. Le contexte de l'histoire de *l'Égocentrique* dans ce recueil de pensée donne à entendre que le terme « smutsgud » renvoie à l'idole que Nabuchonosor voulait faire adorer par le monde entier. L'idole, dans le récit strindbergien, est en fait la femme d'un écrivain, assimilée au « smutsgud », donc il s'agit toujours d'un être humain mis à la place de Dieu, comme dans les autres occurrences de *La Grand-route*[286]. La référence biblique serait probablement le livre de Daniel, Dn 2,31-35 et Dn 3,1-6. Mais si pour Strindberg « smutsgud » évoque dans *Un Livre bleu* clairement l'idole de Nabuchodonosor, pourquoi nommer Ésaïe dans *La Grand-route*, comme source pour la même citation ? S'il y a des oracles contre les Chaldéens en Ésaïe (cf. És 13,19 ; 23,13 ; 43,14 ; 47,1.5 ; 48,14.20), ce prophète ne parle pas du roi de Babylone, qui est, en revanche, massivement présent dans le Livre de Jérémie[287], ainsi qu'en Ezékiel (cf. 26,7 ; 29,18.19 ; 30,10) et il n'emploi pas le terme d'idole de boue.

La question reste donc ouverte : pourquoi Strindberg mentionne le nom de ce prophète et pas un autre ? Il se peut qu'on trouve une réponse, si on reprend la citation et on revient aux prophètes évoqués dans *La Grand-route*, qui sont Ésaïe, Élie et, indirectement, Jérémie. Le lien entre les trois est, pour un auteur chrétien, leur évocation dans l'évangile, et surtout dans l'évangile selon Matthieu, déjà cité par Strindberg. Élie et Jérémie sont vus comme des précurseurs du Christ, auxquels il

---

différents noms hébreux donné aux idoles, en ayant appris l'hébreu et en lisant aussi la Bible en original.

[284] Les idoles sont désignés en És entre autres aussi par des termes comme *'aven* (cf És 66,3), qui signifie *injustice*, employé dans ce sens premier à plusieurs reprises en Ésaïe ; ou encore *'elil*, une chose vaine (cf És 2,8.18.20 etc). Les emplois sont divers et l'on peut retrouver : « injustices », cf És 1,13 ; 32,6 et 59,4 ; « décrets d'iniquité », cf És 10,1 ; « veilleurs injustes » cf És 29,20 ; « les malfaisants », cf. 31,2 ; « vain » en És 41,29 ; « l'homme injuste », cf És 55,7 ; « œuvres injustes », cf És 59,6. Désignées le plus souvent par le terme *pesel*, les idoles forgées par les orfèvres n'ont ni yeux ni oreilles, mais les hommes se prosternent devant elles (cf. És 40,19 ; 44,9 etc).

[285] STRINDBERG August, *Samlade Verk 67. Nationalupplaga*, texte rédigé et commenté par Gunnar Ollén, Norstedts, Stockholm, 2000, p. 1337.

[286] Voir note 44.

[287] Au total nommé 37 fois dans ce livre entre 21,2.7 et 52,30.

ressemble[288] (Mt 16,15) et le prophète Ésaïe est celui qui annonce sa venue (Mt 3,3). Ainsi, dans cette citation de Strindberg, on a à nouveau affaire à un déplacement de sens : celui « dont parle Ésaïe », citation exacte de Mt 3,3, n'est pas le dieu de fange, mais celui qui est envoyé les démolir. Il s'agit de Jean Baptiste, envoyé pour rendre droit le chemin des hommes, démolir donc les idoles de leur cœur :

> « C'est bien lui dont a parlé Isaïe le prophète : Voix de celui qui crie dans le désert, préparez le chemin du Seigneur, rendez droits ses sentiers ». (Mt 3,3, cf. És 40,3)

À son habitude, Strindberg a probablement détourné une citation, pour faire parler Ésaïe du « smutsgud », en évoquant en même temps la question du droit chemin, posée à la station précédente. Ésaïe annonce Jean Baptiste et le Christ, car il est celui qui demande aux hommes de changer leur chemin, tout en étant le combattant des idoles, qui sont, en soi, des « choses vaines » et des « injustices »[289]. La référence biblique dans la troisième station a beau être très allusive, elle n'en est pas moins significative pour le lien qu'elle fait avec l'idolâtrie, chemin de déshumanisation par excellence, repris et exploité également par Strindberg dans son écriture.

3.3.4 Les stations 4 et 5 : prier à Tophet

Dans les deux stations qui se déroulent à Tophet (la quatrième et la cinquième) on ne retrouve pratiquement aucune citation biblique précise, mais c'est le lieu lui-même qui est évocateur car il fait le lien avec le livre de Jérémie[290]. Ici, le Chasseur se sent le plus loin de Dieu, crie à l'aide vers le Sauveur du monde, et reconnaît ses péchés.

Le Chasseur se trouve dans la ville de Tophet, lieu qui, dans la Bible est proche de Jérusalem. C'est là que le prophète accuse ses contemporains de commettre les pires abominations, y compris sacrifier leurs enfants[291] (cf. Jr 7,31 ; 19,15 ; 32,35).

---

[288] Quand Jésus demande à ses apôtres de lui dire qui il est, ils répondirent : « Pour les uns, Jean-Baptiste, pour les autres, Élie ; pour d'autres encore, Jérémie ou quelqu'un des prophètes. » (Mt 16,15).

[289] Voir notes 45.

[290] Le chapitre suivant est dédié à une analyse plus approfondie de cet endroit biblique et à la manière dont il est repris par Strindberg.

[291] La question tant débattue, concernant l'existence réelle de ces sacrifices, est amplement traitée au chapitre suivant, dédié au lieu de la performance, le Tophet. Les études faites jusqu'à présent partent soit des fouilles archéologiques, soit des textes, car le sacrifice d'enfants est mentionné aussi en 2 R 3,26-27. On renvoie vers plusieurs études fait sur le thème du sacrifice d'enfants, dont : BOEHM Omri, « Child sacrifice, ethical responsability and the existence of the people of Israel », in *Vetus Testamentum 54,2*, Brill, Leiden, 2004 ; LANGE Armin, « They burn their sons and daughters – that was no command of mine (Jer 7,31) : child sacrifice in the Hebrew Bible and in the Deuteronomistic

Strindberg reprend à son compte ce nom pour situer ses personnages dans deux lieux emblématiques de sa Tophet à lui : un passage commerçant (station 4) et face au *columbarium* du crématoire (station 5). C'est de ce dernier lieu que le Chasseur crie vers Dieu pour exprimer son désarroi et son amertume : « O, Sauveur du monde, aidez-moi, car je meurs ! »[292]

Ce cri renvoie à bon nombre de psaumes (cf. Ps 3,7 ; 6,4 ; 38,23 ; 49,15 ; 109,26)[293], mais aussi aux plaintes de personnages qui, comme Job, sont au seuil de la mort (Jb 30,20) ou comme Jérémie (Jr 15,15), se tournent vers un Dieu qui semble sourd ou qui tarde à répondre. Cela dit, la référence contenue dans cette réplique, et en particulier le qualificatif « världens Frälsare », rappelle en premier lieu l'hymne *Veni, redemptor gentium* d'Ambroise de Milan. Celui-ci a été intégré dans la prière protestante par Luther et, pour ce qui est de la Suède, par Olaus Petri[294], qui a traduit le psautier luthérien. Le tissage des références permet ainsi de comprendre que ce cri du Chasseur s'adresse directement au Christ, le *världens Frälsare* de l'hymne protestant. De la sorte, il assume et fait sien le cri du chrétien qui se tourne vers celui qu'il confesse comme Sauveur du monde, le Seigneur Jésus Christ (cf. 1 Jn 4,14).

Deux thèmes bibliques supplémentaires sont présents dans la quatrième et cinquième station, en dialogue les deux fois avec Möller. Il s'agit de la confession des péchés, mise en lien avec le thème des ennemis moqueurs. L'un comme l'autre sont fort présents dans les Psaumes, où ils se côtoient à plusieurs reprises, sans toutefois

---

Jeremiah redaction » in *Human sacrifice in jewish and christian tradition*, FINSTERBUSCH Karin, LANGE Armin, RÖMHELD Diethard (éds.), Brill, Leiden/Boston, 2007 ; SMITH Mark, « Child sacrifice as the extreme case and calculation », in *Not sparing the child : human sacrifice in the ancient world and beyond*, ARBEL Daphna, BURNS Paul, COUSLAND J.R. (éds.), Bloomsburry, London/New York, 2016 ; STAVRAKOPOULOU Francesca, *King Manasseh and Child Sacrifice, Biblical Distorssion of Historical Realities*, (Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentische Wissenschaft 338), Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2004.

[292] Traduction exacte de : « O världens Frälsare mig hjälp ! Ty jag förgås ! », dans STRINDBERG August, *Abu Casems tofflor. Stora landsvägen* (Samlade Verk 62. Nationalupplaga), texte édité par OLLEN Gunnar, p. 268, accessible en ligne à l'adresse http://litteraturbanken.se/ (consulté le 08.07.2017). On corrige ici sur l'original la traduction française qui propose « Seigneur tout puissant » (*GR*, p. 483).

[293] Les références ici proposées son choisies en fonction de la situation dans laquelle se trouve le psalmiste lorsqu'il crie vers Dieu : il est assailli par les ennemis, par la maladie ou par la mort.

[294] Olaus Petri (1493-1552) est le réformateur de l'église suédoise et le premier évêque de l'église luthérienne de Suède. Il a traduit les hymnes luthériens en suédois, publiés dans le livre *Swenske Songer eller wisor 1536*. Les trois versions, latine, allemande et suédoise, peuvent être comparés en ligne, à l'adresse https://sv.m.wikipedia.org/wiki/Världens_Frälsare_komm_här , consulté le 28.01.2018. Le facsimile du psautier suédois est accessible en ligne à l'adresse http://www.runeberg.org/swisornw/0030.html .

être mis en lien explicitement l'un avec l'autre, comme le fait Strindberg (cf. par ex. Ps 35,15 ; 38,21).

> MOELLER : Tu as confessé tous tes vices et tes faiblesses...
>
> LE CHASSEUR : ...Ils n'ont pas eu de compassion ou d'approbation en me voyant confesser mes fautes. (*GR*, p. 486) [295]

Le dialogue entre le Chasseur et Möller ne contient pas de référence biblique exacte. Mais l'effet de citation, que l'on a identifié dans la première station, revient. Encore une fois, Strindberg tisse en un seul fil, trois thématiques distinctes, celle de l'homme à bout de force criant son désespoir face à son Dieu (cf. Ps 142,7 : « je suis à bout de force » ; Ps 143,4 : « le souffle en moi s'éteint »), celle où le psalmiste confesse sa faute (cf. Ps 32,5 : « ma faute, je l'ai fait connaître » ; 38,5 ; 50,5 ; 130,3-4) et l'agression des ennemis (cf. Ps 3,2 : « ils sont nombreux mes oppresseurs » ; Ps 6,8b : « insolence chez tous mes oppresseurs » ; Ps 35,15 : les hommes « qui se rient de ma chute, qui s'attroupent, s'attroupent contre moi »). Parmi ces Psaumes, le Ps 38 est probablement le plus emblématique, car on y retrouve les trois thématiques évoquées : la confession des péchés, l'attaque des ennemis et la prière vers Dieu en vue du salut et de la libération de l'homme[296]. Mais rien ne permet d'affirmer que ce soit à ce psaume en particulier que Strindberg fait allusion, car il n'y a pas de citation, mais seulement un maillage de thèmes qui évoquent la prière du Psautier.

Ce qu'on remarque dans les deux stations qui se déroulent à Tophet, c'est l'éloignement de Dieu. Celui-ci est exprimé d'une part par la rareté de la parole de Dieu, présente ailleurs dans les citations bibliques, mais aussi par le besoin du Chasseur de prier et de chercher clairement un appui dans le Christ, qu'il confesse indirectement comme Seigneur.

3.3.5 Les deux derniers stations (6 et 7) : tentation et identité

Lorsque, dans les deux dernières stations du drame, le Chasseur quitte Tophet, les citations bibliques se multiplient à nouveau, en particulier dans son discours. Échappé d'un lieu mortel, il arrive – dans la sixième station – dans un nouvel environnement, « À la dernière porte », qu'il décrit à l'aide de références qui évoquent l'arbre de la croix et celui de la vie (cf. Jn 19,1 et Ap 22,2). Il s'agit d'une

[295] Pour l'original, STRINDBERG, *Samlade Verk 62*, p. 278.

[296] Le Ps 38 fait référence aux amis qui s'écartent et même « posent des pièges, parlent de crimes » (v. 18). Et le psalmiste de confesser : « Mon offense, oui je la confesse, je suis anxieux de ma faute. » (v. 21) et, face à la foule qui l'attaque, il crie vers Dieu pour qu'il le sauve : « vite, viens à mon aide, Seigneur, mon salut ! » (v. 23).

vague allusion au paradis perdu et retrouvé, de la Genèse à l'Apocalypse, pour évoquer son jardin d'enfance (*GR*, p. 494). Cette référence, déjà maintes fois reprise, dessine un parcours qui conduit de l'Éden à la Jérusalem Nouvelle au cœur de laquelle se trouve l'arbre de vie (cf. Ap 22,2), dont le chemin sera à nouveau accessible[297].

Dans la septième et dernière station, le Chasseur, fatigué, arrive seul dans « une forêt sombre ». Ici, à la fin de son chemin et pour la première fois, le protagoniste associe son destin à celui de certains personnages bibliques, dans la tentative de définir sa propre identité, en particulier Élie (cf. 1 R 19,4) et Ismaël associé à Jacob-Israël (cf. Gn 32,22-32). Entre ces deux identifications, l'affrontement avec le Tentateur ajoutera un élément christique au personnage.

Voyons tout d'abord le lien avec Élie. Épuisé, le Chasseur demande la mort, faisant siennes les paroles d'Élie (cf. 1 R 19,4) :

> « Élie alla s'asseoir sous un genêt. Il souhaita de mourir et dit : "C'est assez ! Maintenant, Éternel, prends ma vie." » (*GR*, p. 496).

Ce type de citation, marquée par les guillemets et par un préambule qui indique le texte source, n'apparaît qu'ici dans l'ensemble de *La Grand-route*. Elle apparaît au moment précis où le Chasseur avoue qu'il est perdu, seul, dans la nuit (*GR*, p. 496), entre deux dialogues dans lesquels deux thèmes aux résonnances bibliques sont repris : l'échec de la mission, qui fait penser aux prophètes rejetés par leurs contemporains (*GR*, pp. 491.497) et celui du bouc émissaire[298] (*GR*, pp. 486, 498, cf. Lv 16,7-10). Comme Élie, le Chasseur fuit, cherchant à échapper à la violence qu'il a lui-même déclenchée et qui se retourne contre lui[299]. Il se sent égaré dans la nuit. Personne n'a voulu l'écouter (*GR*, p. 496). Mais son impression peut être fausse. En

[297] On rappelle ici l'analyse faite au chapitre précédent, où on a vu que cette image appartient à la mémoire du personnage principal.

[298] Ces deux thèmes peuvent être lus comme préfigurations christiques : le prophète souffrant parce que rejeté et le bouc émissaire qui se charge des péchés de toute la communauté. Du reste, le Chasseur fait lui-même le rapprochement, en particulier lorsqu'il dit avoir non seulement souffert pour ses propres fautes, mais aussi pour celles des autres : « Les miennes et les autres », dit-il, cf. *GR*, p. 498.

[299] Dans son étude sur Élie, WENIN André, *Élie et son Dieu* (Horizons de la foi 50), Bruxelles, 1992, montre à quel point le prophète s'est trompé sur sa mission et sur l'identité du Dieu qu'il doit annoncer. Au lieu de se faire le porte-parole d'un Dieu de vie, proche des humbles et des pauvres, il entre dans une logique de confrontation et force Dieu de se manifester comme plus fort que Baal. Cette logique ouvre la voie à une violence dont Élie sera lui-même victime et le poussera à fuir au désert. Il est difficile de savoir si Strindberg a compris de la sorte 1 R 17–19. Il n'en demeure pas moins qu'Élie et le Chasseur peuvent être rapprochés par la violence qu'ils déclenchent chez les autres et par leur fuite au désert. Les deux sont coupables de fautes dont ils accusent les autres.

effet, il est en cela démenti par la Femme aveugle rencontrée juste après avoir exprimé son désir de mourir. Elle renvoie le Chasseur à lui-même en suggérant que c'est lui qui s'est lassé de sa mission de proclamation de l'Évangile, se faisant uniquement l'accusateur des ses contemporains (*GR*, p. 497).

Le Chasseur se dispute avec la Femme et la repousse en utilisant une citation en latin, la troisième du genre. Il s'agit d'une affirmation néotestamentaire entrée dans le langage courant et utilisée pour rejeter quelque chose d'inacceptable : « Vade retro, Satanas ! » (*GR*, p. 497, cf. Mc 8,33 ; Mt 16,23). Le contexte évangélique de cette expression exacte se retrouve en Mc 8,33, avec une version similaire en Mt 16,23, quand Jésus demande à Pierre de passer derrière lui. Cette insertion en latin crée un effet de symétrie avec la première station, et répond ainsi, à distance, au dialogue entre l'Ermite et le Chasseur (*GR*, p. 451, cf. Jn 13,36). Dans les deux cas, la situation évoquée dépeint l'incompréhension et même le refus de Pierre de suivre Jésus sur le chemin de la croix (*GR*, p. 497 cf. Mt 16,23 ou Mc. 8,33 et *GR*, p. 451, cf. Jn 13,36 et Actes de Pierre XXXV).

Dans sa dispute avec la Femme, le Chasseur veut l'accuser, mais celle-ci le renvoie, à nouveau, vers lui-même et le pousse à faire un examen de conscience. Le protagoniste se défend : tout en se déclarant coupable, il rejette sur les autres la faute de son échec (*GR*, p. 106), les accusant d'avoir fait de lui un bouc émissaire (*GR*, p. 107, cf. Lv 16,10). Il est convaincu d'avoir souffert pour ses péchés, mais aussi pour ceux des autres (*GR*, p. 107). Surtout, il ressent le manque de compassion envers lui, refusant d'aimer sans avoir été aimé. Il conclut en reprenant le leitmotiv du drame strindbergien *Le songe : un jeu de rêve*[300], et dit :

> « J'ai de la peine pour l'humanité ! » (*GR*, p. 108 ; *SL*, p. 108)

C'est à la suite de cette réplique que l'interlocuteur change de manière subite et inattendue : à la place de la Femme aveugle apparaît le Tentateur. Le nom du personnage est très probablement repris à l'évangile selon Matthieu (Mt 4,3), où Jésus – après avoir passé 40 jours au désert sans manger – rencontre le Tentateur. Se fiant au Père, Jésus refuse à trois reprises les propositions qui lui sont faites : avoir

[300] Dans *Le songe : un jeu de rêve*, drame écrit comme un mélange de souvenirs et de rêves, sans logique apparente, la fille d'Indra descend sur la terre pour mieux connaître les hommes. A chaque épreuve qu'elle traverse, elle est de plus en plus déçue et affirme, comme un leitmotif : « J'ai de la peine pour l'humanité ! » (en original : « Det är synd om människorna ! »). Voir STRINDBERG August, *Ett drömspel* (Samlade Verk 46. Nationalupplaga), OLLEN Gunnar (éd.) Norstedts, Stockholm, 1988, pp. 18.20.35.36.48.65.73.122.

immédiatement du pain pour se nourrir (Mt 4,3), s'assurer de la protection divine contre tout danger (Mt 4,5), et recevoir le pouvoir sur tous les royaumes du monde (Mt 4,8). On peut synthétiser les trois tentations comme un chèque en blanc pour avoir tout, tout de suite, sans effort et sans risques. Une offre similaire est faite aussi par le Tentateur de *La Grand-route*. Ce personnage, qui ressemble à une nouvelle projection mentale, propose au Chasseur un poste d'architecte, de l'argent, mais s'il refuse, il doit payer ses dettes, car l'échéance est arrivée (*GR*, pp. 499-500). Le protagoniste repousse la tentation, se fiant à la bonté du grand donateur (*GR*, p. 110), et à nouveau il reste seul, en prière (*GR*, p. 111).

Le parcours du protagoniste touche à sa fin. Pour le clôturer, il s'identifie d'une manière très particulière à Ismaël, le fils qu'Abraham a eu avec Agar, la servante égyptienne de Sara (*GR*, p. 502, cf. Gn 25,12). Cependant, s'il apparait clairement qu'il fait référence à Ismaël, curieusement il le nomme Israël, à savoir du nom que Jacob, fils d'Isaac, reçoit après avoir lutté avec Dieu (cf. Gn 32,22-32, voir *GR*, p. 502). L'association des deux personnages et le changement de nom est évidemment délibéré et sert à Strindberg pour composer un seul personnage, à la fois unique et double, un « Ismaël – Israël », auquel – au-delà du Chasseur – il s'identifie lui-même. C'est ce que montre Mikaëlle Cedergren lorsqu'elle analyse la présence du thème de Jacob dans la trilogie *Inferno*, *Légendes*, *Jacob lutte* :

> « L'idéal du narrateur est de s'approcher de Dieu, tel un véritable interlocuteur de l'homme avec lequel on peut se battre. *La lutte de Jacob* reste un archétype religieux cher à Strindberg que l'on retrouve sous ses traits et qui parcourt la trilogie. »[301]

Ce thème ne pouvait certainement pas être absent de son dernier écrit dramatique. Comme le narrateur d'*Inferno*, le Chasseur s'identifie à Jacob, il se sent proche de Job, il comprend la voie de la souffrance et de la croix du Christ. Il lutte avec Dieu, tout en le cherchant. Mais il se aussi dans Ismaël, « le fils de la servante[302] ».

---

[301] CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg*, p. 142.

[302] Le fait qu'Ismaël est le fils de la servante Agar détermine Strindberg de s'identifier à lui, car lui-même est « le fils de la servante ». Ce qualificatif est important pour lui au point de s'en être servi comme titre pour son premier roman d'inspiration autobiographique (*Le fils de la servante. Histoire d'une âme [1849-1867*], publié en 1886). Le père de l'écrivain, Carl Oscar Strindberg, avait épousé Eleonora Ulrika Norving, une serveuse. La mère est morte quand son fils avait l'âge de treize ans et son père s'est remarié avec la gouvernante, Emilia Charlotta Pettersson. Cette histoire a inspiré le titre du roman STRINDBERG August, *Tjänstekvinnans son I–II* (Samlade Verk 20. Nationalupplaga), LINDSTRÖM Hans (éd.), Norstedts, Stockholm, 1989. Voir aussi MORTENSEN Brita Maud Ellen, « August Strindberg », in *Encyclopaedia britannica*, 2017 accessible en ligne à l'adresse https://www.britannica.com/biography/August-Strindberg (consulté le 29.01.2018).

La dernière station, si riche à nouveau en citations et allusions bibliques, commence donc par la prière du prédicateur qui demande de mourir, comme Élie (*GR*, p. 496, cf. 1 R 19,4), suivie d'une confrontation avec la Femme et le Tentateur (*GR*, p. 496-500). La première le pousse à reconnaître ses péchés, le deuxième veut lui faire payer ses dettes, s'il ne cède pas à ses pressions. Mais le Chasseur se tourne vers Dieu. Resté seul, il fait le bilan de sa vie, reprend tout son parcours et arrive à trouver son identité (*GR*, pp. 500-502). Ainsi, le chemin tracé dans *La Grand-route* est celui où le personnage principal se confronte au monde qu'il croit avoir été appelé à changer sans pour autant y arriver.

3.4 Étude thématique et fonction des personnages à travers les citations bibliques

Sur l'ensemble du texte, on a découvert que chaque station a un thème. La première, *Dans les Alpes* (*GR*, pp. 449-454), est régie par l'idée du don de soi, auquel est appelé le Chasseur ; la deuxième, *Au pied des moulins à vent* (*GR*, pp. 454-466) évoque la chute du paradis et la question du droit chemin, sur lequel s'engage le protagoniste ; à la troisième station, *À Aneville* (*GR*, pp. 467-477), on rentre dans le monde des idoles ; à la quatrième, *Un passage commerçant dans la capitale* (*GR*, pp. 477-487) comme à la cinquième, *Un parc devant le columbarium* (*GR*, pp. 488-492), on se retrouve à Tophet et le protagoniste, épuisé, crie vers Dieu et admet ses péchés. De ce lieu d'enfer et de confrontation, il sort à la sixième station, *Devant la dernière grille* (*GR*, pp. 492-496), pour se retrouver dans un paysage qui évoque autant le lieu de la crucifixion, que le paradis retrouvé de l'Apocalypse. Mais le Chasseur quitte ce jardin qui n'est qu'un spectacle et une image (*GR*, p. 495) et retrouve, à la dernière station, *Dans la forêt sombre* (*GR*, pp. 496-502), la Femme aveugle et le Tentateur, pour une dernière confrontation. Cette épreuve de désert et solitude est dépassée par la confiance qu'il met en Dieu, le « grand donateur » (*GR*, p. 500), et le Chasseur finit sa vie au sommet de la montagne, s'identifiant à Ismaël et à Israël (*GR*, p. 502). À travers les citations bibliques de chaque station, on peut identifier un cheminement extérieur. Quel est, tout au long de cette route, le parcours spirituel du Chasseur ? Comment sont dépeints les autres personnages grâce à leur façon de parler ? Ou comment est définie leur fonction narrative ?

3.4.1 Le personnage principal : Le Chasseur

Le discours du Chasseur est le plus riche en références bibliques. Le protagoniste les utilise pour parler de son but et de son identité, mais il emprunte aussi les mots des psaumes ou des prophètes pour s'adresser à Dieu, dans la prière. Il est, du reste, le seul personnage du drame à s'adresser à celui qu'il nomme « Grand Maître », « sévère et miséricordieux » (*GR*, p. 450), « Sauveur du monde »[303] et, finalement « l'Éternel », son Dieu (*GR*, p. 502). Ce *naming* varié à propos de Dieu laisse entendre que l'image que le Chasseur se fait de Dieu évolue tout au long de cette pérégrination. On reviendra sur ce point plus avant, détaillant la relation du personnage à Dieu, au monde et à soi-même[304]. Ce qui va nous intéresser ici c'est de regrouper les références bibliques insérées dans ses prises de parole et voir comment celles-ci dessinent en grands traits son cheminement spirituel.

Au point de départ, le Chasseur n'a pas de nom. C'est le Voyageur qui le nommera en premier, dans la deuxième station, l'appelant *Incognito* (*GR*, p. 466). C'est tout d'abord son attitude qui est importante pour le comprendre. Il est celui qui s'incline, plein de honte, disant qu'il est « le plus humble de tous » en face du trône de la « toute-puissance » (*GR*, p. 450). Le contexte suggère la présence de l'homme face au Dieu Créateur et évoque les images de Jb 37, És 6,1 ou des Psaumes (Ps 97,2 ; 103,19). Pour se définir, le Chasseur assume l'identité qui lui est donnée, comme à tous les humains, dans le livre de la Genèse, et que Strindberg résume par le terme : « maître de la Création » (*GR*, p. 450). C'est ce qu'on peut comprendre en lisant dans la Genèse le passage suivant :

> « Dieu dit : Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, et qu'ils dominent sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, les bêtes sauvages et toutes les bestiales qui rampent sur la terre. » (Gn 1,26)

Mais ce « maître de la Création » est impuissant face au Grand Maître. La louange que le Chasseur apporte au Créateur au début de son cheminement ne laisse pas supposer ses hésitations et la désillusion sur le monde qu'il exprimera tout de suite après en dialogue avec l'Ermite. Le Chasseur adopte le langage de Qohélet pour parler du destin de l'homme, poussière qui « redeviendra poussière » (*GR*, p. 452, cf.

---

[303] Expression que préférée à celle de « Seigneur tout puissant » utilisée par le traducteur français (*GR*, p. 483), car plus proche de l'original suédois.

[304] Le chapitre six est dédié à la relation du protagoniste à Dieu, mis en parallèle avec le prophète Jérémie.

Qo 12,7), tout en doutant de l'amour des hommes, ainsi que de sa propre capacité de les aimer.

Une thématique importante, introduite par la question du Voyageur dans la 2e station[305] est évidemment celle de la quête. Le Chasseur confirme, faisant allusion à Matthieu, le fait qu'il est parti se sauver, mais « qui veut se sauver, se perdra » (*GR*, p. 459, cf. Mt 16,25a). Il confirme ainsi avoir accepté la mission confiée par l'Ermite, quand celui-ci le pousse à imiter le Pasteur : celle d'apprendre à aimer et à donner. Une autre réponse suggère la même acceptation[306]. Reprenant les paroles du Christ, en latin, *Noli me tangere* (*GR*, p. 455, cf. Jn 20,17), le protagoniste accepte indirectement le fait qu'il appartient à la communauté chrétienne et qu'il suit, par cela même, le Christ. Mais son cheminement est sinueux, plein de doutes.

Plus le Chasseur s'éloigne de la montagne et rentre dans un monde des idoles et dans la boue de la ville, moins il cite les Écritures ou renvoie, dans ce qu'il dit, vers Dieu. Ainsi, le cri vers le « Sauveur du monde » (*GR*, p. 483, cf. 1 Jn 4,14 et les psaumes), même intégré dans un discours descriptif, se fait remarquer après une longue absence de références bibliques. Il appelle le Christ, tout en utilisant une formule qui évoque les psaumes, sans référence précise.

Le moment de lutte et de conflit avec le Criminel de la ville, à Tophet, est marqué par l'évocation du bouc émissaire (*GR*, p. 487, cf. Lv 16,10.21-23), renvoyé de la ville, chargé de tous les péchés de ses habitants. Le thème sera repris et même développé dans le dialogue avec la Femme aveugle, à la dernière station, renforçant l'image christique (*GR*, p. 498). Pas à pas, avec chaque dialogue qu'il porte sur les péchés, « les siens et ceux des autres » (*GR*, p. 498), il semble porter un fardeau de plus en plus pesant. Toutes les références christiques qui apparaissent dans le discours du Chasseur font penser que vivre sa vie jusqu'au bout, au milieu des hommes – ce que l'Ermite lui a demandé au départ – est une croix lourde à porter. Il semblait la refuser tout au début, mais l'Ermite l'a convaincu à suivre ce chemin (*GR*, p. 452). Les dialogues avec le Japonais, le Criminel, la Femme se succèdent. Les citations de

[305] Il demande si c'est bien le chemin vers la Terre Promise. (*GR*, p. 459, cf. Gn 12,7 ; Ex 6,8 ; Dt 10,11)

[306] Voyant qu'il traduit le grec, le Voyageur se demande si le Chasseur a fait ses humanités, donc s'il a suivi l'étude du grec et du latin. Celui-ci lui répond en latin, visiblement énervé : « *Noli me tangere !* Je pique. » La réponse du Chasseur semble indiquer le fait que l'auteur se conçoit comme personnage référentiel pour son protagoniste. Strindberg lui-même n'a pas fini ses études de lettres. En disant « Ne me touche pas ! » en latin, le Chasseur confirme qu'il connaît aussi cette langue. Mais il nous fait comprendre qu'il n'est pas monté au ciel, donc il est encore sujet à ses émotions et « il pique ». Il ne doit surtout pas être touché, là où il se sent blessé, car ses plaies ne sont pas guéries.

l'Ancien Testament sont reprises pour souligner la difficulté de la quête. Le Chasseur revient au langage de Qohélet, se plaignant de ce qui fut « plus amer que la mort » (*GR*, p. 491, cf. Qo 7,26) et arrive même à demander la mort, comme Élie (*GR*, p. 496, cf. 1 R 19,4). Quand il reprend le langage du Nouveau Testament, c'est pour refuser les tentations, avec la formule « Vade retro, Satanas » (*GR*, p. 497, cf. Mt 16,23) et pour repousser, par la prière, le Tentateur (*GR*, p. 500, cf. Mt 4,3). Le Chasseur indique ainsi, encore plus fort, à quel point il s'est éloigné de Dieu. Dans tout ce paysage sombre, la description du jardin d'enfance, au sixième tableau, semble laisser voir le paradis au milieu de l'enfer, un mirage bienheureux, mais de courte durée, car le Chasseur doit partir.

> LE CHASSEUR : Adieu, spectacle doux à mes yeux… Et maintenant, sortons, vers la nuit ! (*GR*, pp. 495.496)

L'identité du Chasseur, même s'il n'a pas de nom, se révèle pas à pas durant ce cheminement. Il est celui qui loue Dieu, qui « voulait se sauver », mais qui accepte de « se perdre ». Seul dans la ville, il demande de l'aide au Sauveur, il confesse ses péchés, et accepte de jouer le rôle de bouc émissaire. Il devient l'avocat de la Vérité, mais ne se sent pas digne de cette mission, ni à la hauteur de ce qu'il annonce. C'est pour cela qu'il renonce. La mission de prédicateur qui demande de mourir le rapproche d'Élie (*GR*, p. 496), le destin de l'homme qui affronte son destin et ose lutter avec Dieu, tout en le cherchant, le fait ressembler à Israël (*GR*, p. 502, cf. Gn 32,28) et la solitude de celui qui reste pour toujours « le fils de la servante », sauvé par la miséricorde de Dieu, l'identifie à Ismaël, le fils d'Agar (*GR*, p. 502, cf. Gn 16,11). Le Chasseur finit son cheminement une fois de plus en dialogue avec « l'Éternel », dont il demande la bénédiction (cf. *GR*, p. 502).

Le tissage entre les références néo et vétérotestamentaires qui le caractérisent situent Le Chasseur à une place particulière. D'un point de vue temporel, en reprenant la parole que Jésus prononce après la Résurrection, il se situe en route vers le Père ; d'un point de vue spatial, la référence au livre de Jérémie le place dans l'espace du Tophet, c'est à dire un lieu éloigné de Dieu. C'est là qu'il a vécu sa vie. Le point de départ et le terme de son voyage restent la montagne de Dieu.

3.4.2 Les personnages secondaires

Après avoir regardé comment les citation et références bibliques servent à définir le personnage principal du drame, voyons maintenant si elles servent également à définir les personnages secondaires. On ne parle pas d'une vraie caractérisation des personnages, mais on cherche à voir la cohérence des citations dans la prise de paroles de chacun et même comment l'un ou l'autre fait avancer l'histoire, par la fonction qu'il assume dans la narration. On les reprendra selon leur ordre d'entrée en scène. On inclut ici le tableau qui fait voir la répartition des citations bibliques par station et par personnage :

<table>
<tr><td></td><td></td><td colspan="6">Répartition des citations bibliques pour chaque station, par personnage</td></tr>
<tr><td>Stations</td><td>Citations</td><td colspan="2">Le Chasseur</td><td colspan="2">Personnages en dialogue avec le Chasseur</td><td colspan="2">Personnages en dialogue avec le Voyageur</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>AT</td><td>NT</td><td>AT</td><td>NT</td><td>AT</td><td>NT</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Station 1</td><td rowspan="2">7</td><td rowspan="2">3
(Gn, Ps, Qo)</td><td rowspan="2"></td><td></td><td>L'Ermite
3
(Jn ; 1Jn)</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>Voyageur
1
(Qo)</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="3">Station 2</td><td rowspan="3">8</td><td rowspan="3"></td><td rowspan="3">2
(Jn, Mt)</td><td colspan="2">Le Voyageur</td><td colspan="2">Le Meunier E.</td></tr>
<tr><td rowspan="2">3
(Gn)</td><td rowspan="2">1
(Lc)</td><td colspan="2">1
(AT et NT)</td></tr>
<tr><td></td><td>1
(Ac)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Station 3</td><td rowspan="3">2</td><td rowspan="3"></td><td rowspan="3"></td><td rowspan="3"></td><td rowspan="3"></td><td colspan="2">L'Instituteur</td></tr>
<tr><td></td><td>1
(Mt)</td></tr>
<tr><td colspan="2">1
(És & Mc)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Station 4</td><td rowspan="2">2</td><td colspan="2">1
(Ps & 1 Jn)</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>1
(Ps & Lv)</td><td></td></tr>
<tr><td>Station 5</td><td>2</td><td>2
(Jr, Qo)</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>Station 6</td><td>1</td><td colspan="2">1
(AT et NT)</td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">Station 7</td><td rowspan="2">8</td><td rowspan="2">5
(Gn, Lv, 1R, Jr)</td><td rowspan="2">2
(Mc, Mt)</td><td colspan="2">La Femme Aveugle</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td></td><td>1
(Mt)</td></tr>
</table>

3.4.2.1 L'Ermite

Strindberg forge le langage de l'Ermite essentiellement à partir des références néotestamentaires, essentiellement à partir de l'Évangile et de la Première Lettre de Jean. De cette manière, il introduit le thème principal du drame, celui de l'amour et du don de soi. Par ces paroles, L'Ermite propose au Chasseur (et avec lui aux lecteurs ou spectateurs du drame) un modèle de réalisation humaine, celui du pasteur qui a donné sa vie pour ses brebis (cf. Jn 10,11). Il propose aussi une voie à rechercher et à atteindre, qui est celle du chrétien qui se place à la suite du Christ.

Si on essaye de circonscrire les personnages par leur fonction narrative, on constate que l'Ermite semble assumer le rôle de Destinateur, car c'est lui qui envoie le Chasseur dans sa quête. Il demande au Chasseur de retourner dans la Valée pour apprendre à aimer. Il lui conseille d'accepter de dépenser son argent, et même, d'arriver à donner sa vie pour le troupeau, comme l'a fait le berger.

3.4.2.2 Le Voyageur

Le Voyageur entre en scène, annoncé par l'Ermite et décrit par le Chasseur : il est un « joyeux luron » (*GR*, p. 453). Dès qu'il arrive, il se renseigne sur le pays lointain qu'il voit et c'est l'Ermite qui lui répond qu'il s'agit du « pays des vœux exaucés ». Puis, tout d'un coup, l'Ermite disparaît comme si l'apparition du Voyageur rendait sa présence inutile. Le Voyageur accompagnera désormais le Chasseur dans sa descente vers Tophet.

Le langage du Voyageur est très similaire à celui du Chasseur, comme s'il le reflétait dans un miroir. Le Chasseur venait de citer Qohélet, en parlant de l'homme et du fait que la poussière retourne à la poussière (Qo 12,7). Faisant allusion toujours à Qohélet (Qo 1,2), le Voyageur continue sur le même ton que son interlocuteur et lui sert ce que celui-ci veut entendre :

> « Humanité et vanité font un accord parfait. » (*GR*, p. 454)

À trois reprises, le Voyageur rappelle des évènements bibliques, en définissant ainsi la route qu'ils vont parcourir et les personnages qu'il vont rencontrer, lui et le Chasseur. Il évoque le péché originel (Gn 3,7), la vente du droit du premier né (Gn 25,31) et le chemin vers la Terre Promise (Gn 12,1 ; Ex 6,8 ; Dt 10,11). Une dernière citation fait référence à l'Évangile selon Luc, en annonçant le début de la Passion. C'est quand il dit :

LE VOYAGEUR : Les voilà réconciliés : Hérode et Ponce Pilate[307] !

Comme son nom l'indique, le Voyageur utilise la citation biblique pour marquer les étapes du voyage, en utilisant l'allusion, la question et la citation proverbiale. Toutes sont inclues dans le langage direct. La dernière citation, faisant référence à Ponce Pilate, met en place le temps de la Passion et vient rapidement suite à une remarque faite par le Meunier E.

Le Voyageur, en tant que compagnon et guide, semble jouer le rôle d'adjuvant, au moins durant les trois stations où il est présent. C'est lui qui intervient à deux reprises pour libérer le Chasseur de l'emprisonnement et, en dernier, reste lui-même prisonnier à Tophet. Au moulins à vent, c'est lui qui obtient la libération du Chasseur, jouant sur les mots et les identités : Il promet que le nommé *Incognito* reviendra pour le procès et ainsi ils peuvent partir tous les deux (*GR*, p. 466). Au Village des Ânes, le Voyageur doit à nouveau faire preuve de son savoir-faire, obtenant la liberté après une bataille de mots contre le Forgeron (*GR*, pp. 474-475). Le savoir du Voyageur est celui qui guide le Chasseur sur la route, dans la première partie du drame.

Comme on l'a vu, le Voyageur désigne – par les citations bibliques qui deviennent ses propres paroles – les étapes du chemin. Il pose aussi des questions pour trouver le chemin ou comprendre où ils se trouvent, et provoque ainsi deux autres personnages, le Meunier E. et l'Instituteur, de décrire la route ou les lieux, utilisant à leur tour des références bibliques. Il est ainsi celui qui prouve un savoir-faire certain, qui les aide, lui et le Chasseur, à avancer sur la route.

3.4.2.3 Autres personnages

Le Meunier A. et le **Meunier E.** parlent de leurs moulins Adam et Eve (*GR*, p. 457), se situant ainsi dans un paysage biblique (cf. Gn 3,20). Leur querelle évoque la dispute pour le droit d'aînesse, même si c'est affirmation ne leur appartient pas.

Quand le Meunier A s'écarte, le Meunier E continue le dialogue avec les étrangers. Il est celui qui leur indique comment poursuivre le chemin (*GR*, p. 459), même si l'indication est très probablement ironique. Il utilise des citations du Nouveau Testament, mais soit il les comprend mal, soit il les utilise à dessein avec malveillance[308].

---

[307] Le Voyageur fait allusion à la soudaine amitié entre les deux meuniers qui se querellait, quand il s'agit de poursuivre un tiers, le Chasseur. Cf. STRINDBERG August, *La Grand-route*, p. 459.

[308] Comme on l'a vu, dans le discours du Meunier E., l'auteur introduit encore une affirmation de type proverbial, légèrement modifiée, qui provoque un malentendu et un changement dramatique de

Le Meunier joue ainsi un rôle double. Il est celui qui offre apparemment son aide aux voyageurs, mais s'avère être dans le camp adverse, et les retient. Le Chasseur est accusé de vol et il doit présenter son passeport. L'incident, provoqué par le Meunier, force le Voyageur de prouver son savoir-faire.

L'Instituteur, le personnage qui habite le Village des Ânes, où règne le Forgeron, fait deux allusions à la Bible. Il parle du calendrier, calculé en fonction de la naissance du Christ (*GR*, p. 470, cf. Mt 1,3) et il décrit le Forgeron comme étant le dieu de fange d'Ésaïe, une idole (*GR*, p. 473). Comme on l'a vu, c'est une citation imprécise[309] et elle fait de lui un bon dissimulateur, comme il dit devoir l'être (*GR*, p. 468). Il inclut dans son discours autant la référence aux idoles, qu'un désir bien dissimulé de voir quelqu'un renverser le maire du village. L'Instituteur sait bien juger, mais n'a pas le courage de s'opposer à la tyrannie du Forgeron.

Autant le Meunier que l'Instituteur entrent en dialogue seulement avec le Voyageur. Leur langage glisse entre l'Ancien et le Nouveau Testament, de même que leur manière d'être, qui est duplicitaire. L'un pose des pièges, tandis que l'autre essaye de les contourner. Le Meunier E. s'avère être agressif, tandis que l'Instituteur essaye seulement de se défendre dans un monde de mensonges. L'un ne dit pas la vérité, le deuxième le dit de manière voilée, sans assumer des risques. Les deux semblent aider les voyageurs, mais ils les empêchent en fait à avancer.

La femme aveugle qui apparaît dans la Forêt sombre, fait une seule allusion biblique (*GR*, p. 496, cf. Mt 16,25b) et elle entre en dialogue avec le Chasseur. Elle reprend et complète le thème que celui-ci avait défini au départ : donner afin de se sauver. Au moment le plus difficile, ce dernier personnage semble reprendre le rôle de Destinateur, ou s'inscrit plutôt dans sa sphère. La Femme provoque le Chasseur à continuer son chemin, quand celui-ci est sur le point de renoncer.

C'est à remarquer que ni le discours du Japonais, ni celui de Möller ne contient des références bibliques. L'un évoque le monde religieux du Japon, le deuxième reste loin de Dieu et ne se réfère point à lui. Le Criminel rappelle seulement le fait que le Chasseur a confessé ses péchés, en se moquant de lui, ce qui démontre qu'il connaît la pratique chrétienne, mais sans l'apprécier (*GR*, p. 486).

---

situation. La citation est reprise des Actes (Ac 20,35) : « C'est plus amusant de donner que de prendre ! » (*GR*, p. 459)

[309] La citation renvoie autant à l'Ancien Testament, par la mention de l'idole, qu'à l'évangile de Matthieu par la formule « celui dont parle Ésaïe », qui devrait être en fait Jean-Baptiste (cf. Mt 3,3).

3.5 La structure du texte dramatique, à travers les citations

La reprise répétitive de la prière dans le texte du Chasseur et l'organisation thématique cohérente pour chaque station demande de porter une attention plus approfondie sur la structure des citations bibliques. Peut-on identifier une trame ?

3.5.1 La place centrale de la proclamation à Tophet

Si on reprend les citations par groupe (comme elles apparaissent dans les dialogues ou les monologues), on peut identifier une structure en chiasme, où le début et la fin se répondent ; la thématique suit un fil que l'on retrouve aussi dans les psaumes de plainte, même si elle est librement interprété. C'est, on l'a dit, essentiellement dans les dialogues ou les monologues du Chasseur, que l'on retrouve les citations ou allusions bibliques. Celles-ci sont au nombre de 15, repris dans le tableau suivant, qui met l'accent sur l'élément structurellement au centre des citations et références bibliques utilisées par l'auteur : la proclamation des péchés à Tophet. Cela met en évidence l'importance de la prophétie dans l'écriture théâtrale de Strindberg. Les mots ou les expressions qui se répondent, à distance, ont été soulignés :

1. **Le Chasseur seul** affirmation de la miséricorde de Dieu, ainsi que la soumission en face de son trône tout-puissant (*GR*, p. 450)	15. **Le Chasseur seul** demande de bénédiction, dans la prière – éloge de la bonté toute-puissante (*GR*, p. 502)
2. **Le Chasseur et l'Ermite** don de Dieu (*GR*, p. 452)	14. **Le Chasseur et le Tentateur** grand donateur (*GR*, p. 500)
3. **Le Chasseur et le Voyageur** constatation du péché originel et de ses conséquences (*GR,* pp. 456-458)	13. **Le Chasseur et la Femme** admission de ses propres péchés et de ceux des autres ; le bouc émissaire (*GR*, p. 498)
4. **Le Voyageur et le Meunier** la recherche de la route vers la Terre promise, simultanément avec le début de la passion (*GR*, p. 459)	12. **Le Chasseur et la Femme** repoussement de Satan, renvoyant au début de la passion (*GR*, p. 498)
5. **Le Chasseur en dialogue avec le Voyageur** la question de se sauver où de se perdre (*GR*, p. 459)	11. **Le Femme en dialogue avec le Chasseur** la question de se perdre ou de se sauver (*GR*, p. 496)
6. **Instituteur** allusion à la naissance du Christ et citation d'une parole du prophète Ésaïe, qui dénonce les idoles (*GR*, pp. 470.473)	10. **Le Chasseur** citation d'une parole du prophète Élie, demandant la mort (*GR*, p. 496)
7. **Le Chasseur seul** prière au *Rédempteur du Monde*, au souvenir de l'enfant (*GR*, p. 483)	9. **Le Chasseur seul** image du jardin *du Paradis et de la Passion*, liée au souvenir de l'enfant (*GR*, p. 494) ;
8. **Le Chasseur et le Japonais** Prédication à Tophet (*GR*, p. 484-491)	

La symétrie des dialogues, mise en évidence par ce tableau, est remarquable. À quatre reprises, le Chasseur se retrouve seul : au début (*GR*, 449-451), à la fin (*GR*, 500-502) et deux fois, au centre du récit (*GR*, 483. 492-494). À quatre reprises, le Chasseur se retrouve seul : au début (*GR*, pp. 449-451), à la fin (*GR*, pp. 500-502) et deux fois, au centre du récit (*GR*, pp. 483. 492-494). Au tout début, seul à la montagne, il loue Dieu (1)[310], et à la fin de son parcours il demande sa bénédiction (15). Le mot qui fait écho est « toute-puissance » (*allmakts*), utilisé pour définir une fois le trône divin (*GR*, p. 450) et ensuite sa bonté (*GR*, p. 502). Cela sert également à décrire une évolution dans la perception de Dieu, sur laquelle on reviendra au dernier chapitre.

[310] Les chiffres indiquent la position occupée dans le tableau ci-dessous.

Durant les deux autres moments où le Chasseur reste seul et cite la Bible, il lui semble que le monde change autour de lui, et il se retrouve au paradis. C'est un paradis terrestre, mais en même temps un paradis du cœur, fait de l'amour et du « rayon de lumière » que le père rencontre dans le regard de l'enfant (*GR*, p. 494). Entre les moments 7 et 9 du tableau, il n'y a pas des mots qui se font écho. Seule l'image qui renvoie au paradis fait le lien entre les deux, doublée de la figure du père qui, dans ce lieu, se souvient du passé, notamment de sa fille. Dans la première situation, dans le passage de la ville, (*GR*, p. 483) ce sont les photos d'une boutique qui lui déclenchent des souvenirs (7). Ensuite, c'est l'image de sa villa au bord de la mer (*GR*, pp. 493-494), où il passait les vacances avec sa petite fille (9). Cette image, dont il se souvient ou qu'il imagine, le contient aussi, car il voit la fille partir retrouver son papa, quand elle entend un cor de chasse (*GR*, p. 495). Ces deux moments très poétiques et empreints de rêverie encadrent les rencontres centrales à Tophet, avec Möller et avec le Japonais (8) et on y reviendra la dessus.

Les autres moments se répondent également. L'envoi en mission du Chasseur par l'Ermite (2) trouve son pendant renversé durant la rencontre entre le protagoniste et le Tentateur (14). L'Ermite et le Tentateur parlent tous deux de dons. Mais il s'agit des dons fondamentalement opposés. L'Ermite défend l'idée du don de soi et de l'amour (*GR*, p. 177 [2]), tandis que le Tentateur défend celle d'une position sociale et de l'argent (*GR*, p. 499 [14]). Le terme clé de ces deux scènes est *gifva* « donner » (*GR*, p. 177, cf. Jn 10,11), qui revient plus loin dans la bouche du Chasseur, lorsqu'il évoquera le « grand donateur »[311] (*GR*, p. 500). La mention du nom fera significativement disparaître de scène le Tentateur.

Le troisième et le treizième dialogue se répondent aussi. Quand le Chasseur rencontre le Voyageur (3), ils descendent dans un paysage dominé par les conséquences de la chute et du péché que son compagnon décrit (*GR*, p. 456, cf. Gn 3,7). Avec la Femme (13), le Chasseur parle de ses propres péchés et évoque le bouc émissaire (*GR*, p. 498, cf. Lv 16,10). Il est intéressant de remarquer que d'un dialogue à l'autre le Chasseur a changé. En 3, il regarde les autres d'un œil critique, alors qu'en 14 il est devenu ce prédicateur qui admet avoir été lui-même pêcheur. La scène éclaire ce qu'il dit sur ce monde « bourré de mensonges » qui l'a fait errer (*GR*, p. 499). En descendant à Tophet, il est lui-même devenu pêcheur.

[311] En original : *gifva* (*SL*, 11) et *gifvar* (*SL*, 110).

À deux reprises, le Chasseur semble se retrouver au début d'un chemin de croix : quand le Voyageur compare les meuniers à Hérode et Pilate (4), et quand lui-même repousse ce qui le tente, en disant « Vade retro » (12). Les deux citations sont tirées des évangiles (GR, p. 459, cf. Lc 23,12 et *GR*, p. 497, cf. Mc 8,33 ou Mt 16,23). Si la première remarque, faite en passant, était plutôt teintée d'ironie, on l'a dit, la seconde sert à souligner la difficulté du protagoniste à avancer sur un chemin de plus en plus dur.

L'écho le plus beau et le plus clair est ressenti entre la première et la deuxième partie de Mt 16,25, car le Chasseur énonce le début de la phrase, celui « qui veut se sauver, se perdra » (GR, p. 459, cf. Mt 16,25a), quand il commence le chemin, en dialogue avec le Voyageur (5), et il entend la suite, « celui qui perdra sa vie, la gardera » (*GR*, p. 496, cf. Mt 16,25b), quand il arrive dans la forêt sombre, et la voix lui parle dans la nuit (11). Deux autres textes résonnent à distance : ceux où les noms des deux prophètes sont mentionnés, Ésaïe (*GR*, p. 473) et Élie (*GR*, p. 496).

Comme on vient de l'évoquer, le Chasseur ouvre et clos le drame, et deux autres de ses monologues encadrent le moment central, qui est celui de la confession de son échec, faite au crématoire de Tophet, en présence du Japonais (8). Les quatre monologues créent une image de Dieu, Grand Maître de la création (*GR*, p. 450) et Sauveur (*GR*, p. 483), tout-puissant et miséricordieux (*GR*, pp. 450 et 502), et d'un berger qui prend un chemin qui passe par la croix (*GR*, p. 452). Au centre on retrouve la scène où le Chasseur parle de sa mission de prédicateur et de l'amertume de ne rien pouvoir changer (*GR*, p. 491). Le monde le déçoit et il ne croit plus que la beauté peut être trouvé parmi les hommes. La citation biblique évoquée est tirée de Qohélet (Qo, 7,26), livre dont il fait usage aussi à la première station (*GR*, p. 452, cf. Qo 12,7).

3.6 La Grand-route et les allégories médiévales au 20e siècle

L'analyse faite dans ce chapitre mène à conclure qu'à l'aide des références bibliques, l'auteur dépeint un triple chemin, parcouru par le Chasseur :

a. un chemin qui projette symboliquement, et à grands traits, l'histoire personnelle du Chasseur sur le fond de l'Histoire Sainte ;
b. un voyage qui retrace, géographiquement, la descente de la montagne à la vallée du Tophet et la remontée vers le haut de la montagne ;

c. un cheminement intérieur de prière, qui commence et finit avec la louange faite à Dieu et qui culmine avec la prière adressée à Dieu Sauveur, au seuil de la mort.

On constate donc que Strindberg prend comme point de départ sa propre biographie à laquelle il donne une dimension symbolique grâce aux citations bibliques. L'histoire de son protagoniste, inspirée au départ par des faits réels, retrace ainsi un parcours dans lequel tout homme du début du 20e siècle pouvait se reconnaître. Tout semble personnel, moderne et en même temps, Strindberg retrouve, grâce à cette structure si élaborée de citations, un cheminement qui renvoi aux mystères médiévaux[312] et aux allégories médiévales comme celle de *Everyman*[313]. Tout est nouveau chez le dramaturge suédois et rien ne l'est.

Dans le texte médiéval, au moment de sa mort, *Everyman* – tout homme – demande à Dieu un répit afin de changer en bien ce qu'il a fait de mal et retrouver les témoins de ses bonnes actions, pour arriver au Paradis. Dans le *Voyage du pèlerin*[314], le *Chrétien*, conseillé par l'Evangéliste, quitte sa famille et la Ville de la Destruction et part à la recherche du chemin étroit qui mène au Paradis. Tant le personnage du *Chrétien*, que celui de *Everyman,* entre en dialogue avec des personnages allégoriques qui symbolisent les péchés de chacun, mais aussi avec ceux qui viennent à l'aide de l'homme. Strindberg semble y faire quelques allusions[315] à ces mystères dans le texte de *La Grand-route*.

---

[312] Les mystères mettaient en scène, par tableaux, des épisodes bibliques de la Création jusqu'au Jugement Dernier. Leurs représentations pouvaient durer plusieurs jours. *Le jeu d'Adam*, écrit au 12ème siècle, est considéré comme le premier texte dramatique écrit en langue vernaculaire et, selon les informations, le premier mystère représenté à l'extérieur de l'église. Plus d'informations dans STUDER Paul, « *Le mystère d'Adam », an anglo-norman drama of the XII century*, University Press, Manchester, 1928.

[313] *Everyman* s'inscrit dans le genre théâtral des moralités, qui eut son essor au 15ème et 16ème siècle, caractérisé par ses personnages allégoriques et le propos moralisateur du récit. « Some of these plays, such as *The castle of perseverance* (early fifteenth century), represent the whole life of a man as a series of different ages, each governed by a particular vice. In the case of *Everyman*, adapted from the Flemmish original *Elkerlijc* (late fifteenth century), rather than sins being the central focus, the subject is how best prepare for death. Most early pieces are rather serious, but many later examples are rather humorous and bawdy. » Voir KENNEDY Dennis (éd.), « Morality Play », *The Oxford Companion to Theatre and Performance*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2010, p. 404.

[314] Écrit en 1675 par John Bunyan, ce roman allégorique raconte le voyage du Chrétien, qui s'enfuit de la Cité de destruction pour arriver à la Cité céleste, au Pays désiré. Son voyage passe par Tophet et la Vallée de la mort, il rencontre un ami Fidèle qui meure réduit en cendres. Voir BUNYAN John, *Le Voyage du Pèlerin*, 1675, texte accessible en ligne à l'adresse https://www.enseignemoi.com/john-bunyan/texte/chap-1-conversion-d-une-ame-vraiment-reveillee-1175.html (consulté le 30.09.2017).

[315] Dans *Jedermann*, le protagoniste cherche un ami pour l'accompagner dans son ultime voyage, au moment de la mort. Tous le quittent sauf le personnage allégorique intitulé « die Gute Taten

Il peut sembler très tard de se poser maintenant la question de la parenté du dernier drame strindbergien avec le drame médiéval. Mais ce n'est pas la première fois que l'auteur suédois se laisse inspiré par la structure cyclique des écrits du Moyen Âge. Tout de même, ce n'est pas la forme qui est son point de départ, mais le contenu. Voulant parler fondamentalement du même sujet, de la rencontre de l'homme avec Dieu au moment de sa mort, Strindberg retrouve une forme de théâtre rapprochée de *Everyman* ou du *Voyage du pèlerin*, œuvre allégorique de John Bunyan[316]. Conscient des parallèles, il renvoi par moments à ces écrits, comme il le fait aussi vers Shakespeare, ou le théâtre japonais. Mais les similitudes ne sont pas évidentes. Assez enfouies sous le bagage des événements d'inspiration autobiographique, celles-ci n'ont pas été apparemment exploitées dans les mises-en-scène du texte, même si elles auraient pu aider à mieux le comprendre.

On ne peut s'empêcher d'évoquer ici le fait qu'au tout début du 20e siècle, le public semblait avoir besoin de ce type de spectacle allégorique. Une nouvelle version de *Everyman*, appelée *Jedermann*, signée par Hugo von Hoffmannstal[317] et mise en scène par Max Reinhardt[318], a été créée en 1911 à Berlin ; à partir de 1920 jusqu'à aujourd'hui, cette pièce ouvre chaque année le Festival de Salzburg[319]. L'histoire est explicitement la même que dans l'allégorie médiévale : celle de tout homme qui se

---

». Dans *La Grand-route*, le Chasseur affirme, et la Femme le répète : « Je ne suis pas, seules existent mes bonnes actions ». (*GR*, pp. 497, 499)

[316] Selon Ollén Gunnar, Strindberg se laisse inspirer par l'œuvre de Bunyan dans la manière de structurer le voyage du Chasseur. Le commentateur dit : « Comme dans John allégorie célèbre Bunyan (Progrès du Pèlerin, 1678 ; en suédois, 1727), où le chrétien doit voyager et traverser des tribulations à l'ombre de la mort, afin d'atteindre la gloire de la cité céleste », ici Le Chasseur passe par un procès difficile, durant lequel il sera vaincu par le Dieu Tout Puissant. Voir STRINDBERG August, *Abu Casems tofflor. Stora landsvägen* (Samlade Verk 62, Nationalupplaga), OLLEN Gunnar (éd.), p. 237, accessible en ligne sur le site de http://litteraturbanken.se/ (consulté le 08.07.2017). On peut retrouver des noms d'endroits, et même le Tophet dans BUNYAN, John, *The Pilgrimms Progress from this World to that which is to come*, 1678, en ligne à l'adresse http://manybooks.net/pages/bunyanjoetext94plgrm11/8.html (consulté le 06.07.2017).

[317] HOFFMANNSTHAL Hugo von, *Jedermann*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1997, accessible en ligne sur la page : gutenberg.spiegel.de/buch/jedermann-1012/1 (consulté le 30.04.2018).

[318] Metteur en scène d'origine autrichienne. Max Reinhardt avec Hugo von Hoffmannsthal ont conçu le projet du Festival de Salzburg, à l'initiative de l'association de Salzburg Festspielhaus Gemeinde. Plus sur l'artiste dans HOVAHNNESS Israel Pilikian, « Max Reinhardt, Austrian Director » in *Encyclopedia Britannica*, Nov 2015, accessible en ligne à la page www.britannica.com/biography/Max-Reinhardt (consulté le 30.04.2018).

[319] Les informations sur l'histoire du Festival de Salzburg et de la mise-en-scène de *Jedermann* peut être consulté sur le site officiel du Festival, dont aussi sur la dernière version. Voir STURMINGER Michael, *Zur Produktion von Jedermann*, accessible en ligne à l'adresse : https://www.salzburgerfestspiele.at/schauspiel/jedermann-2018 (consulté le 30.04.2018). Un remix avec les mises-en-scène de *Jedermann* à partir des années 1920 jusqu'à 2010 peut être visionné sur la page web de la Télévision Autrichienne ORF à l'adresse : http://tvthek.orf.at/archive/Die-Salzburger-Festspiele/9840726/Jedermann-Remixed/10109021 (consulté le 30.04.2018).

trouve face à la mort et redécouvre la foi. C'est l'homme riche qui a joui de ses biens, qui a ignoré les pauvres, la prière, la foi et qui, tout d'un coup, se trouve dépourvu de ses biens matériels et ne sait plus quoi faire avant le jugement qui l'attend. Tout ce qui lui reste, face à la mort, sont ses bonnes actions.

Pratiquement à la même époque que le dramaturge suédois, puisant aux sources médiévales, la pièce de Hoffmanstal a connu le succès, tandis que le texte de Strindberg est resté quasiment ignoré. Il est valide de se demander pourquoi ces différents destins, même si on n'a pas le temps, ni la place pour développer le sujet[320]. On peut brièvement évoquer le fait que Hoffmanstal a écrit un texte classique, entièrement en vers, fidèle à la structure médiévale, même si le poète rajoute des éléments issus de son propre vécu. Les personnages de l'ami qui abandonne le protagoniste, ainsi que de la mère qui prie *Jedermann* de retourner à la foi, font écho au meilleur ami et à la mère de l'écrivain allemand. L'expérience personnelle de Hoffmanstal charge d'émotions un texte qui veut s'adresser à tout homme, en parlant de l'expérience face à la mort, sans s'éloigner trop de la source.

De son côté, Strindberg a traité le modèle de pièce de moralité et celui de l'allégorie chrétienne avec beaucoup plus de liberté. Il insère des allusions aux textes médievaux, mais c'est sa propre expérience qui le guide d'abord. Le destin de l'homme, en général, ou de tout homme appartenant à n'importe quelle époque, ne l'intéresse pas vraiment. C'est de son histoire personnelle qu'il parle, de son destin d'écrivain suédois de la fin du 19e et début du 20e siècle, confronté à une société athée et matérialiste, dont il a subi les tentations et dont il a vaincu les pièges. En projetant sa biographie sur le fond de la Bible, en faisant cheminer son personnage principal à travers les paysages de la Genèse jusqu'à ceux du Nouveau Testament, il fait sienne l'histoire de l'Homme, telle qu'elle est décrite par le Livre Saint. En même temps, il veut faire appartenir son histoire à cette grande Histoire d'amour et de lutte entre Dieu et l'homme.

L'histoire personnelle retrace l'histoire sainte et, à travers celle-ci, l'histoire particulière d'un homme rencontre celles des autres et se montre édifiante pour tous. L'auteur trouve des correspondances entre la Bible et son propre vécu. Il crée ainsi un personnage à qui il emprunte des éléments de sa biographie, tout en le faisant traverser les étapes des récits bibliques. Le Chasseur évoque Adam et Eve, assiste à la

[320] Pour approfondir la question de ces deux textes un article est en cours de parution : BOARIU Ana, « The mystery of a mystery play », in *JAS – Jurnalul artelor spectacolului*, n. 1 (année X, 2018).

lutte entre les frères, qui semble suggérer la lutte entre Jacob et Esaü, il traverse le désert et témoigne du culte des idoles, il connait la descente dans la Vallée de la Mort, il se sent perdu à Tophet et, à la fin, il remonte sur la montagne sainte, où il lutte avec Dieu, tel Jacob-Ismaël. En même temps, Strindberg ancre le récit de *La Grand-route* dans son époque, pour qu'il soit édifiant pour ses contemporains. C'est le caractère prophétique qui l'intéresse plus que l'allégorie chrétienne, même s'il donne l'impression de puiser dans cette forme d'écriture médiévale. Son histoire personnelle, son parcours d'homme qui s'éloigne de Dieu pour retourner à Lui, devient pour Strindberg, en tant qu'écrivain, un récit emblématique pour une société où fleurissent l'athéisme, l'idolâtrie nationaliste et le matérialisme. Il met en scène l'histoire du Chasseur pour montrer le difficile chemin qui mène à Dieu, un chemin sur lequel l'homme du 20e siècle risque si facilement de se perdre.

L'auteur semble proche ainsi des textes du théâtre du Moyen Âge, mais il est moins moralisateur que ceux-ci, car beaucoup plus personnel. Pour d'autres, il est moins compréhensible, car trop personnel[321].

3.7 Les conclusions du troisième chapitre

Dans ce chapitre on a identifié les citations ou les allusions bibliques faites par Strindberg dans le texte de *La Grand-route* ; par ce biais, on a vu quels sont les livres que l'auteur a choisi de citer, le fait que les personnages soient définis par le type de références bibliques intégrées dans leur langage, mais aussi quel est le parcours symbolique et spirituel créé par l'auteur par le biais des citations. La plupart des citations proviennent de l'Ancien Testament et sont intégrées dans le discours du protagoniste, Le Chasseur. Les autres citations aussi sont intégrées dans le discours des personnages. La Bible n'est pas une instance extérieure, comme l'était dans *Inferno*, qui donnerait sens au destin du protagoniste. Dans le drame, celui-ci appartient au paysage biblique, comme le font aussi les personnages d'un mystère médiéval. Le Chasseur commence son parcours séparé des hommes. Il reconnaît déjà la présence de Dieu, mais il est renvoyé dans le monde, pour vivre sa vie jusqu'au bout. Il marche avec un but précis, la Terre Promise, en traversant l'espace biblique,

[321] Le commentaire de l'édition suédoise, voire note 43, indique le possible rapport entre les différents lieux et personnages du drame avec les évènements de la vie de Strindberg. La multitude de notes crée l'impression d'avoir besoin d'un guide pour déchiffrer le texte.

cherchant une terre qui n'est pas une terre, mais un endroit symbolique et intérieur à la fois.

Comme on a commencé cette étude partant de la démarche faite par Cedergren sur le roman *Inferno*, on remarque des modifications dans la manière d'intégrer les citations par rapport au roman, où elles étaient introduites clairement. Il y a aussi un changement dans la relation du personnage principal à la Bible, qui dans le cas du roman est l'instance qui organise son parcours chaotique, et non le cadre de déroulement de l'action. Le langage du Chasseur le rapproche tout de même du narrateur de l'*Inferno*[322], créant des parallèles. Pareils à Jacob, les deux personnages luttent avec Dieu, pour découvrir leur identité. Un autre élément qui rapproche les deux textes est la prière que les deux protagonistes adressent à Dieu. Autant dans *Inferno*, que dans *La Grand-route*, la structure des citations évoque les psaumes de plainte[323] et impriment un caractère prophétique aux deux textes. Les deux personnages marchent à la suite du Christ, tout en l'annonçant. Cedergren affirme sur le narrateur de l'*Inferno* :

> « Ceci ne prétend certes pas affirmer que le narrateur soit un prophète, mais on ne peut nier le désir de l'auteur de d'identifier son personnage au juste persécuté. »[324]

Ces similitudes renforcent le fait que les deux personnages évoquent le parcours même de l'auteur. Le fait que Strindberg ait choisi Tophet comme lieu central pour le parcours du Chasseur semble accentuer le caractère prophétique de son texte, renvoyant vers le lieu de prédication et d'échec du prophète Jérémie. Mais ce lieu est important aussi dans les récits allégoriques, où il devient l'image de l'enfer.

Quelle est finalement la source pour le Tophet de Strindberg et quel est le caractère dominant qu'il veut donner à son texte ? Le chapitre suivant traite de la signification du lieu de Tophet chez Strindberg, dans la Bible et dans la tradition chrétienne. On y analyse aussi d'un point de vue narratif les deux récits à Tophet, celui de *La Grand-route*, ainsi que celui du *Livre de Jérémie* afin d'identifier les points communs et les différences. Quel est le rôle narratif et quelle est la signification de cet endroit ?

---

[322] 19 sur 22 de citations viennent de l'Ancien Testament. De celles-ci, 13 sont empruntées aux Livres sapientiaux (Jb, Ps, Pr, Qo, Si et Ct). Voir CEDERGREN Mickaëlle, *L'écriture biblique de Strindberg,* p. 36.

[323] Concernant *Inferno*, CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg*, p. 122, affirme que : « Tout le livre est, selon nous, à l'image d'un Psaume de plainte. »

[324] CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg*, p. 120.

3.8 Tableau de synthèse

	Personnage	texte de *La Grand-route* **1. STATION**	source	citation biblique	genre de discours/ modification
1	Le Chasseur	et moi, nommé maître dans la Genèse (*GR*, p. 450)	Gn 1,27-28	Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, homme et femme il les créa. Dieu les bénit et leur dit : « Soyez féconds, multipliez, emplissez la terre et soumettez-la; dominez sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et tous les animaux qui rampent sur la terre. »	allusion à la création de l'homme, appelé à régner sur toutes les créatures vivantes
2	Le Chasseur	ta toute-puissance (*GR*, p. 450)	Gn 17,1 Gn 35, 11	« Yahvé lui apparut et lui dit: "Je suis El Shaddaï"… » « Dieu lui dit: "Je suis El Shaddaï"…». (dialogue avec Jacob, après lui avoir changé le nom : « on ne t'appellera plus Jacob, ton nom sera Israël. » en Gn 35,10)	Dieu est nommé Tout-puissant surtout dans le Livre de Job. Mais on remarque l'emploi de cette appellation en Gn 17,1 et 35,11. Ici, elle précède le moment où Dieu change le nom du patriarche Abram en Abraham, ensuite de Jacob en Israël et conclut avec eux son alliance. A la fin du drame, le Chasseur aussi va assumer un nouveau nom, s'identifiant à deux personnages bibliques : Ismaël et Israël.

	Le Chasseur	Je suis le plus humble de tous devant le trône de ta toute-puissance. (*GR*, p. 450)	Ps 103, 19 Es 6,1 Apc 4,9.10 Ps 97,2	Yahvé a fixé son trône dans les cieux, par dessus tout sa royauté domine. L'année de la mort du roi Ozias, je vis le Seigneur assis sur un trône grandiose et surélevé... Celui qui siège sur le trône... Ténèbres et Nuée l'entourent, Justice et Droit sont l'appui de son trône.	allusion à l'humilité de l'homme en face du trône du Tout-puissant, qu'on peut retrouver dans la Genèse, dans les Psaumes, dans les prophètes, jusqu'au livre de l'Apocalypse. La forme poétique nous a déterminé d'indiquer comme référence dans les autres tableaux un des psaumes.
3	L'Ermite	Quo vadis ? Où vas-tu, vagabond ? (*GR*, p. 451)	Jn 13, 36	Simon-Pierre lui dit : « Seigneur, où vas-tu ? » (Quo vadis, domine ?)	citation en langue latine de la question posée à Jésus, avant la Passion. L'auteur remplace « Seigneur » par « Voyageur–Vagabond »
4	L'Ermite	Aimer c'est donner, donne ! (*GR*, p. 452)	1 Jn 3,16	« A ceci nous avons connu l'Amour : celui-là a donné sa vie pour nous. Et nous devons, nous aussi, donner notre vie pour nos frères. »	citation proverbiale ; allusion possible à la lettre de Jean – avec des omissions. Intégrée dans le dialogue et adaptée à la situation.
5	L'Ermite	Le berger a fait don de soi pour sauver son troupeau. (*GR*, p. 452) « Men herden gav sig själv för hjorden » (*SL*, 11)	Jn 10,11	« Je suis le bon pasteur ; le bon pasteur donne sa vie pour ses brebis. »	citation proverbiale ; reprend et adapte, en remplaçant, « don de sa vie » avec « don de soi » et le pluriel « brebis » avec « troupeau » (AT).
6	Le Chasseur	La poussière redeviendra poussière et notre âme sera pour Dieu. (*GR*, p. 452)	Qo 12,7	« Et que la poussière retourne à la terre comme elle en est venue, et le souffle à Dieu qui l'a donné. »	citation proverbiale dans un discours direct, sans préambule; texte adapté
7	Le Voyageur	Humanité et vanité font un accord parfait. (*GR*, p. 454) «Ty « världen flärden» rimma (SL, 14)	Qo 1,2	« Vanité, tout est vanité. »	allusion possible au livre de Qohélet.

	2. STATION				
8	Description du lieu	Les moulins à vent : Adam et Eve (*GR*, p. 454)	Gn 3, 20	« L'homme (Adam) appela sa femme Eve »	allusion à Adam et Eve, faite dans la description du lieu
9	Le Chasseur	Noli me tangere ! (*GR*, p. 455)	Jn 20,17	Jésus lui dit : « Ne me touche pas, car je ne suis pas encore monté vers le Père ! (Noli me tangere !) »	citation en latin des paroles de Jésus, dans un discours direct, en dialogue.
10	Le Voyageur	Les vêtements ne sont qu'une conséquence du péché originel. (GR, p. 456)	Gn 3,7	« Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus ; ils cousirent des feuilles de figuier et se firent des pagnes. »	discours allusif, qui parle du péché originel
11	Le Voyageur Le Chasseur	Il a vendu son droit d'aînesse pour un plat de choux. (*GR*, p. 458)	Gn 25,29-31	29. Une fois, Jacob prépara un potage et Esaü revint de la campagne, épuisé. 30 Esaü dit à Jacob : « Laisse-moi avaler ce roux, ce roux-là ; je suis épuisé » – C'est pourquoi on l'a appelé Edom. – 31 Jacob dit : « Vends-moi d'abord ton droit d'aînesse. »	discours allusif qui parle du droit d'aînesse vendu par Esaü à Jacob. Au lieu du roux, ou des lentilles, l'auteur parle d'un plat de choux. Le thème est repris aussi dans la lettre aux Hébreux (Héb 12, 16) : « à ce qu'enfin il n'y ait aucun impudique ni profanateur, comme Esaü qui, pour un seul mets, livra son droit d'aînesse. »

12	Le Voyageur	C'est bien là le chemin vers la *Terre Promise* ? (*GR*, p. 459)	Gn 12,1 Ex 6,8 Dt 10, 10-12 Jr 32,22 He 11,9	Yahvé dit à Abram : « Quitte ton pays, ta parenté et la maison de ton père, pour le pays que je t'indiquerai. » « Puis je vous ferai entrer dans la terre que j'ai juré de donner à Abraham, à Isaac et à Jacob et je vous le donnerai en patrimoine » Mais Yahvé me dit : « Debout! Pars et va-t'en à la tête de ce peuple, afin qu'ils aillent prendre possession du pays que j'ai juré à leurs pères de leur donner. » Tu leur donnas ce pays que tu avais promis par serment à leurs pères. Par la foi, il vint séjourner dans la *Terre Promise*.	discours allusif, intégré dans le dialogue. Il parle de la promesse de la Terre, faite à Abraham, reprise quand Moïse quitte la terre de l'Egypte.
13	Meunier E	C'est le chemin droit ! (*GR*, p. 459) « Detta är raka vägen ... » (*SL*, 25)	Ps 107,7 ; Pr 3,6 ; Pr 4,11 ; És 40,3 ; Jr 31,9. Mt 3,3 ; Mc 1,3 ; Lc 3,4 ; 2 P 2,15.		
14	Meunier E	C'est plus amusant de donner que de prendre. (*GR*, p. 459)	Ac 20,35	Il y a plus de bonheur à donner qu'à recevoir.	une citation proverbiale, avec changement de mots qui crée l'effet d'ironie
15	Le Voyageur	Les voilà réconciliés : Hérode et Ponce Pilate. (*GR*, p. 459)	Lc 23,12	Et, ce même jour, Hérode et Pilate devinrent deux amis, d'ennemis qu'ils étaient auparavant.	allusion au début de la Passion, quand Hérode et Pilate sont devenus amis.

16	Le Chasseur	Et moi qui étais parti pour me préserver... ; mais qui veut se sauver se perdra. (*GR*, p. 459)	Mt 16,25	Qui veut en effet sauver sa vie la perdra...	citation proverbiale, introduite dans un discours direct par un « mais » ; omission de « vie ». reprend une parole de Jésus
	3. STATION				
17	L'Instituteur et le Forgeron	Jésus Christ	NT Mt 1,6		allusion à la naissance de Jésus Christ, qui est le point de référence du calendrier. La naissance de Jésus Christ est mentionnée en Mt 1,6.
18	L'Instituteur	le Dieu de fange, *dont parle Isaïe* ; il est fait de la méchanceté, de l'envie, de la haine et des mensonges des autres. (*GR*, 473)	Es 44	Les idoles apparaissent 25 fois en Isaïe seulement, mais aussi en Jr 10,4.9. En És 44 on a le forgeron qui crée des idoles et en És 46,7, l'image de l'idole impuissante.	allusion, introduite par un préambule et rappelant une prophétie d'Isaïe (imprécise) ; le thème des idoles apparaît aussi d'autres prophètes, dont Jérémie. Strindberg met en relation l'idole avec les péchés des hommes.
			Jr 14,14	« C'est le mensonge que les prophètes prophétisent en mon nom… Visions de mensonge, divinations creuses (*elil*), tromperies de leur cœur… »	emploi du terme « elil » pour désigner quelque chose de creux, vide, mis en lien avec les péchés.
			Rm 1,29-30	remplis de toute injustice..., ne respirant qu'envie, dispute, fourberies, malignité ;	allusion aux péchés des hommes ; les listes sont plusieures

	4. STATION				
19	DESCRIPTION DU LIEUX	un passage dans la ville de TOPHET	Jr 7, 31.32 & Jr 19,11.12 -16 ; 2R 23,10	« ils ont construit les hauts lieux de Tophet dans la vallée de Ben-Hinnom, pour brûler leurs fils et leurs filles… Aussi voici venir des jours – oracle de Yahvé – où l'on ne dira plus Tophet, ni vallée de Ben-Hinnom, mais vallée du Carnage. On enterrera alors à Tophet, faute de place » etc.	allusion à un endroit biblique, qui apparaît chez Jérémie
20	Le Chasseur	O, Rédempteur du monde, aide-moi car je meurs ! (*GR*, p. 483)	Ps 38, 22.11 1 Jn 4,14	Vite, viens à mon aide, Seigneur, mon salut ! (ma force m'abandonne, et la lumière même de mes yeux.) *référence possible.* Le Père a envoyé son Fils comme Sauveur du monde. *référence reprise*	allusion – synthèse de la prière des psaumes et des prophètes ; le personnage prie et crie vers Dieu, en faisant sienne la prière biblique Référence au début de l'hymne *Nun komm, der Heiden Heiland* écrit par Martin Luther, en 1524 (basé sur *Veni redemptor gentium* d'Ambroise).
21	Le Criminel	en public : tu as confessé tous tes vices et toutes tes faiblesses (*GR*, p. 486)	Ps 38, 19 (une des sources)	« Mon offense, oui, je la confesse, je suis anxieux de ma faute. »	allusion à la situation de l'homme en face de Dieu
	Le Chasseur	Tous se sont sentis meilleurs, justifiés et purifiés par ma mort civile.	Ps 38, 20-21	« Ceux qui m'en veulent sans cause foisonnent, ils sont légion à me haïr à tort, à me rendre le mal pour le bien, à m'accuser quand je cherche le bien. »	l'image de la foule qui entoure celui qui confesse ses péchés et l'accuse appartient aux psaumes, mais, aussi, à la biographie de l'auteur.

		Ils n'ont pas eu un seul mot de compassion ou d'approbation en me voyant confesser mes fautes ! (*GR*, p. 486)	(une des sources) Lv 16, 10. 21-23		allusion au rituel du bouc émissaire Lv 16, 10. 21-23 ;
	5. STATION				
22	Le Chasseur	lumière de la ville de Tophet (*GR*, p. 488)	voir 20	Voir 20	discours allusif
23	Le Chasseur	J'étais un prêcheur... Ce que j'ai connu plus amer que la mort, – ce fut prendre au sérieux la grosse plaisanterie ! (*GR*, p. 491)	Qo 7, 26	Et j'ai trouvé plus amère que la mort la femme dont le coeur est un piège !	le début de la proposition reprend une formule connue du texte biblique et modifie la fin.
	6. STATION				
24	Le Chasseur	le jardin de l'enfance	Gn 2,8 Gn 3,23	Dieu planta un jardin en Eden, à l'orient, et il y mit l'homme qu'il avait modelé. Dieu le renvoya du jardin d'Eden.	discours allusif, évoque le paradis perdu autant que le jardin de la crucifixion, grâce aux correspondances suggérés par les plantes (le pommier, la fleur de la passion : Passiflore)

		« L'aconit bleu avec deux colombes, le fritillaire avec son diadème, son sceptre et son globe impérial, la fleur de la passion, celle de la souffrance, de la couleur blanche et améthyste, avec la croix et la lance et les clous ! » (*GR*, p. 494)	Ez 28,13 Jn 19,23.34 .41 Apc 22,2	tu étais en Eden, au jardin de Dieu. Toutes sortes de pierres précieuses formaient ton manteau… Lorsque les soldats eurent crucifié Jésus… mais l'un des soldats, de sa lance, lui perça le côté et il sortit aussitôt du sang et de l'eau… Or il y avait un jardin au lieu où il avait été crucifié, et, dans ce jardin, un tombeau neuf... Au milieu de la place, de part et d'autre du fleuve, il y a des arbres de Vie	
	7. STATION				
25	Le Chasseur	« Alors Élie s'assit sous un genêt et demanda la mort en disant : C'est assez ! Maintenant, Éternel, prends ma vie ! » (*GR*, p. 496)	1 R 19,4	Il alla s'asseoir sous un genêt. Il souhaita de mourir et dit : « C'en est assez maintenant, Yahvé ! Prends ma vie, car je ne suis pas meilleur que mes pères. »	discours indirect ; citation non-modifiée, mais incomplète ; introduite par des guillemets, elle prend la forme d'une prière ; le locuteur assume l'identité du locuteur biblique.
26	La Voix	Celui qui veut perdre sa vie, la gardera. (*GR*, p. 496)	Mt 16,25b	Qui veut en effet sauver sa vie la perdra, mais qui perdra sa vie à cause de moi la trouvera.	citation proverbiale (elle reprend et continue une parole de Jésus, cité par le Chasseur à la 2. Station)

27	Le Chasseur	Vade retro, Satanas ! (*GR*, p. 497)	Mt 16,23 ou Mc 8,33	Vade retro, Satanas !	citation exacte, en latin
28	Le Chasseur La Femme Le Chasseur	- C'était le bouc émissaire… - Tu estimes que tu as souffert pour la faute des autres ? - Pour les miennes et pour celles des autres.(*GR*, p. 498)	Lv 16,10. 21-23	« le bouc emportera sur lui toutes leurs fautes en un lieu aride. Quand il aura envoyé le bouc au désert... »	discours qui fait allusion à un rituel de l'Ancien Testament
29	Le Chasseur	J'étais architecte ! C'était **à Tophet**, j'y construis le théâtre ! (*GR*, p. 498)	Jr 19, 11.12-16 ; 2R 23, 10	voir 19	allusion à un endroit biblique du livre de Jérémie
30	Le Chasseur	Viens, et amène avec toi le désespoir ! Tentateur qui a voulu me tromper et m'inciter à renier lâchement le grand donateur ! (*GR*, p. 500)	Mt 4,3 ; Jb 2, 4-7.		discours allusif (renvoie vers le Tentateur du Nouveau Testament et du livre de Job)
31 –	Le Chasseur	Ci gît Ismaël, fils d'Agar… (*GR*, p. 502)	Gn 25,12	« voici la descendance d'Ismaël, le fils d'Abraham, que lui enfanta Aggar, la servante égyptienne de Sara. »	allusion à Ismaël, le fils de la servante égyptienne ; le personnage assume son l'identité ainsi que celle de Israël.

32		...qui fut une fois appelé Israël. Il a combattu Dieu et n'a pas lâché prise avant de succomber sous la bonté de sa toute-puissance. O, Eternel, je ne lâcherai pas ta main ! Ta main si dure, avant que tu ne m'aies béni ! Béni moi, mon Dieu, bénis ton humanité qui souffre, car tu lui as donné la vie ! (*GR*, p. 502)	Gn 32,24-31	25. Et Jacob resta seul. Et quelqu'un lutta avec lui jusqu'au lever de l'aurore. (..) 27. Jacob répondit : « Je ne te lâcherai pas, que tu ne m'aies béni. » 29. « On ne t'appellera plus Jacob, mais Israël, car tu as été fort contre Dieu et contre les hommes et tu l'as emporté. »	Allusion à la lutte de Jacob avec l'Ange. Le monologue passe du discours indirect à l'appellation directe de Dieu ; citation du dialogue entre Jacob et Dieu, avec des changements.

3.9 Structure thématique par groupe de dialogues

1.	STATION : LE CHASSEUR C : et moi, nommé maître dans la Genèse, je suis le plus humble de tous devant le trône de ta toute-puissance (*GR*, 450).	affirmation de la toute-puissance de Dieu et de l'humilité de l'homme;
2.	DIALOGUE : ERMITE – CHASSEUR E : Quo vadis ? Où vas-tu, vagabond ? E : Aimer c'est donner, donne ! E : Le berger a fait don de soi pour sauver son troupeau. C : La poussière redeviendra poussière et notre âme sera pour Dieu.	affirmation du don de Dieu ; exhortation de lui ressembler
3.	1 et 2 STATION : CHASSEUR– VOYAGEUR V : Humanité et vanité font un accord parfait. C : Noli me tangere ! V : Les vêtements ne sont qu'une conséquence du péché originel. V : Il a vendu son droit d'aînesse C : pour un plat de choux.	allusion au péché originel et aux péchés des hommes : la conséquence du péché originel.
4.	2 STATION : MEUNIER –VOYAGEUR – CHASSEUR V : C'est bien là le chemin vers la Terre Promise ? M : C'est le chemin droit ! M : C'est plus amusant de donner que de prendre.	*recherche du chemin vers la Terre Promise,* *en même temps que l'annonce du temps de la Passion,*
5.	DIALOGUE : VOYAGEUR – CHASSEUR V : Les voilà réconciliés : Hérode et Ponce Pilate. C : Et moi qui étais parti pour me préserver... ; mais qui veut se sauver se perdra	se sauver et perdre son âme
6.	STATION 3 – L'INSTITUTEUR la naissance de Jésus Christ le Dieu de fange, dont parle Isaïe ; il est fait de la méchanceté, de l'envie, de la haine et des mensonges des autres.	la naissance de Jésus Christ la prophétie sur les idoles, annoncée comme celle d'Isaïe

7	STATION 4 – LE CHASSEUR A TOPHET C : O, Rédempteur du monde, aide-moi car je meurs !	prière vers le Rédempteur du Monde (l'image de l'enfant)
8	STATION 5 : LE CHASSEUR A TOPHET C : J'étais un prêcheur... Ce que j'ai connu plus amer que la mort	prédication et échec
9 .	STATION 6 : LE CHASSEUR : « L'aconit bleu avec deux colombes, le fritillaire avec son diadème, son sceptre et son globe impérial, la fleur de la passion, celle de la souffrance, de la couleur blanche et améthyste, avec la croix et la lance et les clous! »	souvenir du jardin du paradis et du jardin de la crucifixion (à l'image de l'enfant)
10.	STATION 7 : LE CHASSEUR : « Alors Élie s'assit sous un genêt et demanda la mort en disant : c'est assez ! Maintenant, Eternel, prends ma vie ! »	prière pour mourir, citation du prophète Élie
11.	STATION 7 : LE CHASSEUR – LA FEMME VOIX : Celui qui veut perdre sa vie, la gardera.	perdre pour sauver sa vie
12	STATION 7 : LE CHASSEUR – LA FEMME C : Vade retro, Satanas !...	*annonce de la Passion*
13.	STATION 7 : LE CHASSEUR – LA FEMME C : C'était le bouc émissaire… F : Tu estimes que tu as souffert pour la faute des autres ? C : Pour les miennes et pour celles des autres. (…) J'étais architecte ! (...) C'était **à Tophet**, j'y construis le théâtre !	admission des péchés – le bouc émissaire
14.	STATION 7 : LE CHASSEUR – LE TENTATEUR Viens, et amène avec toi le désespoir ! Tentateur qui a voulu me tromper et m'inciter à renier lâchement le grand donateur !	'prière' pour éloigner le Tentateur et retrouver le Donateur

4 Un prophète à Tophet : August Strindberg relit-il Jérémie ?

Comme on l'a vu au chapitre précédent, la seule référence explicite qui relie *La Grand-route* et le livre biblique de Jérémie se trouve dans l'utilisation du nom de lieu Tophet. Cet endroit s'est révélé être le lieu de la performance, surtout dans le drame. L'est-il aussi dans le texte prophétique ? Le récit dramatique et celui biblique ont-ils des points communs, qui renvoient à une relecture du texte biblique faite par Strindberg ? La réponse à toutes ces questions demande d'analyser dans les deux textes le rôle de ce lieu et des personnages qui y apparaissent, ainsi que celui des objets qui y sont mentionnés.

Pour cela, il faudra comprendre la manière dont ce lieu apparaît dans Jérémie, comment il a été reçu et transmis par la tradition, avant d'analyser la manière dont Strindberg s'en sert. Le Tophet biblique, en effet, est également appelé Vallée de Ben Hinnom, et il est connu dans la tradition chrétienne sous le nom de Géhenne, qui représente l'enfer. Une première question se pose si le Tophet strindbergien est un lieu de prédication ou plutôt évoque-t-il la descente du protagoniste en enfer ? Peut-il être en même temps les deux, un endroit de prédication, ainsi que l'enfer ? Comment utilise Strindberg ce lieu emblématique ?

4.1.1 Mention du nom

Le nom de Tophet est mentionné exclusivement dans la deuxième partie du drame, dans les quatrième, cinquième et septième stations de *La Grand-route*.

La quatrième et la cinquième station y sont situées et le lieu est nommé à quatre reprises dans ces deux stations, dont trois dans le dialogue des personnages. La première occurrence se trouve dans la description que l'auteur fait du décor du passage commerçant – *un passage à Tophet* (*Passagen i Thofeth*[1], cf. *GR*, p. 477). C'est ensuite le Voyageur qui nomme la ville lorsqu'il demande au Chasseur s'il y est déjà venu (*GR*, p. 477). Tophet est évoqué encore par le Chasseur qui, devant une urne du colombaire, s'exclame : « Toi, la lumière de Tophet » (*GR*, p. 488). Le lieu

[1] On peut remarquer que la graphie du mot, dans l'original suédois, correspond à la transcription du mot hébreux tel qu'il apparaît dans Jérémie : *Thofeth*.

est rappelé une dernière fois dans la septième station, lorsque le Chasseur dialogue avec la Femme aveugle et lui déclare avoir été l'architecte du théâtre de cette ville (*GR*, p. 498). Le dialogue avec la Femme se transforme d'ailleurs soudainement en confrontation avec le Tentateur, qui fait penser à une descente en enfer (*GR*, p. 499).

4.1.2 Description du lieu

L'arrivée à Tophet dans *La Grand-route* est décrite comme fatigante, le personnage devient mélancolique, après une longue marche, car il vient de loin. *Kommit för långt ner !* [2] (*SL*, 63). Le Voyageur en parle disant : « cet endroit est un peu l'égout de la ville par où tout finit par passer » [3] (*GR*, p. 478).

Cette image négative qui en est donnée initialement change de manière radicale lorsque le Chasseur évoque ses souvenirs. Pour lui, c'était le lieu où les fleurs charmaient son regard, les coquillages lui chuchotaient des histoires de la mer, et où, en voyant les images de ses amis dans la vitrine du photographe, il reconnaissait sa parenté avec les mortels, sans plus ressentir de solitude. C'est surtout le lieu qui lui rappelle sa fille :

> « Il y a bien longtemps – dit-il – que tout ceci a cessé d'exister pour moi, mais le souvenir est encore vivant. Comme un feu qu'on ne peut éteindre, qui brûle sans chauffer, qui brûle sans consumer... » (*GR*, p. 483)[4].

Le dramaturge décrit le lieu différemment que son personnage. En effet, pour cette première scène dans la ville, le décor représente un passage commerçant avec, à droite, un café-restaurant, un photographe, un marchand de coquillages et, à gauche, une marchande de fleurs et un marchand japonais de thé et de parfums exotiques (*GR*, p. 477). C'est donc à partir de ces éléments décoratifs que s'activent les réminiscences du Chasseur, quand il évoque ses souvenirs.

C'est aussi dans ce passage commerçant que le Chasseur rencontre un marchand japonais qui, pris de remords, veut se suicider. La scène passe ensuite, dans la cinquième station, dans un parc devant le crématoire, où le décor représente « une allée de cyprès, en perspective, vers le fond. Un banc, une chaise, une table » (*GR*, p. 488). Le Chasseur, qui vient ici recueillir les cendres du Japonais, contemple les urnes

---

[2] Le Chasseur dit, en original : « Je viens de loin ! ». En français, on retrouve l'expression : « J'ai du descendre trop bas ! » (*GR*, p. 477).

[3] STRINDBERG, *La Grand-route*, p. 478. En original : « detta tyckes nämligen vara stadens slaskrör som allt rinner igenom ! » dans STRINDBERG, *Stora landsvägen*, p. 63.

[4] En original : « För mycket länge sen — allt detta upphört vara, / men är ännu — i minnet! / Den eld som ej kan släckas. /som bränner men ej värmer — som brinner men ej brinner opp... », dans STRINDBERG, *Stora landsvägen*, p. 73.

funéraires ; il rencontre le criminel Möller, qu'il accuse d'avoir tué le Japonais ; il tient aussi un dernier dialogue avec le marchand, dont on n'est pas sûr s'il précède sa mort ou si ce n'est qu'un souvenir du moment des adieux. Tout le dialogue de la cinquième station (*GR*, pp. 488-492) est déclenché par la vue et la description sarcastique ou mélancolique des urnes funéraires et du vase japonais, devenu vase de larmes et de cendres. On comprend qu'on est toujours à Tophet.

Ce bref résumé aide à rappeler les acquis du deuxième chapitre, où on a traité principalement des formes théâtrales de *La Grand-route.* On a brièvement évoqué alors le fait que les deux stations à Tophet, où le Chasseur rencontre le Japonais, suggèrent un spectacle librement inspiré de la tradition japonaise du théâtre Nô, précédé par une série de spectacles de la rue. L'arrêt dans la ville est l'occasion pour le Chasseur de revivre, à travers le destin du Japonais, son propre *suicide* moral, et d'affronter le Criminel pour se libérer de son passé. Arrivé à la porte de la ville, face au crématoire, tenant en main un vase de fleurs devenu urne funéraire, le Chasseur exprime l'échec de sa prédication (*GR*, p. 491). Strindberg en fait de ce lieu le théâtre d'un crime qui sert à son personnage principal pour une mise en accusation de la société.

L'image d'un homme, à la porte de la ville, devant un crématoire, un vase de cendres à la main, exprimant son désarroi face à la société, évoque la figure de Jérémie. Dans le livre biblique, le prophète est envoyé à la porte des Tessons (voir Jr 19,1.19), pour acheter une jarre, l'emmener à Tophet, lieu d'incinération, et proférer une parole d'accusation contre les habitants de Jérusalem (Jr 19,10-11). La source du texte dramatique semble bien être le livre prophétique. Mais selon certains commentateurs de Strindberg[5], le Chasseur traverse plutôt l'enfer et évoque Dante, et non pas Jr. Cette scène ne serait que l'expression de la désillusion du dramaturge à l'égard de sa vie, avant de quitter ce monde. Pour clarifier ces hypothèses on retourne au Livre de Jérémie. Que sait-on du Tophet biblique ?

[5] Margareta Wirmark met le drame en relation avec Ibsen, Bunyan et surtout Dante, *La Divine Comédie*, dans WIRMARK Margareta, « The ending of Stora landsvägen » in Michael Robinson (éd.), *Strindberg : The Moscow Papers*, Norvik Press, Londre, 1998, pp. 217-224. Theo Malekin voit *La Grand-route* comme le renversement de Dante, dans MALEKIN Theo, *Strindberg and the quest for sacred theatre* (Series: Consciousness, Literature and Arts 26), Brill, Leiden, 2010.

4.2 Le Tophet, lieu de la Bible et de la tradition

4.2.1 La mention du nom

On l'a dit, Tophet est un nom de lieu tiré de la Bible évoqué aussi sous le nom de Vallée de Ben-Hinnom (19,2). En tant que Tophet il est mentionnée une fois dans le deuxième livre des Rois (2 R 23,10), une fois en Ésaïe (És 30,33) et huit fois dans le livre de Jérémie (7,31.32 ; 19,6.11.12.13.14). L'origine et le sens du mot Tophet sont incertains[6]. On le situe près de Jérusalem, en direction de la porte des Tessons. Ce lieu est emblématique pour le péché de Juda, car le livre de Jérémie place ici des sacrifices en honneur de Molek (par ex. Jr 7,31 ; Jr 19,5 et Jr 32,35). Les références qui apparaissent dans le texte semblent même indiquer, pour certains chercheurs[7], l'existence à Jérusalem de sacrifices d'enfants, mentionnés explicitement dans la Bible dans le cas du roi Achaz (735-715 av. J.C.) et du roi Manassé (687-642 av. J.C.)[8]. Pour d'autres, le culte condamné n'est pas si clairement décrit et laisse lieu à des interprétations[9]. La question de l'existence des sacrifices d'enfants est encore débattue, mais ce qui importe est essentiellement la condamnation de l'idolâtrie faite à Tophet en lien avec cette pratique. Elena Di Pede analyse, dans le Premier Testament, le malentendu sur l'identité de Dieu, créé par le culte rendu à Molek en ce lieu. En particulier, l'exégète analyse cette mention en Jr :

---

[6] Cf. HOLLADAY, *Jeremiah 1*, Fortress Press, Minneapolis, 1986 p. 267, suggère une origine araméenne du mot qui signifierait cheminée, cuisinière (*fireplace, cookstove*). Dans sa concordance, Strong propose de voir l'origine du mot dans la racine *taphas* (Strong 8610, cf. 8612), qui signifie « retenir », « s'emparer de ». Cet ouvrage est accessible en ligne à l'adresse http://biblehub.com/hebrew/8612.htm (consulté le 12.07.2017). Pour sa part, Dearman mentionne la racine *boshet* (cf. Strong 1322), signifiant « honte » en lien de parenté avec Tophet (cf. Jb 17,6), qui signifierait « cracher ». Voir DEARMAN J. Andrew, « The Tophet in Jerusalem : Archaeology and Cultural Profile » in *Journal of Northwest Semitic Languages* 22/1 (1996), pp. 59-71, citation à la p. 60.

[7] Dans son ouvrage dédié à l'archéologie du livre de Jérémie, Philip J. King place le Tophet au sud de l'ancienne ville de Jérusalem, vers la jonction de la Valée de Hinnom et celle de Kidron et affirme que : « the Tophet was the name of the cultic installation where children were sacrificed to the god Molech. » dans KING Philip J., *Jeremiah, an archeological companion*, Jon Knox Press, Louisville Kentucky, 1993, pp. 136-139, citation à la p. 136.

[8] 2 R 16,3 ; 2 R 21,6 ; 2 Ch 28,3 ; 2 Ch 33,6 attestent de ces pratiques. Mentionné par KING Philip J., *Jeremiah, an archeological companion*, p. 136.

[9] Plusieurs études ont été faites sur le sujet, on verra en particulier DAY John, *Molech : A god of human sacrifice in the Old Testament* (University of Cambridge Oriental Publications, 41), Cambridge University Press, Edinburgh, 1989 ; HEIDER George, *The Cult of Molek : A Reassessment* (Journal for the Study of the Old Testament Supplement 446), Barnes&Noble, New York, 1985. Au-delà de l'analyse des textes bibliques et des données archéologiques, l'ouvrage de Heider propose un statut quaestionis des thèses élaborées sur le sujet depuis le 19e siècle. Il renvoie également, p. 75, à l'ouvrage de WEINFELD Moshe, *The Book of Deuteronomy and the Deuteronomistic School*, Clarendon Press, Oxford, 1972, pp. 27-32.

> « Il apparaît en effet assez clairement que lorsque la Loi interdit ces sacrifices et que les prophètes les dénoncent, ils le font en lien avec la question de l'idolâtrie, autrement dit, en lien avec l'image que se fait (font) de Dieu le(s) "sacrifiant(s)" »[10].

La mention du nom Tophet en Jr est explicitement mise en lien, à chaque fois, avec le culte idolâtre pour Molek. L'endroit devient le lieu par excellence de la perversion des israélites, qui n'écoutent plus Dieu et l'ont abandonné (Jr 7,28 ; 19,4 ; 32,33).

4.2.2 Description du lieu

La première mention du Tophet se trouve en 2 R 23,10, dans le contexte de la découverte du Livre de la Loi, lors des travaux de restauration du temple au temps du grand-prêtre Hilkia, dans la dix-huitième année du règne du roi Josias. Selon le livre des Rois, cet évènement détermine une réorganisation du culte et de la vie sociale à Jérusalem. Au nom du peuple tout entier le roi renouvelle solennellement les vœux de suivre le Seigneur, « de garder ses commandements, ses instructions et ses lois, de tout son cœur et de tout son âme » (2 R 23,3). Josias détruit tout ce qui, dans le temple renvoie au culte des idoles. C'est dans ce contexte de lutte contre l'idolâtrie que sont mentionnés les hauts-lieux de Tophet. Le roi les rend impurs afin que personne ne puisse plus les utiliser :

> « Il [le roi] profana le Tophet de la vallée de Ben-Hinnom, pour que personne ne fît plus passer son fils ou sa fille par le feu en l'honneur de Molek. »[11] (2 R 23,10).

Conformément à Jr 1,1, la mission du jeune prophète Jérémie commence dans la treizième année du roi Josias. Elle se poursuit durant trois règnes, jusqu'à la treizième année du roi Sédécias (Jr 1, 2-3), deuxième fils de Josias, sur une période de presque 40 ans, à peu près entre 626 jusqu'à 587 ou 585 av. Sa mission s'étend jusqu'à la chute de Jérusalem, qui tombe entre les mains des Babyloniens. Walter Brueggemann souligne le fait que le livre a été composé durant plusieurs générations qui se sont confrontées à une crise sans précédent, provoquée par la destruction du Temple et la déportation à Babylone. Les dates de la mission du prophète, mentionnées plus hauts, ont été assumées ainsi par la tradition, sans aucune certitude historique. La prédication

---

[10] DI PEDE Elena, « Le sacrifices des fils et des filles aux idoles dans le Premier Testament, du Lévitique à Ézéchiel », in *Génération(s) et filiation(s). Regards croisés. Actes du colloque du Centre Écritures, Metz, 4-5 Novembre 2011* (Coll. Théologies et cultures 3), Centre Écritures, Université de Lorraine, 2012, pp. 57-73, citation à la p. 58.

[11] La traduction utilisée est celle de la Bible de Jérusalem.

de Jérémie est liée au retour à l'idolâtrie qui a eu lieu après la mort du roi Josias et dont il annonce les conséquences destructives. Brueggemann affirme :

> « It is conventional to assume that the tradition begins with the call of the prophet Jeremiah, perhaps in 621 bce, at the time of the Reform of Josiah (see Jer 11 ; 2 Kings 22–23). But even if that date is a beginning point, it is the death of King Josiah in 609 bce that seems to be a primary reference point in the book. Either way, the Book of Jeremiah contains much reflection that is situated before the destruction of Jerusalem in 587 bce and offers anticipatory reflection on that pending loss. »[12]

Les chapitres 7 à 20, dans lesquels apparaît le nom de Tophet, sont considérés comme un recueil de prophéties prononcées durant le règne de Joachim (609 à 585 av. J.C.), fils de Josias, qui retourne au culte des idoles et quitte la réforme de son père[13]. Le prophète est à deux reprises envoyé par Dieu maudire les hauts lieux de Tophet :

> « Ils ont construit les hauts lieux de Tophet dans la Vallée de Ben Hinnom pour brûler leurs fils et leurs filles, ce que je n'avais point ordonné, à quoi je n'avais jamais songé. Aussi voici venir des jours – oracle de Yhwh – où l'on ne dira plus Tophet, ni Vallée de Ben Hinnom, mais Vallée du Carnage. On enterra alors à Tophet, faute de place. » (Jr 7, 31-32)

Ce texte figure à trois reprises presque identiques dans le livre de Jérémie (7,31-32 ; 19,5-6 et 32,35). Dans les deux premières références citées apparait le nom Tophet, dans la troisième l'appellatif de Valée de Ben Hinnom. La première fois, c'est dans le cadre d'une parole divine de condamnation du lieu, la seconde mentionne aussi la mission du prophète de se rendre à Tophet. C'est là que Jérémie doit accomplir un geste symbolique qui consiste à briser un vase (19,10-11). Au chapitre 32, toujours dans une contexte de sacrifice des fils est des filles le nom de Tophet n'apparaît plus. Seule la Vallée de Ben Hinnom[14] est mentionnée (cf. v. 34-35). L'oracle fait référence à l'accomplissement de la destruction annoncée, soulignant que la ville est déjà livrée au roi de Babylone (Jr 32,24). Elena Di Pede décrit l'effet produit sur le lecteur de cette accumulation de fautes et d'accusations, à partir du chapitre 7 jusqu'à 32 :

---

[12] BRUEGGEMANN, *The theology of the Book of Jeremiah,* p. 8.

[13] La datation est débattue, ainsi que la source. Sur le Sermon au Temple (7,1-8,3), Brueggemann constate : « Scholars who tend to date materials around the person of the prophet date this sermon (on the basis of 26:1) to 609 BCE, early in the reign of Jehoiakim. Other scholars believe the text is heavily redated and reflects theologian of the exilic period who want to justify the destruction of the Temple. » dans BRUEGGEMANN, *A commentary on Jeremiah*, p. 77. Caroll délimite le sermon au Temple seulement entre 7,1-15, dans CAROLL, *Jeremiah*, p. 21.

[14] Le toponyme nous renvoie à l'épisode du roi Achaz, raconté dans le Livre des Chroniques : « Il fit fumer des offrandes dans le val des fils de Hinnom et fit passer ses fils par le feu, selon les coutumes abominables des nations que YHWH avait chassées devant les Israélites. » (2 Ch 28,3)

« Dans les trois passages cités, le sacrifice des fils et des filles s'insère dans une liste plus longue de griefs dont l'accumulation accroît chez le lecteur un sentiment de la gravité des fautes commises. Du reste, ces trois listes sont également de plus en plus développées : on va de la simple allusion au mal commis par les habitants de Jérusalem dans leur ensemble (7,30), en passant par une liste intermédiaire (19,4-5) qui prépare – pourrait-on dire – la longue énumération des fautes de 32,31-35. Dans chacune de ces listes, deux éléments sont présents, comme à souligner la gravité du crime qui les touches : la souillure du Temple, lieu de la présence divine, et le sacrifice des enfants. Ajoutons à cela que l'énumération en *crescendo* dans chacune de ces listes par rapport à la gravité des actes commis met à chaque fois en exergue le sacrifice qui est chaque fois mentionné en dernier lieu, juste avant l'annonce de la punition. Cela souligne de manière on ne peut plus claire que cette faute est bien la plus grave, celle qui exprime le comble de la perversion à laquelle le peuple est arrivé. »[15]

On y reviendra à la fin du chapitre sur cette triple mention du nom de Tophet, pour essayer d'analyser la fonction narrative de chaque épisode, selon les phases qui compose le syntagme narratif selon Greimas[16]. Pour le moment on constate que si la Bible parle de ce lieu en termes accusateurs, décrivant les perversions accomplies ainsi que la destruction qui s'ensuit, peux d'informations sont données sur l'endroit géographique où il se trouve. Ni dans le Livre des Rois, ni en Jr, la localisation de Tophet n'est pas claire. Ce qui semble certain, c'est que ce lieu est hors de Jérusalem, mais assez proche, et il est situé dans une vallée. Le prophète Jérémie, en effet, se déplace pour y aller à Tophet, en passant par l'une des portes, et retourne ensuite au Temple (Jr 19,2.14). La seule information donnée est que cette porte, *sha'ar haḫarsît* (Jr 19,2), traduite aussi par *Harsith Gate*[17] ou la Porte *Harsith*, s'ouvre sur la Valée de Ben-Hinnom (Jr 19,2).

Haḫarsît, renvoie au mot *ḫarsut*[18], tessons. Ainsi le nom de la porte a été habituellement traduit par la *Porte des Tessons* (voir la Bible de Jérusalem, la TOB ; en allemand, Fürst l'a nommée *Tonscherbenplatz*). Cette porte a été identifiée à la *Porte de la Valée* (Ne 3,13) ou *Dung Gate*, un endroit assimilé à un égout, située à la

[15] DI PEDE Elena, « Le sacrifices des fils et des filles aux idoles dans le Premier Testament, du Lévitique à Ézéchiel », citation pp. 69-70.

[16] On suppose l'existence d'un récit global en Jr, même si on n'a pas les moyens de faire une analyse narrative sur l'ensemble du texte. On essaiera de mettre en évidence les éléments dramatiques qui surgissent dans les chapitres où ce lieu est évoqué et de proposer des pistes de recherche.

[17] Haupt essaye de clarifier le sens du toponyme biblique en lien avec le nom de Tophet, en version araméenne. Pour lui *sha'ar hashpôt* ou *sha'ar haashpôt*, indique la Porte de Tophet, un lieu d'incinération et non un égout. Haupt fait référence au travail de MICHAELIS J.D. (1796) dans HAUPT Paul & BURKITT F.C., « The Tophet Gate » in *Journal of Biblical Literature*, vol 37, n 3/4 (1918), pp. 232-233, accessible en ligne à l'adresse biblicalstudies.org.uk/pdf/jbl/1918_232.pdf et aussi à l'adresse www.jstor.org/stable/3260039 (consulté le 12.07.2017). On tient à rappeler le stade des recherches au début du 20e siècle, qui étaient connues à Strindberg, mais on indiquera tout de suite des recherches plus récentes.

[18] Recherche faite sur biblehub.com, accessible en ligne à l'adresse http://biblehub.com/hebrew/2777.htm (consulté le 15.05.2018).

sortie sud-ouest de Jérusalem. Trouve-t-on le Tophet dans cette direction ? Que peut-on apprendre à partir des fouilles archéologiques ? Que savaient les chercheurs au début du 20e siècle et que Strindberg a pu utiliser dans son texte ?

4.2.3 Tophet, le lieu de l'archéologie

Les archéologues ne sont pas du tout sûrs de l'emplacement géographique de Tophet. Ils le situent quelque part dans la Vallée de Ben Hinnom, qui peut aller de la Porte du Fumier (Dung Gate) jusqu'à l'endroit où cette vallée rejoint la Vallée du Cédron. Dès le 19e siècle, un certain nombre de chercheurs ont tenté d'identifier le lieu. En 1897, William Birch[19] pensait que Tophet est situé tout près de Jérusalem, au tout début de la Vallée de Ben Hinnom, mais rien n'était certain.

Les recherches archéologiques plus récentes ne sont pas plus éclairantes concernant une localisation précise. Les chercheurs se sont concentrés surtout à démontrer ou à infirmer l'existence de la pratique des sacrifices d'enfants sur le territoire de l'ancienne Palestine. En 1996, les fouilles archéologiques des villes phéniciennes de Tyr et Achzib ont permis à Dearman de faire un profil culturel du Tophet de Jérusalem[20]. Selon lui, un culte de la déité phénicienne de Ba'al Hammon, incluant des sacrifices d'enfants, serait possible, mais toujours incertain. Les nouvelles données archéologiques peuvent seulement aider à considérer le Tophet de Jérusalem comme un périmètre délimité, dans le cadre d'un cimetière plus grand, où

[19] Birch estime que Tophet ne pouvait être à l'extérieur de la ville, mais à l'intérieur, au tout début de la Vallée de Hinnom qui est la Vallée centrale de Jérusalem, le plus probablement entre un mur intérieur et un mur extérieur. Pour soutenir sa thèse, il se prélève des découvertes des fouilles archéologiques de 1894, qui attestaient l'existence d'un mur, longeant la rivière. Il renforce son analyse à partir des références internes du texte. En premier, il renvoie à la malédiction des hauts-lieux érigés autour de Jérusalem, prononcée en Jr 31,40. L'énumération omet Tophet – donc l'endroit ne devait pas être à l'extérieur. Ce fait serait soutenu par la prophétie sur les habitants de Jérusalem, qui n'allaient plus avoir de place pour enterrer leurs morts à Tophet (Jr 7,32 et 19,6-11). Birch se demande comment on aurait pu faire des enterrements, durant un siège, à l'extérieur d'une ville et trouve que les deux passages soutiennent la thèse que Tophet se trouvait à l'intérieur. Par ailleurs, il met Tophet aussi en lien avec la prostitution commise dans la Vallée, dont on parle en Jr 2,23. Dans BIRCH W.F., « Tophet and the King's Garden » in *Palestine Exploration Fund* 29 (1897), pp. 72-75.

[20] Après avoir identifiées, dans la Bible, les problèmes d'ordre étymologique et cultuel, en allant de l'origine et du sens du mot de Tophet jusqu'au doutes exprimées sur l'existence des sacrifices d'enfants en Israël ou sur le nom de la divinité honorée à Tophet, Dearman se penche sur les résultats des fouilles faites dans des villes phéniciennes de la côte de Palestine. Dans ces villes, à l'intérieur des cimetières, plusieurs stèles et urnes funéraires, contenant des cendres d'origine humaine et animale, indiquent la présence des lieux de culte. Les deux modes d'inhumation – enterrement et incinération – vont de pair. Ces fouilles montrent qu'il y a une connexion entre les villes phéniciennes de la côte et les pratiques de sacrifice humain découvertes dans les « tophets » de Carthage et du monde méditerranéen. Mais, selon Dearman, ces résultats ne permettent toujours pas de trancher les questions énoncées concernant les pratiques rituelles de Jérusalem. DEARMAN J. Andrew, « The Tophet in Jerusalem : Archaeology and Cultural Profile » dans *Journal of Northwest Semitic Languages* 22/1 (1996), pp. 59-71.

on faisait des incinérations d'enfants. Même si ces enfants n'étaient pas sacrifiés, mais seulement incinérés après leur mort suivant un rite dédié à un dieu étranger, cela aurait provoqué les mêmes critiques de la part des prophètes, soutient Dearman[21]. Par rapport aux certitudes de Paul Haupt ou de Birch, il y a un siècle, qui rapprochent le Tophet de la Porte du Fumier, pour Dearman, ni les fouilles archéologiques, ni les textes bibliques n'aident à préciser où, dans la Vallée de Hinnom, aurait pu se trouver Tophet.

Dans *La Grand-route*, Strindberg semble pencher pour une identification symbolique de Tophet avec l'ensemble de la ville de Jérusalem. Comme on l'a brièvement évoqué dans le premier chapitre, le 4 Février 1904, l'écrivain envoya une note à Henning Melander, archéologue et chercheur en Palestine. Melander avait proposé en 1889 de fouiller les traces de l'ancien Mont du Temple et vingt ans plus tard il publia les résultats de ses recherches dans son livre sur Jérusalem et les trésors cachés du Temple[22]. L'auteur a dédicacé en 1907 un exemplaire à Strindberg, lui écrivant : « un livre sur Tophet et ses trésors cachés »[23]. Même si le livre de Melander reste un ouvrage peu diffusé et peu connu, il a certainement apporté au dramaturge des informations précieuses sur les recherches archéologiques faites à Jérusalem en fin du 19e siècle, début du 20e siècle. On peut ainsi se demander si, dans *La Grand-route*, l'identification de Tophet à un égout, ainsi qu'à un lieu d'incinération, ne renvoie pas vers les notions géographiques et archéologiques de l'époque. On se souvient que le Voyageur décrit le passage commerçant de la ville comme étant un égout (*GR*, p. 478)[24]. Ensuite, le Chasseur se rend à la porte de la ville où se trouve un crématoire. En remarque aussi qu'en dépit de l'intérêt de Strindberg pour le thème des sacrifices des enfants dans plusieurs de ses écrits[25], cette thématique ne se retrouve

[21] Dearman pense que : « For the biblical writers, the Jerusalem Tophet failes on two accounts : it was associated with the cult of other gods (Ba'al, Molek ?), and its cultic manipulation of corpses was understood as inherently defiling. » dans DEARMAN, « The Tophet in Jerusalem », p. 68.

[22] MELANDER Henning, *Jerusalems dolda tempelskatter och deras gömställe*, Ekmans Förlags, Stockholm, 1907.

[23] Tout en lui remerciant pour ce cadeau, Strindberg a conseillé à son ami de ne plus chercher l'arche. L'écrivain pensait qu'elle reviendra quand Sion sera rétablie, spirituellement ou réellement. Dans STRINDBERG August, *Brev 22. Supplement 1893–1912*, Meidal Björn (éd.), Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 2001, p. 236, accessible en ligne à l'adresse : https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/StrindbergsBrev22/sida/236/faksimil (consulté le 11.01.2018).

[24] En original : « detta tyckes nämligen vara stadens slaskrör som allt rinner igenom ! » dans STRINDBERG, *Stora landsvägen*, p. 63.

[25] Il s'agit de plusieurs récits et pièces de théâtre, dont « Le Père » (1887), « La sonate des spectres » (1907).

pas dans *La Grand-route*. Mais d'autres éléments se rajoutent dans la description du lieu dramatique, qu'on retrouve plutôt dans la réception du Tophet biblique dans la tradition chrétienne.

4.2.4 Tophet, le lieu de tradition

Si les archéologues ne se prononcent pas avec certitude, la tradition a bien identifié Tophet avec Haceldama, *le champ du sang* (Ac 1,19) ou *le champ du potier* (Mt 27,7). Celui-ci était un impressionnant cimetière situé sur une terrasse de la Vallée de Hinnom[26], qui fut lié durant les deux millénaires chrétiens tant au lieu où Judas s'est pendu (cf. Mt 27,3-5), qu'au Tophet de Jérémie[27]. L'impératrice Hélène l'a fait clôturer d'une muraille, et, en 1143, au temps des croisades, les chevaliers de Saint Jean ont construit ici une église et un hôpital. Depuis 1874, un monastère orthodoxe a été érigé au-dessus de l'ancienne église. Très proche, une autre cave serait, selon la tradition, le lieu où les apôtres ont trouvé leur refuge quand ils ont fui Jérusalem à l'heure de la crucifixion du Christ (Mt 26,56 ; Mc 14,50).

Le lien entre le champ du potier du Nouveau Testament et le Tophet est dû, peut-être, à la couleur rouge de la terre, qu'on associe au travail du potier, mais aussi à la présence des tombes. Aujourd'hui encore, le site seetheholyland.net commence sa description, en disant :

> « Akeldama[28], where Judas Iscariot died, is in Jerusalem's Hinnom Valley – a picturesque setting whose infamous history of child sacrifices caused it to be identified with the hell of unquenchable fire and punishment. » [29]

Les présentations des guides ne se fondent pas sur un discernement critique, ni sur une recherche approfondie. Cependant, ils continuent de transmettre une tradition millénaire qui a influencée la perception du lieu, à partir du texte biblique.

---

[26] Les études faites par Burnet et Ritmeyer sont détaillés dans les pages suivantes. Voir BURNET Régis, « Pour une *Wirkungsgeschichte* des lieux : l'exemple Haceldama », in *New Testament Studies* 59, Cambridge University Press, 2013, pp. 129–141, accessible en ligne à l'adresse doi:10.1017/S0028688512000227 (consulté le 14.07.2017) ; RITMEYER Leen & RITMEYER Kathleen, « Potter's Field or High Priest's Tomb » in *Biblical Archaeology Review 20* (Nov-Déc), 1996, Biblical Archaelogy Society, pp. 21-46.

[27] Eusèbe de Césarée identifie Haceldama au Tophet de la Vallée de Hinnom, en précisant que c'est au Nord de Mont Zion. Jérome le corrige, en mettant au sud du Mont Zion. Selon Eusébe de Césarée, *Onomasticon*, Ed. Klosterman, p.102. L'information apparaît sur plusieurs sites, dont www.biblehistory.com, (consulté le 12.07.2017).

[28] En français : « Haceldama ».

[29] Informations donnée sur www.seetheholyland.net/akeldama-field-of-blood/ (consulté le 10.07.2017).

Le lien entre le champ du potier du Nouveau Testament et le Tophet de Jérémie paraît aujourd'hui incertain pour la plupart des chercheurs[30]. D'autres prennent en compte la tradition chrétienne qui relie les deux endroits bibliques, mais doutent de leur identification avec Haceldama[31], tandis que Régis Burnet[32] fait une réflexion très intéressante sur l'histoire de la réception des Actes 1,19-20. L'exégète constate que le texte biblique a fortement influencé la perception d'un lieu géographique et toute son histoire à partir du moment où cet endroit a été associé au « champ du sang » (cf. Mt 27,8). Burnet rappelle, entre autres, que durant le Moyen Âge on a transporté de la terre de Haceldama pour sacrer les cimetières de l'Europe, en appréciant sa qualité à dévorer les corps. Cette légende peut en fait remonter au mythe du dieu chtonien qui dévore ses victimes et aux sacrifices faits au dieu Molek, suggère Burnet[33].

Peu avant Strindberg, Mark Twain reprend aussi les histoires transmises durant des siècles sur la ville sainte dans son roman de voyage *Innocents abroad*[34]. Dans le récit de la visite à Jérusalem, au milieu du 19e siècle, Mark Twain parle, dans un même chapitre, du Chemin de la Croix, du Juif Errant, du bouc émissaire et du Champs du Potier[35]. On retrouve ces mêmes thèmes chez Strindberg, où le chemin de croix du Christ s'entretisse avec la prédication de Jérémie, et les deux se superposent sur l'imaginaire ville de Tophet (*GR*, pp. 487, 488, 491).

---

[30] MASTERMAN E.W.G, « The field of blood » in *Bible Atlas*, accessible en ligne à l'addresse : www.bibleatlas.org/field_of_blood.htm (consulté le 12.07.2017).

[31] Ce site, où on a découvert en 1989 trois nouveaux tombeaux, est amplement décrit par les archéologues Leen et Kathleen Ritmeyer, dans l'article paru en 1994. Tenant compte de la richesse des tombeaux, de leur architecture exquise, qui reprend la décoration du Second Temple et de la valeur des bijoux et des vases retrouvées, pour les deux archéologues ce n'est pas un lieu où on a enterré des pauvres. Voir RITMEYER & RITMEYER, « Potter's Field or High Priest's Tomb », pp. 21-46.

[32] BURNET Régis, « Pour une *Wirkungsgeschichte* des lieux : l'exemple Haceldama », pp. 129–141.

[33] Voir note 37, à la page suivante.

[34] TWAIN Mark, *Innocents Abroad or The New Pilgrims' Progress,* HH Bankroft, San Francisco, 1869, accessible en ligne sur Project Gutenberg, à l'adresse http://www.gutenberg.org/3176 (consulté le 12.07.2017).

[35] L'écrivain américain raconte : « We road across the Valley of Hinnom… We ascended the Hill of Evil Counsel, where Judas received his thirty pieces of silver, and we lingered also a moment under the tree the venerable tradition says he hanged himself on. We descended the canon again, and then the guide began to give name and history to every bank and boulder we came to : This was the field of the blood ; these cuttings in the rocks were shrines and temples of Moloch : here they sacrificed the children. » dans TWAIN Mark, « Chapter 54 » in *Innocents Abroad or The New Pilgrims' Progress*, p. 626, accessible en ligne à l'adresse www.fulltextarchive.com/pdfs/The-Innocents-Abroad.pdf (consulté le 20.06.2018).

4.2.5 Tophet, l'image de l'enfer dans la tradition rabbinique et chrétienne

Prenant comme référence le texte d'Ésaïe (És 30, 33[36]), le Tophet a été considéré au 19ème siècle comme l'endroit où des sacrifices étaient réalisés pour l'enterrement du roi[37], dans un sens littéral[38], mais aussi pour *Molek*, un roi-dieu, lié au monde souterrain, « un dieu chtonien du feu »[39]. Aujourd'hui, És 30,33 n'est plus une référence pour le mot Tophet, dû aux multiples interprétations de la graphie[40] et du sens des mots *tophteh* et *melek* dans ce verset. Par contre, c'est ce verset qui a le plus influencé les chrétiens à associer la Vallée de Hinnom à l'image de l'enfer. John Milton l'évoque dans son poème *Paradise lost*[41], John Bunyan dans *The Pilgrims Voyage*[42], trouvant des échos chez Strindberg[43]. On ne peut pas passer en revue tous les textes du Moyen Age qui évoquent Tophet, en le reliant à l'enfer. Même si le dramaturge était conscient de cette interprétation, un autre texte strindbergien donne plus de renseignement sur la relecture faite par l'auteur même.

Dans *Un livre* bleu, on découvre l'intérêt de l'écrivain pour une certaine thématique, liée à l'enfer et à la punition des péchés. Mais le Tophet semble le plus

---

[36] És 30,33 : « Car depuis longtemps est préparé Tophet, – il sera aussi pour le roi – profond et large son bûcher, feu et bois y abondent ; le souffle de YHWH, comme un torrent de soufre, va y mettre le feu. » (trad. Bible de Jérusalem).

[37] Le terme *melek*, traduit par *roi* en És 30,33 a été débattu, pour savoir s'il s'agit d'une déité nommée « le roi » ou, selon, la ponctuation, le dieu *Molek*. Mais il peut être dérivé de *mulk* qui serait un terme sacrificiel. Voir DEARMAN, « The Tophet in Jerusalem », p. 60.

[38] SIMCOX G.A., « Purim, Tophet, Zobah and Mishpah » in *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology* (vol.20), SBA – Society of Biblical Archeology, London, 1898, pp. 300-305, accessible en ligne à l'adresse https://archive.org/stream/proceedings20soci#page/302/mode/2up, (consulté le 12.07.2017).

[39] MONTGOMERY James A., « The Holy City and Gehenna » in *Journal of Biblical Literature* 27, Society of Biblical Literature, Atlanta, 1908, pp. 24-47, citation à la p. 41, accessible en ligne à l'adresse http:biblicalstudies.org.uk/pdf/jbl/1908_024.pdf (consulté le 14.07.2017).

[40] La translitération est *Tophteh,* assimilé à Tophet.

[41] Le poète anglais fait cette description d'enfer : « First Moloch, horrid king, besmeared with blood / Of human sacrifice and parents tears, / though for the noise of drums and timbrels loud/ their children cry unheard, that passed through fire / to his grim idol. (...) he led by fraud to built / his temple right against the temple of God / on that opprobrious hill and made his grove / the pleasant Valley of Hinnom, Tophet thence and black Gehenna called, the type of Hell. » dans MILTON John, *Paradise Lost, Book 1* (4 édition), Harvard College Library, London, 1927, p. 186. (Première Edition 1757, p. 46-47). Accessible en ligne sur google books (consulté le 14.07.2017).

[42] La référence biblique du texte de Bunyan est És 30,33. BUNYAN John, *The Pilgrim's Progress*, Christian Classics Ethereal Library, Grand Rapids, basé sur l'édition de Derby&Miller, Buffalo, 1853, p. 11, accessible en ligne à l'adresse : http://www.ccel.org/ccel/bunyan/pilgrim.html (consulté le 22.05.2018).

[43] Voir WIRMARK Margareta, « The ending of Stora landsvägen » in *Strindberg : The Moscow Papers,* ROBINSON Michael (éd.), Norvik Press, London, 1998, pp. 217-224.

s'approcher d'un enfer présent sur terre. L'écrivain raconte l'histoire d'une ville où se sont rassemblés des criminels et des voleurs et d'où tous les honnêtes gens sont partis.

> « Comme ils n'osaient plus dormir la nuit, qu'ils ne pouvaient pas s'escroquer les uns les autres et qu'il n'y avait plus rien à voler, ils erraient dans les rues au crépuscule, tels des ombres, ou bien cherchaient leur nourriture dans les égouts. C'est pour cela que l'on appela cette ville Tophet. »[44]

On remarque que le point commun entre le Tophet du texte d'*Un livre bleu* et *La Grand-route* est la référence aux égouts, référence qui peut bien relier le Tophet strindbergien à la Porte du Fumier et aux égouts de Jérusalem. D'autres éléments de la description du lieu renvoient vers l'image de l'enfer, propre à Strindberg. C'est sur cette conception de l'enfer qu'on s'attardera dans les pages qui suivent, après avoir fait une reprise rapide des correspondances entre le Tophet biblique et géographique et celui de *La Grand-route*.

4.2.6 Tophet et l'enfer de Strindberg

Dans *La Grand-route,* Strindberg place son histoire dans une ville du nom de Tophet. Après avoir analysé les références du texte biblique et vu comment la tradition a interprété ce lieu, on peut constater que :

a) Strindberg amène à Tophet un personnage avec un vase et celui-ci prononce une condamnation sur une ville, trois éléments qu'on retrouve en Jr. On remarque aussi qu'il r reprend la graphie du *Thopheth* ;
b) L'auteur identifie ce lieu avec un égout et un cimetière, identification certifiée pour le Tophet de Jérusalem par la tradition et les archéologues ;
c) Le dramaturge introduit en plus une référence à la tradition chrétienne, par le suicide du Japonais, qui ressemble plutôt au moment de désespoir de Judas, placé par la tradition dans le même lieu que Tophet ;
d) Le Tophet de *GR* évoque aussi l'enfer, désigné par ce nom surtout au Moyen Age. Ceci est suggéré par le fait que le Chasseur parle de la vie au passé et par l'apparition, plus tard dans le texte, du Tentateur.

Après avoir fait ce rappel des références, on peut se demander si la ville de *La Grand-route* évoque la tradition chrétienne ou directement la Bible ? De quoi Strindberg voulait-il parler ? Son personnage arrive-t-il en enfer ou retrace-t-il le parcours de Jérémie ?

[44] STRINDBERG August, *Un livre bleu*, l'Herne, Paris, 2006, p. 133.

4.2.6.1 Tophet, un lieu réel et une image de l'enfer

Comme on l'a vu au deuxième chapitre, Tophet désigne un endroit dramatique imaginaire, qui a des correspondances avec la ville natale de Strindberg, Stockholm[45]. Les moulins, le passage dans la ville, le parc avec le crématoire sont des lieux reconnaissables sur un parcours qui va de la maison de Strindberg jusqu'au cimetière où lui-même a été enterré. Choisissant le nom de Tophet, il désigne ainsi un lieu de prédication, car le Chasseur se décrit comme ayant été prédicateur et ayant construit un théâtre à Tophet. Ces deux caractéristiques du Chasseur renvoient premièrement vers Strindberg lui-même, et, par correspondance, vers Jérémie.

Il existe aussi de bons arguments en faveur du cheminement du Chasseur comme métaphore du parcours en enfer, tels ceux apportés par Margareta Wilmark[46]. Mais si la tradition a transformé le Tophet géographique en image de l'enfer éternel, Strindberg perçoit l'enfer sur terre. Ce n'est pas dans un au-delà que le Chasseur chemine, comme le fait Dante. Le personnage traverse une ville, avec son passage commerçant et son columbarium bien réel et c'est ici qu'il connaît l'enfer.

Pour Strindberg, l'enfer commence sur terre. L'enfer et le paradis peuvent même se côtoyer, ils peuvent se trouver, en même temps, au même endroit, sauf que l'homme qui pense être en enfer ne voit plus la beauté. Ses pensées noires arrivent à changer la nature et, au milieu d'une île verdoyante, il peut faire apparaître des vipères, des moustiques qui le tourmentent, ou des odeurs puantes qui le rendent malade. Le monde devient alors le reflet de son monde intérieur :

> « C'est à dire que chaque homme porte en lui son ciel et son enfer. »[47]

L'expérience que l'écrivain fait dans sa jeunesse, sur l'île de Kimmendo[48], le pousse à se rallier à l'image que Swedenborg donne de l'enfer. Dans *Un livre bleu*, le disciple résume des souvenirs de jeunesse, quand il est retourné sur l'île qui, un an plus tôt, lui semblait être le paradis :

---

[45] Le passage rappelle les bazars établis en 1895 à Stockholm, au coin des rues Birger Jarlsgatan et Smålandsgatan, qu'on appelait « Birger Jarls Bazaar ». En même temps, l'endroit nommé Tophet renvoie à la ville des brigands d'*Un livre bleu*, comme on le voit dans le commentaire fait dans STRINDBERG, *Stora landsvägen,* OLLEN Gunnar (éd.), pp. 239 et 246.

[46] Voir note 5, sur Margareta Wilmark.

[47] STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 29.

[48] La note 20 sur le texte d'*Un livre bleu* nous dit : « Ce passsage se nourrit des souvenirs des deux séjours que Strindberg fit à Kimmendo, en été 1872 et 1873 », dans STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 220.

> « L'amertume de la vie, l'esprit du temps, de nouvelles doctrines, de mauvaises fréquentations m'avaient conduit à mettre en doute la bonté de la Providence, et finalement à la nier. Ce fut un séjour horrible : des calomnies, des soupçons, nous sommes allés jusqu'à nous accuser mutuellement de vol... Ce fut l'enfer ! »[49]

Le maître lui répond :

> « C'est ainsi que Swedenborg décrit l'enfer. »

On doit se souvenir qu'à Tophet le Voyageur décrit le passage comme un égout (*GR*, p. 478), tandis que le Chasseur en fait un magnifique poème (*GR*, p. 483). Ceci ressemble à la double description de l'île verdoyante dans *Un livre bleu*.

Le fait que l'enfer prend corps dans les pensées de l'homme peut avoir pour conséquence un châtiment éternel, né dans l'exercice même de la méchanceté. Tout homme nourrit l'espoir de changer sa nature, « lorsqu'il se trouve devant une bonne action »[50]. La plus importante conclusion, ou remarque objective, faite par Strindberg, est que tout homme peut se sentir perdu ou damné, à tout moment de sa vie. La notion de justice est innée et l'enfer n'est pas une invention chrétienne.

> « Les Grecs et les Romains connaissaient l'Hadès et le Tartare avec leurs châtiments raffinés ; les Juifs ont le Schéol et la Géhenne, et les heureux Japonais ne sont pas en reste envers Dante. »[51]

Le texte d'*Un livre bleu* montre que Strindberg connaissait bien l'image de l'enfer dans les différentes cultures, l'emploi du terme de Géhenne pour l'enfer des Juifs et la conception du châtiment éternel chez les Japonais. D'ailleurs, il cite, dans *Un livre bleu*, Kanso Utschimura, « Le journal d'un japonais ou comment je suis devenu chrétien »[52]. Il se montre aussi au courant des représentations de l'Enfer dans le bouddhisme japonais :

---

[49] STRINDBERG, *Un livre bleu*, pp. 28-29.

[50] STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 31.

[51] STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 31.

[52] Le commentaire en original de l'auteur est celui-ci : « Den som vill veta hur Kristendomen verkar på en avgudadyrkare bör läsa "Ur en Japans Dagbok", eller "Huru jag blev Kristen" av Kanso Utschimura. De som predika den glada hedendomen kunna där få se hur söndersliten en polyteist lever, i tvivel och kval, kastad mellan de många gudarnes motsägande bud, 80 millioner gudars. » Traduction : « Toute personne qui veut savoir quel effet a le christianisme sur un idolâtre devrait lire "Le Journal d'un Japonais" ou "Comment je suis devenu chrétien" par Kanso Utschimura. Ceux qui prêchent le paganisme heureux peuvent voir là comment vit un polythéiste dans le doute et l'angoisse, hanté par les nombreuses demandes contradictoires des dieux, de 80 millions de dieux. » dans STRINDBERG August, *En blå bok avlämnad till vederbörande och utgörande kommentar till Svarta fanor* (Samlade Verk 65, Nationalupplaga), OLLEN Gunnar (éd.), Norstedts, Stockholm, 1997, p. 229, accessible en ligne sur le site litteraturbanken.se (consulté le 14.07.2017). La traduction est faite à partir de la version allemande dans STRINDBERG August, *Ein Blaues Buch*, traduit par Emil Schering, Ed. Bonniers, Stockholm, 1912-1921, p. 238.

> « Ceux qui veulent voir comment les joyeux Japonais s'imaginent l'enfer, n'ont qu'à regarder les images publiées par Léon Riotor et Leofanti en 1898, à Paris, dans Enfers bouddhiques. »[53]

Il est important de comprendre la pensée de Strindberg, qui prend cet exemple si lointain, si mal connu, celui de l'Enfer des Japonais, pour soutenir sa thèse que la loi morale habite tout homme.

Une deuxième conclusion issue de la prémisse que l'enfer naît dans le cœur et la pensée de l'homme, est qu'il est une construction mentale tissée de mensonges. Les hommes vivent dans l'illusion et tirent de fausses conclusions à partir de fausses prémisses. Résumant la thèse de Swedenborg, qu'il cite dans *Un livre bleu*, Strindberg conclut : « tout est mensonge et duperie »[54]. Le résumé que l'auteur fait de sa vision sur l'État, la société, le mariage, la famille, correspond à des scènes qu'il crée dans *La Grand-route*, où l'on retrouve l'image du Destructeur de la patrie, de la fête des ânes, ainsi qu'une évocation de Hamlet. Une description similaire, qui réunit les même images et personnages, est présente dans *Un livre bleu* :

> « Une nation se réunit une fois par an pour célébrer le Destructeur de la patrie ; celui qui dit la plus grosse bêtise obtient en récompense la richesse et une médaille d'or ; au cours de cette fête aux ânes annuelle, le plus minable est couronné Roi des ânes. C'est un véritable asile, assurément. En se faisant passer pour un fou, Hamlet se rend compte à quel point le monde est fou, mais le spectateur pense qu'il est le seul à voir les choses avec intelligence, et c'est pour cela que Hamlet attire la sympathie. »[55]

Dans *La Grand-route*, le personnage de l'Instituteur, rencontré durant la troisième station, au Villages des Ânes, dit :

> « Je suis le seul homme sensé du village. C'est pourquoi je dois faire l'idiot, autrement on me jettera en prison. (...) Voici le forgeron ! » (*GR*, p. 468)

C'est lui qui a écrit « un hommage au Grand Bradeur de pays » (*GR*, p. 468). Pour le décrire, l'auteur introduit l'autorité du prophète Ésaïe, dont on a déjà parlé (*GR*, p. 73). Si on suit le commentaire[56] du drame publié dans les *Œuvres complètes* ou les notes d'*Un livre bleu,* on découvre que tous les évènements par lesquels Strindberg décrit l'enfer ont des correspondances dans sa propre vie. C'est son vécu qui lui a fait ressentir le mensonge, la haine, l'envie, comme des fils invisibles qui

---

[53] En original : « Den som vill se hur de glada japanerna tänkq sig helvetet, må skåda illustrationerna till *Les Enfers Bouddhiques*, av Léon Riotor et Leofanti. » dans STRINDBERG, *En blå bok,* p. 41. Images disponibles en ligne à l'adresse : https://www.abebooks.com/enfers-bouddhiques-bouddhisme-annamite-RIOTOR-Léon/5115092926/bd.

[54] STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 31.

[55] STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 31.

[56] STRINDBERG, *Stora landsvägen*, pp. 230-258.

tissent autour de l'homme un monde d'enfer. Pour lui, l'énergie négative matérialise les ténèbres dans l'univers et les perpétue comme un châtiment éternel et infini.

L'enfer pour Strindberg est bien sur terre. De plus, il est à côté ou même au même endroit que le paradis. C'est pour cela peut-être que l'évocation du Tophet, endroit réel situé à la porte de Jérusalem, lui convenait à merveille. Sa ville natale, Stockholm, lui apparaissait comme paradis et enfer. La nommer la Ville des Singes[57], en faisant allusion aux athées, ou lui donner le nom de Tophet, le lieu dont Dieu est absent, étaient d'une certaine manière, un choix équivalent. Mais le nom de Tophet était beaucoup plus riche en significations, il évoquait dans l'imaginaire du public autant l'enfer que la montagne de Dieu, le Temple de Jérusalem. C'était le lieu de prédication d'un prophète et, selon la tradition, aussi celui de la fuite des apôtres.

4.2.6.2 Tophet, l'endroit où est envoyé Jérémie

Choisir le nom de Tophet garde le personnage du Chasseur dans un paysage biblique explicite. Même le parcours, très concret, qui va de la maison de Strindberg jusqu'au cimetière de Stockholm, transfiguré en parcours du Chasseur qui va de la montagne vers la Valée, et d'un passage commerçant de la ville aux portes de celle-ci, en face du crématoire, présente une harmonieuse correspondance avec le trajet imaginaire du prophète Jérémie à Jérusalem. En effet, celui-ci serait parti de la ville, ou de la montagne du Temple, pour se rendre au cimetière-lieu d'incinération, situé au-delà de la porte des Tessons, dans une vallée (Jr 19,2). Même si, pour l'ensemble de *la Grand-route*, Gunnar Ollèn pense que la structure des sept stations devrait évoquer le chemin de croix de Jésus[58], c'est toujours une correspondance entre Stockholm et Jérusalem qui soutient le choix du paysage.

Comme on l'a vu, le dramaturge n'emprunte pas seulement le nom d'un lieu biblique. Il superpose son personnage dramatique à celui de Jérémie, il emmène le Chasseur, à la porte de la ville, en face d'un crématoire, avec un vase à la main. Ces trois éléments regroupés font croire que le Tophet a été volontairement inspiré du livre de Jérémie, et il ne lui est pas parvenu d'abord par la tradition chrétienne ou

[57] STRINDBERG, *Stora landsvägen,* p. 246.

[58] Ollén soutient que les stations, au nombre de six dans le projet initial, élargies à sept dans le drame final, ont eu une signification symbolique : une parallèle aux sept « stations » de la « Via Dolorosa » dans Jerusalem : « Att antalet etapper, som i utkastet är sex, i det färdiga dramat kom att utökas till sju torde – som i Till Damaskus I – ha haft en symbolisk innebörd: en parallell till de sju "stationerna" på Kristi "via dolorosa" i Jerusalem. » –, voir OLLEN Gunnar, « Kommentarer », in STRINDBERG August, *Abu Casems tofflor. Stora landsvägen* (Samlade Verk 62), Stockholms Universitet-Norstedts förlag, Stockholm, 1992, p. 237.

juive. Même si toute la constellation des sens portée par le nom lui était présente à l'esprit et Strindberg a pu vouloir en profiter.

4.2.6.3 Tophet, le lieu du désespoir des apôtres

Comme on l'a évoqué, dans la tradition chrétienne, le lieu condamné par le prophète est aussi le lieu de l'absence de Dieu au moment de la mort du Christ, sur la croix, quand Judas, désespéré, se tue.

C'est probablement dans cette logique que le Chasseur rencontre, comme son double, un Japonais en train de mourir. Quand le Christ est mort, Dieu est devenu absent : les apôtres se retrouvent tous dans l'enfer de leurs propres trahisons et de leurs remords. Si Pierre est sauvé et Judas meurt, c'est parce que l'un se repent et s'en remet à la miséricorde de Dieu, tandis que l'autre prononce sur sa propre personne un jugement de condamnation. Le fait que la tradition superpose les deux endroits de l'histoire au même lieu géographique, ne fait qu'aider Strindberg à rendre visible sa propre conception sur la rétribution du péché. Dans toute sa dramaturgie, c'est l'homme lui-même qui se condamne, sa propre conscience qui le tue et non une instance extérieure. On retrouve ce thème dans les pièces *Crime et crime* (*Brott och brott,* 1899), *Advent* (1899) et *La couronne de la mariée* (*Kronbruden*, 1901). C'est le cas du Japonais dans *La Grand-route* aussi. Il fait indirectement allusion à Judas qui, se condamnant lui-même, se donne la mort.

La différence entre *La Grand-route* et Jr semble résider justement dans le fait qu'il n'y a pas sur la ville une condamnation de Dieu. Le Chasseur et le Japonais dénoncent tous les deux le mensonge dans lequel vivent leurs contemporains, et auquel ils ont participé, mais aucun n'annonce un désastre qui devrait arriver aux autres. Chacun se dirige vers sa propre mort : l'un, condamné par sa propre conscience ; l'autre, exaucé dans la prière qu'il adresse à Dieu. Pourtant, le destin du Japonais est conçu par le dramaturge comme un signe pour ses contemporains. Même si la narration semble se concentrer sur l'intimité d'un homme, la dure critique de Strindberg vise toujours l'ensemble de la société. Ce signe ne pouvait pas être compris à l'heure où il a été donné, mais, *a posteriori*, on peut dire qu'il a été tragiquement accompli au 20e siècle.

4.3 Le récit à Tophet dans *La Grand-route*

Après avoir analysés les sources du nom de Tophet et comment le lieu dramatique évoque autant la Bible que la tradition, il est important de comprendre aussi la manière dont cet endroit fonctionne dans la narration de *La Grand-route*, ainsi que dans le *Livre de Jérémie*. Comment est-il intégré dans le parcours narratif ?

4.3.1 La narration à Tophet dans La Grand-route

Dans la construction narrative de *La Grand-route* on avait remarqué que les scènes s'inscrivent comme des spectacles à l'intérieur du grand spectacle, auquel le Chasseur assiste. Mais ici, pour la première fois, le protagoniste devient aussi l'acteur ou le sujet-héros, pour reprendre le terme au schéma des actants[59] selon Greimas.

La descente dans la ville de Tophet est un épisode en soi, apparemment indépendant de ce qui précède ou ce qui suit (*GR*, p. 477-492). Dans la ville où il retourne, envoyé par l'Ermite, le Chasseur, proie de commerçants cupides, décide de démasquer le crime de cette société (*GR*, p. 481-482) : il trouve dans un Japonais une aide, car le marchand dévoile le mensonge qui règne sur le commerce local et prend la décision de mourir pour se libérer (*GR*, p. 484). Le Japonais, à son tour, devient un nouveau destinateur pour le héros quand il demande au Chasseur de porter un message écrit sur son urne funéraire (*GR*, p. 485). Le Chasseur confond le criminel Möller, l'opposant-traître, mais c'est lui-même qui se fait accuser (*GR*, p. 486-489). Suivant le programme narratif on peut identifier la décision d'agir, la préparation, l'action et la sanction, ou selon les termes consacrés on reconnait la phase de manipulation, de compétence, de performance et de sanction[60] en deux histoires parallèles. Dans les deux on identifie un sujet qui agit, une aide, un traître-opposant. À Tophet, le Japonais conclût un contrat avec le Chasseur quand il lui demande de l'accompagner au moment de sa mort et de porter son vase de cendres (*GR*, p. 484). Celui-ci passe une première épreuve quand il rencontre en ville le Criminel Möller, qui le blesse fortement par ce qu'il lui dit. Le Chasseur devient conscient de sa solitude et même du fait qu'il ne reconnaît plus sa propre fille, moment où le protagoniste commence à saigner du nez, une plaie qui le fera mourir (*GR*, p. 487). Il

[59] Le schéma est présenté dans GREIMAS, *Du sens*, p. 209. Les six actants sont : le destinateur et le destinataire, le sujét-héros et l'objet de valeur, l'adjuvant et l'opposant-traître.

[60] PANIER Louis, *Eléments de grammaire narrative*, Bible&Lecture, Brest, 2014, p. 4, accessible en ligne sur à l'adresse https://bible-lecture.org/bases-lecture-semiotique/grammaire-narrative-panier/# (consulté le 15.05.2018).

se rend tout de même au rendez-vous avec le Japonais en face du crématoire (*GR*, p. 488), où il confronte à nouveau leur opposant commun, le Criminel de la ville, et l'accuse de crime (*GR*, p. 489). Cette fois-ci, c'est sa blessure qui le rend vainqueur. À la fin, il reçoit la confession du Japonais qui éclaire le parcours de sa propre vie (*GR*, pp. 490-491). Le moment de la performance dans cet épisode singulier se superpose au moment de la confrontation de l'héros avec l'anti-héros sur l'ensemble du récit dramatique. Le Chasseur est autant l'aide du Japonais dans un mini-récit, que le sujet-héros du drame. Le Japonais aussi : il aide le Chasseur dans un moment particulier, tout en étant le sujet-héros de ce récit particulier.

Par le procédé du spectacle à l'intérieur du spectacle, le narrateur différencie le sujet qui agit du sujet-héros : le Chasseur est le sujet-héros, qui est parti dans une quête et qui se confronte à ses opposants mais qui, par moments, ne fait rien d'autre que regarder. C'est un autre qui souffre, qui se bat, qui veut vendre sa marchandise ou qui meurt. Ces personnages-masques, qui se suivent dans un tempo rapide parce qu'ils ne veulent que vendre leur marchandise ou, au contraire, le Japonais mourant, qui se meut avec lenteur et parle de ses remords dans le rythme des poèmes orientaux, s'opposent comme les thèmes d'une pièce musicale, devenant les signes d'un monde qui ne reconnaît plus Dieu.

4.3.2 Tophet et les espaces de la Grand-route

Le récit de Tophet s'inscrit, comme on l'a dit, dans le parcours du Chasseur sur l'ensemble de l'histoire. On constate que sur les sept stations, l'arrivée dans la ville de Tophet marque le point central de la pièce. Précédé par trois stations et suivi par trois autres, c'est un moment de basculement dans le récit. Le compagnon du Chasseur disparaît et le Japonais apparaît, comme si le visage du Voyageur ivrogne n'était qu'un masque sous lequel se révèle celui d'un chevalier oriental qui se suicide pour sauver son honneur. Le Chasseur devient ici le spectateur de la mort du Japonais, qui évoque son propre suicide moral. Il dira d'ailleurs, en se présentant à Möller :

> LE CHASSEUR : Il y a douze ans, j'ai fait *hara-kiri* ! J'ai exécuté celui que j'étais alors. Et celui que tu vois maintenant, tu ne le connais pas et tu ne pourras jamais le connaître. (*GR*, p. 486)

Mais le Japonais détermine aussi le changement de la fonction du Chasseur, qui redevient le sujet-héros du récit. Le rôle d'observateur du Chasseur se transforme ici en celui de dénonciateur, qui sera lui-même blessé. L'espace de la ville de Tophet est dépeint comme celui de la lutte, ou de la performance selon Greimas : c'est l'espace

de la confrontation entre le héros et l'anti-héros[61], entre le Chasseur et le Criminel. Douze ans auparavant, cette lutte finissait par la mort civile du Chasseur. Maintenant, elle finit par la mort du Japonais et la blessure mortelle de l'héros. Le Chasseur, au tout début, semble être envoyé dans sa mission par l'Ermite ; ici, concrètement, c'est le Japonais qui devient un nouveau destinateur, celui qui lui fournit un objet-signe, qui l'aide dans sa mission : le vase–urne funéraire.

On constate ainsi un double récit dans *La Grand-route*, ayant à Tophet l'espace de la performance et de la lutte. C'est ici que le personnage principal assume simultanément deux rôles actantiels : celui de l'héros-sujet, mais aussi celui de l'adjuvant. Il est celui qui dénonce un crime, aidant le Japonais. Il est aussi celui qui subit l'attaque du Criminel, qui le blesse physiquement (*GR*, p. 487).

Le retour au texte biblique est maintenant nécessaire pour explorer la construction de la dénonciation des péchés de Juda, faite par Jérémie. Quand et comment se passe son envoi à Tophet, quel est le message que le prophète doit porter, s'il y a confrontation, qui sont ses adversaires, comment finit cet épisode pour le prophète. Comme on l'a vu, la présence du nom du lieu met le personnage principal en rapport avec Jérémie, appelé par Dieu à prêcher à Tophet (Jr 7 et 19). Quelles sont les ressemblances ou les différences dans la structure narrative ?

4.4 Le récit à Tophet en Jr

4.4.1 Tophet et sa place dans la structure narrative de Jr

Les analyses narratives de Jérémie sont peu nombreuses[62] et l'unité narrative du livre est encore contestée. Di Pede souligne l'utilité de l'analyse narrative, surtout dans des situations où le texte semble désorganisé :

> « des études littéraires ont montré, pour certains livres ou partie des livres prophétiques que, malgré leur aspect souvent décousu, ils présentent parfois une belle unité de

[61] Greimas affirme que la performance est l'unité narrative la plus caractéristique, qui exprime une relation entre deux actants, qui se confrontent. Elle représente aussi une transformation sur un plan narratif des opérations contradictoires : « la suite syntagmatique qui correspond à la transformation des valeurs de contenu provoquée par les opérations de négation et d'assertion au niveau de la grammaire fondamentale doit apparaître ici comme une suite d'énoncés narratifs, dont les restrictions sémantiques auront pour tâche de conférer à cette suite un caractère d'affrontement et de lutte. » Voir GREIMAS Algirdas Julien, « Éléments d'une grammaire narrative » in *L'Homme* 9/3 (1969), Persée, Lyon, pp. 71-92, citation à la p. 83 ; accessible en ligne à l'adresse : doi:10.3406/hom.1969.367054, http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1969_num_9_3_367054 (consulté le 15.05.2018).

[62] Voir notes 86 et 88 du premier chapitre introductif.

composition et ne manquent pas de rigueur littéraire dans l'élaboration patiente de leur message.[63] »

Les exégètes qui ont privilégié une démarche historico-critique ont eu des difficultés à organiser le matériau, surtout à cause de l'absence d'ordre chronologique[64]. Le mélange de prose et de poème, d'oracles et de narration complique encore les choses. Pour Duhm, qui en 1901 propose une structure basée surtout sur les sources textuelles qu'il avait identifiées, l'ensemble ressemble à « une forêt qui a grandi sans être surveillée »[65]. Pour Robert Caroll, en 1986, près d'un siècle plus tard, la juxtaposition de morceaux disparates semble être toujours être « le fruit du hasard », mais il vaut la peine de chercher à en comprendre la signification :

> « Yet the individual attempt at spelling out the contents of Jeremiah is worth making, if only as a voyage of discovery of the complexities of the book and for the tantalizing convenience of a structured pattern to what often looks like a haphazard collection of disjunctive pieces of text. »[66]

O'Connor décrit d'une manière très visuelle ce mélange de petits morceaux, comme s'il s'agissait d'un « collage construit de matériaux divers », dont font partie :

> « paper, fabric, paint, photographs, newspaper clippings, feathers, found objects – all glued together by some not entirely clear connections to the prophet Jeremiah. »[67]

Plusieurs types de démarches essaient encore de donner sens à ce chaos. Certains attribuent l'intention de signification à ceux qui ont composé le livre, même si ce travail s'est étalé sur plusieurs siècles, d'autres l'attribuent au lecteur[68]. Dans la première catégorie, on rappelle la démarche psychologique de Kathleen O'Connor, ainsi que celle de Louis Stulman[69], qui est celle de comprendre le livre prophétique

---

[63] Dans DI PEDE Elena, *Au-delà du refus : l'espoir. Recherches sur la cohérence narrative de Jr 32-45* (TM) (Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentlische Wissenschaft 357), Walter de Gruyter, Berlin - New York, 2005, p. V.

[64] En essayant de proposer une organisation du livre, Duhm se plaint surtout du manque d'ordre chronologique et privilégie ce qu'il identifie comme des sources différentes : les paroles de Jérémie, la rédaction de Baruch, le scribe et les rajouts ultérieurs : « Das Buch ist also langsam gewachsen, fast wie ein unbeaufsichtiger Wald wächst und sich ausbreitet ; ist geworden wie eine Literatur wird ; nicht gemacht, wie ein Buch gemacht wird ; von einer methodischen Komposition, einer einheitlichen Disposition kann keine Rede sein. » dans DUHM, *Das Buch Jeremia*, p. XX. Depuis, les analyses narratives ont proposés d'autres solutions, centrés sur l'intrigue de type thématique. Voir note 88 du premier chapitre.

[65] Voir note 65.

[66] Dans CAROLL Robert P., *Jeremiah*, T&T Clark, Boston, 2004 p. 17.

[67] Dans O'CONNOR Kathleen M., *Jeremiah : Pain and Promise*, Augsburg Fortress Press, Minneapolis, 2011, p. 29.

[68] Erwan Chauty essaie aussi d'identifier la signification d'un récit global, tout en soutenant qu'on ne peut la trouver que « dans l'acte de lecture même » dans CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?*, p. 98.

[69] Voir O'CONNOR, *Jeremiah : Pain and Promise*, 2011 ; STULMAN Louis, « Jeremiah as a Polyphonic Response to Suffering », in Kalter John & Stulman Louis (éds), in *Inspired Speech.*

comme une réponse à une crise sans précédent. O'Connor justifie l'organisation du texte en lien avec le but de guider ses lecteurs ou ses auditeurs vers le dépassement d'un trauma majeur. O'Connor veut ainsi rendre compte de l'effet positif que peut avoir un mélange aussi incroyable, ainsi que les raisons psychologiques derrière cette composition qui est finalement une œuvre d'art :

> « Trauma and disaster studies suggest that Jeremiah's chaotic over-abundance, its "too muchness", its very disorder itself, turns the book into a helpful text for survivors of disasters »[70]

Ayant ainsi défini un possible effet du livre et la raison de ce chaos, O'Connor reprend la structure proposée par Stulman, celle de le repartir en deux grandes parties, avec des subdivisions qui décrivent l'avant (chapitres 1 à 25) et l'après du désastre (chapitres 26 à 52). Une subdivision est identifiée à la fin du chapitre 20, séparant les oracles qui annoncent le désastre (1 à 20) d'une démarche pour faire face à la catastrophe (21–25).

Concernant la recherche présente, on retient de l'analyse faite par O'Connor la justification artistique de deux éléments : le mélange des différentes formes de communication, dont la poésie, et le fait de commencer le livre avec une longue partie poétique, qui parle du désastre en images métaphoriques, sans donner de détails concrets, ni nommer l'ennemi avant le chapitre 20. O'Connor affirme :

> « The book largely avoids giving literal accounts of the terror… Rather than confronting the matters heads on, Jeremiah tells and retells the catastrophy indirectly, metaphorically, in unforgettable poetic ways. » [71]

Ceci est important à retenir, car les passages où le nom de Tophet est mentionné se retrouvent dans cette première partie poétique, qui annonce le désastre. Un seul chapitre contient le récit d'un geste fait à Tophet (19,1-20,6).

Du côté de l'analyse narrative, on rappelle l'étude faite par Elena Di Pede sur les chapitres 32–45, relevant leur unité de composition et l'élaboration d'un message cohérent. L'exégète rend compte aussi, même si elle le fait d'une manière différente, de l'enchâssement de la narration et de la poésie dans l'ensemble du texte et suggère une autre piste pour le comprendre. Son interprétation s'appuie sur une perception

---

Prophecy in the Ancient Near East : Essays in Honor of Herbert B. Huffmon (Journal for the Study of the Old Testament Supplements 378), T&T Clark, London/New York, 2004, pp. 302- 318. STULMAN Louis, *Order amid Chaos : Jeremiah as symbolic tapestry* (Biblical Seminar), Sheffield Academic Press, Sheffield, 1998.

[70] Dans O'CONNOR, *Jeremiah : Pain and Promise,* p. 31.

[71] Voir O'CONNOR, *Jeremiah : Pain and Promise,* p. 33.

différente des deux manières de parler : la distance instaurée par la narration et la proximité d'un discours fait à la première personne. À son avis, « le récit est toujours plus parlant qu'un poème »[72]. Mais le poème prend sa place, car son annonce est plus poignante, et elle est toujours faite au temps présent. Di Pede affirme :

> « On comprend que cette forme soit retenue pour faire entendre la parole prophétique et la rendre percutante pour le lecteur, comme elle le fut pour les interlocuteurs (même fictifs) de Jérémie. »[73]

Di Pede propose aussi – même si cela est marginal dans son travail – une « macrostructure de surface simplifiée » qui tient compte des genres, narration ou poésie, et qui articule ainsi les grands blocs différents à l'intérieur du livre. Son schéma[74] est présenté ci-dessous :

A	Introduction : vocation du prophète et premiers oracles (chap. 1)	
B	Oracles contre Jérusalem et Juda (chap. 2-25)	Poésie - LONG
C	Épisodes sur Jérémie : vrai ou faux prophète ? (chap. 26-29)	Prose- COURT
D	Livret de la consolation (chap. 30-31)	Poésie
C'	Épisodes sur Jérémie et la ville (chap. 32-45)	Prose - LONG
B'	Oracles contre les Nations (chap. 46-51)	Poésie - COURT
A'	Conclusion : reprise de la chute de la ville et de l'exil (chap. 52)	

Où se placent dans cet ensemble les oracles sur Tophet ? Comme on le sait déjà, Tophet est nommé seulement dans deux oracles (Jr 7,32 et 19,6.11.12.13.14), qui se trouvent dans la première partie du livre prophétique, délimitée entre les chapitres 1 à 25. Mentionné avec le nom alternatif de Vallée de Ben Hinnom, un fragment du même oracle se retrouve au chapitre 32. On remarque que les deux premiers oracles se trouvent dans une section poétique, qui annonce le désastre à venir, tandis que le troisième figure dans une section narrative, qui prépare le dépassement de la crise.

Peut-on essayer de trouver leur place dans une sorte de narration[75] alors que les éléments narratifs ne sont que rares et disparates durant toute la première partie de Jr ?

---

[72] Dans DI PEDE, *Au-delà du refus : l'espoir*, p. 349.

[73] Dans DI PEDE, *Au-delà du refus : l'espoir*, p. 349.

[74] Voir DI PEDE, *Au-delà du refus : l'espoir*, p. 348.

[75] L'hypothèse n'est pas courante, mais il est possible de lire Jr comme un récit global, dans lequel les parties poétiques sont comprises comme discours directs du locuteur prophétique et /ou divin. Oracles et narrations s'enchaînent et, pour le lecteur, le sens naît aussi de cet enchaînement. Les

Peut-on se demander, au moins pour l'épisode à Tophet, qui sont les personnages et leur fonctions et si on peut identifier les phases de la narration ? On propose ainsi une troisième méthode de lire le texte, qui le rapprochera en final de l'annonce performative.

Dans la première partie on retrouve comme personnages Dieu (7,34 ; 19,7-9.11-12.15 ; 20,4-5 ; 32,17-25.27-28.37-44), Jérémie (7,1.29 ; 19,1.3.10.14 ; 20,1-3 ; 32,6-13.16) et la ville ou le peuple, ainsi que ses représentants (7,30-33 ; 19,1.4-5 ; 20,1-3.6 ; 32,30-36). Peut-on identifier parmi ceux-ci le destinateur, le destinataire, le sujet, l'objet, les adjuvants et les opposants, au moins dans un micro-récit narratif concernant Tophet ? On tentera d'y apporter une réponse, basée justement sur l'expérience performative.

Dans cette très restreinte analyse, qui portera principalement sur deux chapitres du Livre de Jérémie (18,1–20,18), avec des échos ressentis de 7,30-34 et retrouvés en 32,34-35[76], on supposera constamment qu'un acteur-narrateur raconte l'aventure prophétique de Jérémie en face d'un public. L'annonce commence évidemment par le début du livre, même si on n'analyse l'effet que sur les chapitres 18 à 20. On doit savoir qu'il s'agit des :

> « Paroles de Jérémie, fils de Hilqiyyahu, l'un des prêtres résidant à Anathot… » (1,1)

L'acteur-narrateur prononce le texte[77], jusqu'à sa fin (52,33). Il assume très rapidement le rôle du prophète, en racontant à la première personne comment la parole de Dieu lui fut adressée (1,4), il passe ensuite au dialogue entre Dieu et son prophète (1,6-7) et commence à annoncer les oracles.

L'intention de signification sera donnée par cet acte particulier de lecture, qui est celui d'une annonce performative faite par un acteur-narrateur face à un public. L'acteur prononce les oracles et raconte le texte d'une manière proche du théâtre. Il institue dès le départ le temps et le lieu du récit ; il fait aussi le passage d'un temps à

---

oracles sur Tophet ont été identifié par les exégètes comme des unités du texte, reprises trois fois. La question que l'on pose est de savoir si celles-ci sont intégrées dans des unités narratives plus larges, ou si l'oracle lui-même peut constituer une unité narrative, et quel lien se crée entre les trois unités ? Pour reprendre la thèse de Barthes, s'il y a une forme de narration, aucune unité n'est là par hasard : « c'est un système pur, il n'y a pas, il n'y a jamais d'unité perdue, si long, si lâche, si ténu que soit le fil qui la relie à l'un des niveaux de l'histoire », dans BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, *Communications* 8, 1966, pp. 1-27, accessible en ligne à l'adresse : doi:10.3406/comm.1966.1113 ou http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113 (consulté le 21.03.2017), p. 7.

[76] On parle ici des trois oracles sur Tophet, dont on a traité en début du chapitre, dans le paragraphe 4.2.2, sur la description du lieu.

[77] On tient compte de la version massorétique du Livre de Jérémie, notée par TM.

un autre, d'un endroit à un autre. Il introduit les personnages et il assume clairement plusieurs rôles. Les formules introductives présentes dans le texte l'aideront à le faire (cf. 1,4 ; 7,1-2 ; 18,1 ; 19,1.14). Par le dialogue, l'acteur-narrateur rendra vivante la relation entre les personnages, il annoncera l'appel de Jérémie (1,4-10) – qui peut être vu comme un contrat qui s'établit entre le destinateur, qui est Dieu, et le sujet-héros, Jérémie. Il mettra aussi en évidence les conflits, quand ceux-ci se manifestent (comme en 20,1-6). Mais l'acteur construit aussi une relation avec son public, qu'il doit tenir attentif, en alerte, et qu'il doit aussi relâcher, lui permettant de se détendre et d'écouter vraiment les paroles du prophète. L'alternance des formes, du poème et du récit, l'aidera d'ailleurs à le faire. Cette technique de mélanger les genres n'est pas étrangère au théâtre : on la rencontre de Shakespeare[78] à Strindberg.

Les questions que l'on se pose, concernant surtout un épisode narratif performatif à Tophet (19,1-20,6), sont les mêmes que pour le drame de Strindberg : qui sont les personnages et leur but ? Qui est le destinateur ? Qui est le sujet ? Quel est le don ? On identifiera quelles sont les actions du sujet-héros, s'il rencontre des opposants, qui ils sont, s'il trouve des aides, quel est le conflit et quelle en est la résolution. On essaiera aussi de situer le moment de la prédication à Tophet dans un contexte plus large[79] (chap. 1–32). On essaiera d'identifier si les personnages se trouvent dans la phase de manipulation, de performance ou d'évaluation par rapport à l'événement majeur qui est celui de la destruction de la ville, annoncé dans cet oracle, à cause des abominations qui se passent à Tophet. Ces unités narratives peuvent être identifiées, même si, durant la première partie de Jr, on a affaire à des longs monologues poétiques. On retrouve aussi « en scène » au moins trois personnages : Dieu (7,34 ; 19,7-9.11-12.15 ; 20,4-5 ; 32,17-25.27-28.37-44), Jérémie (7,1.29 ; 19,1.3.10.14 ; 20,1-3 ; 32,6-13.16) et la ville ou le peuple, ainsi que ses représentants

[78] Dans Shakespeare, le langage poétique et l'image romantique se mélangent à un langage direct, même comique, et à des tableaux de la vie de tous les jours. L'imagerie du grand dramaturge élisabéthain a été analysé à mainte reprises, dont aussi par Wolfgang Clement, qui constate le désir d'équilibrer les contraires, en mélangeant même des sources différentes : « This desire always to create a complex, round and full picture partly accounts for Shakespeare's masterly faculty to blend various genres, sources and elements into a new organic whole. » dans CLEMENT Wolfgang H., *The development of Shakespeare's imagery*, Methuen&Co, London, 1966, p. 195.

[79] Avec des moyens aussi restreints, on ne peut identifier en Jr le récit global, mais on essaie au moins d'identifier s'il y a un fil narratif à partir du moment où Dieu envoie Jérémie à Tophet, jusqu'à l'accomplissement de l'oracle qu'il prononce ici sur la destruction de la ville, évoqué en 32,25.34-35. On ne définit pas une nouvelle section du livre qui réunirait les chap. 1 à 32. On constate seulement que le même texte apparaît pour la première fois en 7,30-34 et une dernière fois en 32,34-35. On essaie aussi de tenir compte de la mission confiée par Dieu à Jérémie en Jr 1,10, qui a des échos en Jr 18,7.

(7,30-33 ; 19,1.4-5 ; 20,1-3.6 ; 32,30-36). On reprend maintenant les trois passages en question.

4.4.2 Tophet – le lieu destiné à être détruit

Un récit lié à Tophet n'existe effectivement qu'au chapitre 19, lorsque Jérémie est envoyé à la Porte des Tessons. Au chapitre 7, même si un texte similaire[80] apparaît, il est intégré dans une série d'oracles (7,30-34). On n'apprend rien sur le prophète, à part que Dieu lui demande d'aller à la porte du Temple pour porter une parole (7,2). Cette une information importante : elle définit à nouveau le rôle du prophète comme celui qui est envoyé par Dieu. On apprend aussi qu'il y a un plan de Dieu pour Tophet et Jérusalem (7,32-34), même si on ne sait pas encore quand il sera exécuté, ni quelle sera son évaluation. Les péchés du peuple ont atteint l'inimaginable, même pour Dieu, et il doit agir :

> « Oui, les fils de Juda ont fait ce qui me déplaît – oracle de YHWH. Ils ont installé leurs Horreurs dans le Temple qui porte mon nom, pour le souiller. Ils ont construit les hauts lieux de Tophet dans la vallée de Ben-Hinnom, pour brûler leurs fils et leurs filles, ce que je n'avais point ordonné, à quoi je n'avais jamais songé. » (7,30-31)

Avant de pouvoir établir un cadre et une modalité de faire une annonce performative, on doit établir quelle est la fonction de ce texte. Le prophète l'annonce, à la porte du Temple de YHWH[81], durant le règne de Joiaqim. Une série d'oracles se succèdent à partir de 7,2, quand ce lieu est nommé, mais rien n'est sûr. Dieu dénonce le crime (7,30-31) et tout de suite après énonce son projet de détruire Tophet, à cause du péché de son peuple (7,32-34). Mais on peut aussi envisager que Jérémie prend conscience de ce projet, sans pour autant livrer tout de suite le message au destinataire. Il n'est pas dit qu'il se rend à Tophet. L'oracle est même précédé par un constat répétitif :

> « Tu leur diras toutes ces paroles : ils ne t'écouteront pas. Tu les appelleras : ils ne te répondront pas. » (7,27)

L'oracle même est introduit par le conseil donné au prophète de couper ses cheveux et d'entonner « sur les monts chauves une complainte » (7,29).

---

[80] Holladay considère que : « One must conclude that 19:1-15 is a narrative version of the speech of the present passage », dans HOLLADAY L. William, *Jeremiah 1,* Fortress Press, Minneapolis, 1986, p. 265.

[81] L'ensemble du chapitre 7 (7,1- 8,3) est le soi-disant *sermon de Jérémie au Temple*. Voir BRUEGGEMANN Walter, *A commentary on Jeremiah. Exile and Homecoming,* Eerdmans Publishing Company, Michigan/Cambridge, U.K., 1998, pp. 77-95.

Dans ce premier temps, il semblerait que Dieu, après avoir choisi le sujet qui doit porter sa parole (1,4-10), le prépare pour l'action, qui est aussi celle d'intervenir à Tophet, sans que cela se réalise. Dieu annonce un changement de nom qui aura lieu dans le futur. L'image du désastre est totale[82].

> « Aussi voici venir des jours – oracle de YHWH – où l'on ne dira plus Tophet ni vallée de Ben-Hinnom, mais vallée du Carnage.
>
> On enterrera alors à Tophet, faute de place ; les cadavres de ce peuple serviront de pâture aux oiseaux du ciel et aux bêtes de la terre, que nul ne chassera.
>
> Je ferai cesser dans les villes de Juda et dans les rues de Jérusalem les cris de joie et les cris d'allégresse, les appels du fiancé et de la fiancée, car le pays ne sera plus qu'une ruine. » (7, 32-34)

Pour Holladay, l'oracle de 7,30-34 se trouve dans une relation étroite avec celui du chapitre 19,6-8, qui serait la version narrative développée[83]. C'est seulement en Jr 19 qu'on apprend comment se concrétise la mission donnée à Jérémie : il est envoyé par Dieu à la porte des Tessons – du point de vue de la géographie de la ville de Jérusalem, on se rappelle que c'est la sortie de la ville qui mène à la vallée de Tophet (19,2) – et il délivre le message à son destinataire : aux rois de Juda et aux habitants de Jérusalem (19,1).

Mais le « doublet »[84] de 7,30-34 peut assumer un vrai rôle narratif. Il s'agit surtout de ce que Greimas appelle l'organisation des valeurs modales qui orientent le parcours syntaxique. Le héros doit savoir, vouloir et pouvoir, avant d'arriver à faire[85]. Ne peut-on pas considérer la première annonce comme l'étape nécessaire pour acquérir la valeur modale du savoir, au moins en ce qui concerne le désastre à Tophet et la destruction de la ville ? Tant le prophète, que les lecteurs/auditeurs apprennent pour la première fois qu'un désastre arrivera dans un lieu précis. Ceci est un pas nécessaire, avant l'étape de pouvoir l'accomplir effectivement.

4.4.3 Tophet – l'endroit où Jérémie est envoyé par Dieu briser le vase

L'épisode qui contient l'envoi de Jérémie à Tophet est délimité entre Jr 19,1-20,6, tenant compte de l'action principale et de la réponse qu'elle suscite[86]. C'est ici

---

[82] BRUEGGEMANN, *A commentary on Jeremiah,* p. 83, affirme : « It does not speak simply about destruction and exile, but offers imaginative scenes of massive, ungrieved death. »

[83] Voir aussi HOLLODAY, *Jeremiah 1*, p. 539 : « the present passage is a narrative version of 7,30-34 ».

[84] Voir note 83 et 86.

[85] Voir GREIMAS, *Du sens*, pp. 180-181.

[86] Caroll indique six cycles d'oracles contenus dans la première partie de Jr, dont les chapitres 18 à 20 constituerait le cinquième et il le nomme : « incident with a ceramic flask, sermon against fire-

que Jérémie accomplit le geste prophétique de briser un vase, signe de la destruction du peuple, et annonce la parole de Dieu – comme Dieu lui a demandé de le faire. Le texte commence par :

> « Alors YHWH dit à Jérémie : Va t'acheter une gargoulette, du potier, de terre[87]. Prends avec toi des anciens du peuple et des anciens des prêtres. Sors en direction de la vallée de Ben-Hinnom qui est à l'entrée de la porte des Tessons. Là, tu proclameras les paroles que je te dirai. » (19,1-2)

Peut-on interpréter cet envoi suivant le schéma actantiel proposé par Greimas ? On peut penser qu'au chapitre 19 on a vraiment affaire à un destinateur, qui est Dieu, un destinataire, qui est le peuple, un sujet, qui est Jérémie et un don, qui est la parole de Dieu, même si c'est une parole de jugement[88]. Existe-t-il un conflit qui devient visible ici ? Jérémie trouve-t-il des opposants, ainsi que des adjuvants ?

On le voit bien : c'est en rentrant de Tophet (19,14), où il avait brisé le vase et annoncé la destruction de la ville (19,10-11), que Jérémie est arrêté par Pashehour, le chef des gardes du Temple[89]. Celui-ci le met au carcan (20,1-2). C'est le premier

---

cult and false gods, and matters arising », dans CAROLL Robert P., *Jeremiah*, T&T Clark, London/New Tork, 2004 (copyright Sheffield Academic Press, 1989), p. 18 ; Brueggemann identifie deux passages : le vase brisé (19,1-15) et Jérémie au carcan (20,1-6), tenant compte de la rhétorique différente, mais souligne que leur juxtaposition canonique est justifiée : « Jeremiah 9:1-15 is one of Jeremiah's most devastating speeches of judgment, leading to the conclusion "it can never be mended". Such a harsh word surely would evoke criticism and hostility from his hearers. », dans BRUEGGEMANN, *A commentary on Jeremiah*, p. 179. Holladay soutient l'unité de 19,1-20,6, et la regarde comme : « a third person narrative (just as chapter 26 is) », dans HOLLADAY, *Jeremiah 1*, p. 538.

[87] La formule « un vase, du potier, de terre » appartient à l'auteur de cette recherche. On se propose de créer un rythme et une accumulation de mots, pareil à l'hébreu, mettant en évidence, par une formule qui appartient à l'oralité, le fait que le vase doit être en terre. Duhm souligne la difficulté de traduire *baqbouq yôçér ẖâres*, ainsi que les deux solutions pour le traduire, qui serait soit de dire « le vase de terre du potier », soit « le vase du potier, qui travaille en terre ». Le mot « terre » annonce le fait que le vase doit pouvoir se briser. Voir DUHM, *Das Buch des Prophets Jeremia*, p. 160.

[88] Dans l'ensemble de Jr, on apprend dès le début que Dieu est celui qui envoie le prophète (1,1-5). Ce mouvement d'envoi se répète à maintes occasions, dont 19,1. On voit que Dieu veut transmettre sa parole aux habitants de Jérusalem et il choisit Jérémie pour le faire. Par cette parole, Jérémie va arracher et renverser, exterminer et démolir, bâtir et planter (1,8-10). Cette mission ne sera pas facile, car les rois de Juda, ses princes, ses prêtres et le peuple du pays s'y opposeront : « Ils lutteront contre toi, mais ne pourront rien contre toi, car je suis avec toi – oracle de YHWH – pour te délivrer. » (1,19)

[89] Caroll pense que le geste de Jérémie a bel et bien été compris comme un acte de magie, même si certainement ce n'est pas l'intention du texte de l'assimiler à cela : « The breaking of a ceramic flask outside the gates of Jerusalem and the utterance of a divine threat against the city (19,1-2.10-11) have all the marks of an ancient execration ritual resonant with magical beliefs. Jeremiah's subsequent manhandling by the priestly authorities (20,1-2) hardly suggests a symbolic action with no force, but is surely a recognition of the force of what had just been done, and how the city's fate had been sealed by the action accompanied by the utterance of the divine name. » dans CAROLL, *Jeremiah*, p. 59. Au chapitre suivant on reviendra sur la signification du geste et sa connotation, quand on discutera le signe du vase. Ici il importait de souligner le lien narratif entre le geste de briser le vase et la mise au carcan de Jérémie, compris comme tel par les commentateurs, dont Caroll.

conflit, très précis, décrit sur l'ensemble du livre[90], même si on apprend dès le début que Jérémie doit affronter des adversaires (1,19) et même si on sait déjà que les gens d'Anathot voulaient le tuer (11,21). Le prophète est maintenant pour la première fois confronté à un opposant qui porte un nom :

> « Or le prêtre Pashehour, fils d'Immer, qui était le chef de la police dans le Temple de YHWH, entendit Jérémie qui proférait cet oracle. Pashehour frappa le prophète Jérémie, puis le mit au carcan, à la porte haute de Benjamin, celle qui donne dans le Temple de YHWH. » (20,1-2)

Jérémie affronte Pashehour et lui annonce sa déportation à Babylone, car le chef des gardes n'a fait qu'annoncer des mensonges :

> « Et toi, Pashehour, ainsi que tous les hôtes de ta maison, vous partirez en captivité ; à Babylone tu iras, là tu mourras, là tu seras enterré, toi et tous tes amis à qui tu as prophétisé le mensonge. » (20,6)

La présence de ce premier conflit pourrait indiquer – même si cela n'est pas certain – qu'on se trouve à Tophet dans un lieu de la performance[91]. Cela signifie qu'on retrouve ici le « domaine » des opposants de Jérémie et de la parole de Dieu, et que le sujet performateur s'y rend pour lutter contre ses opposants. Quand on reviendra sur la place occupée par Tophet par rapport aux autres endroits évoqués dans Jr, on verra que ce n'est pas le seul endroit où se déroule un conflit entre Jérémie et le peuple ou ses représentants. On y trouve aussi Anathot, le lieu d'origine du prophète (11,21), le Temple, où Jérémie entre en conflit avec Hananias (chap. 27–28), la cour des gardes du palais royal, où le prophète est enfermé (32,2). Ce qui retient l'attention c'est qu'ici, à Tophet, en 19,1-20,6, on a affaire au premier conflit clairement précisé.

S'il y a des opposants, trouve-t-on aussi des adjuvants ? On peut bien se demander qui aide Jérémie ? Dans la confrontation avec Pashehour, au chapitre 19, il n'y a aucune aide humaine. Mais c'est la parole que Dieu a mise dans la bouche de Jérémie (cf. 1,9) qui l'aide à affronter Pashehour. Le prophète ose lui annoncer un avenir épouvantable, sans avoir clairement reçu un oracle pour le faire. On ne connaît

---

[90] Chauty met en évidence trois éléments nouveaux : une nouvelle forme de narration, un nouveau personnage individuel et un agir différent de Jérémie. Il dit : « La fin du chapitre 19, avec la proclamation de Jérémie dans le Temple, inaugure donc une nouvelle forme de narration. Au chapitre 20, ensuite, on assiste à la réaction de Pashehour fils d'Immer à ce discours ; il est le premier personnage individuel autre que YHWH et Jérémie à être mis en scène ; ce qui s'y joue a donc un caractère inaugural. » dans CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?*, p. 157.

[91] Voir note 64 sur la performance chez Greimas.

pas la réaction du chef des gardes à ce moment-là[92]. Mais à partir de ce moment conflictuel, deux camps opposés commencent à se définir. Des noms sont intégrés dans les passages narratifs. Il s'agit soit des adversaires de Jérémie et de la parole de Dieu, soit de ceux qui écoutent Dieu et aident son prophète[93].

C'est donc à Tophet qu'au chapitre 19 Jérémie agit et c'est en rentrant de là il qu'il est puni (20,2). Selon les termes de Greimas, il est le sujet actantiel, et on peut donc dire que, dans un parcours syntaxique qui commence par le choix du sujet et son envoi[94] (1,4-10), étant ensuite acquise la valeur modale du savoir au moins en ce qui concerne la destruction de Tophet (7,30-34). Comme on le découvre, Dieu est celui qui envoie Jérémie et, comme il lui a annoncé, Jérémie sera soutenu pour affronter ses opposants (1,8). Le prophète semble donc bien être le sujet-héros. Il y a là certainement une épreuve. Cet épisode narratif et performatif montre le pouvoir de Dieu à détruire la ville, ainsi que le pouvoir de Jérémie à affronter ses ennemis. Peut-on déceler ainsi à Tophet une nouvelle phase qui compose un parcours narratif[95]. Il devait s'ensuivre l'acquisition de la valeur modale du pouvoir-faire.

---

[92] Erwan Chauty fait une analyse narrative de l'oracle donné à Pashehour et du rôle de ce personnage en Jr. Le personnage, comme tant d'autres, apparaît et disparaît, sans que le lecteur apprenne plus sur son destin. Le rôle de l'oracle, lu dans un contexte plus large qu'en lien avec le passage qui le précède immédiatement, s'éclaire par la déclaration des ennemis mentionnés en 18,18. Selon CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?* (thèse de doctorat non publiée), Centres Sèvres-Université de Lorraine, 2017, p. 158.160 : « lu isolément, ce passage n'aide pas à comprendre comment l'action de Pashehour peut avoir un lien de causalité avec la déportation à Babylone. Mais le texte, en rappelant au lecteur un oracle précédent, pointe une cause de la catastrophe dans le comportement religieux interne à Jérusalem… L'oracle peut alors être compris comme procédant d'une certaine justice : derrière le conflit d'un jour entre Pashehour et Jérémie, c'est toute une opposition plus profonde qui revit, telle que les oracles précédents l'ont déjà fait connaître au lecteur. Ainsi, c'est davantage dans l'ordre du langage que dans celui du monde du texte ou de la biographie des personnages que le lecteur peut découvrir une causalité à l'œuvre. »

[93] Ceux qui aident Jérémie à survivre, face à ses ennemis, sont surtout les fils et les petits-fils de Shaphân, et le premier mentionné est Ahiqam, qui sauve Jérémie de la mort (Jr 26,24). « Jérémie, lui, fut protégé par Ahiqam, fils de Shaphân, si bien qu'il ne tomba pas aux mains du peuple pour être mis à mort. » (26,24). Eléazar porte aussi la lettre de Jérémie aux déportés (29,3) ; Mikayehu, fils de Gemaryahu, fils de Shaphân, convainc les princes à écouter le rouleau de Jérémie, lu par Baruch (36, 10-12), et, à la fin, c'est Godolias, fils d'Ahiqam, fils de Shaphân, à qui Jérémie est confié par les Babyloniens après avoir été tiré de la cour des gardes (39,14). Godolias est ensuite nommé gouverneur par le roi de Babylone et c'est auprès de lui que Jérémie retourne et demeure, parmi ceux du peuple qui étaient restés dans le pays (40,5-6). Une autre aide importante est donnée par Kushite Ebed-Mélek, un eunuque attaché au palais royal, qui demande au roi d'épargner Jérémie et le fait sortir de la citerne (38,6-13).

[94] On assume que l'appel du prophète et son premier envoi constitue un contrat entre le destinateur et le sujet-héros. On découvrira qu'il y a effectivement un lien entre la mission confiée à Jérémie et la séquence de 18,1-20,18, qui inclut l'épisode narratif à Tophet et qu'on analysera au chapitre suivant.

[95] GREIMAS, *Du sens*, p. 179, suggère que pour arriver à accomplir la mission, le héros doit vouloir – savoir – pouvoir et, ensuite, faire.

À Tophet, Jérémie brise un vase, comme Dieu brisera la ville (19,10-11). Quand Jérémie communique l'oracle, la parole de Dieu s'accomplit déjà. La réalité devient autre tout simplement parce que le prophète la transforme par ce qu'il dit. Par son agir et son écoute, il montre un autre chemin que celui des hommes qui ont abandonné Dieu (cf. 19,4). Ainsi la destruction de la ville est « déjà là ». Jérémie le dit :

> « Ainsi parle YHWH Sabaot : Je vais briser ce peuple et cette ville comme on brise le vase du potier, qui ne peut plus être réparé. » (19,11)

En 19,10-11, la destruction est concrète. Le sujet actuel, celui qu'on voit agir, est Jérémie, qui brise le vase, mais le sujet référentiel est Dieu et la parole de Dieu qui brisera la ville. Le geste de Jérémie montre, d'une manière concrète et palpable, le devoir-faire, vouloir-faire, savoir-faire et le pouvoir-faire de Dieu. Le prophète est le sujet actantiel, mais il est aussi l'adjuvant du sujet-héros de l'Histoire, qui est la parole de Dieu. Ce que Jérémie annonce, Dieu a déjà décidé de le faire, il peut le faire et il le fait[96]. L'annonce de Jérémie est un choc : ce pouvoir faire, démontré si clairement, effraye. Dans l'analyse performative du chapitre 5 on suivra la manière dont la tension croît et décroît durant cet épisode.

Jérémie rentre de Tophet, il est mis au carcan par Pashehour et lui prédit sa déportation. Le désastre est de plus en plus présent et le texte livre ici la plus douloureuse plainte du prophète, qui maudit le jour de sa naissance. C'est un émouvant cri de désespoir de celui qui entend les cris de guerre, ne voit que tourments et peines, mais n'y peut rien (20,7-18). Le poème n'est pas une source d'analyse psychologique du personnage, comme le dit d'ailleurs Brueggemann :

> « We face a crisis of reality deeper than that. The measure of this crisis is that this cry, this curse is not addressed to God or to anyone (vs. 14-15). The poet is bereft of anyone whom address can be made utterly alone with only shrillness against a hostile abyss »[97]

Ce poème prépare l'auditeur à regarder droit dans les yeux le désastre qui est « déjà là ». Aussi inattendu que cela puisse paraître, on apprendra tout d'un coup que la ville se trouve déjà encerclée par les ennemis et le roi Sédécias demande à Jérémie

---

[96] Le décalage entre le sujet actuel et le sujet référentiel est l'essence d'un geste performatif de type théâtral, dont le référent est toujours dans un au-delà, dans un plan du réel par rapport au plan de la représentation. Les signes prophétiques ressemblent à des gestes dramatiques qui mettent en scène la relation de Dieu à l'homme ou à son peuple, au moment où « l'homme » se trouve au plus loin de Dieu. C'est à ce moment que Dieu parle à travers celui qui porte sa parole, qui le rend présent comme s'il était son acteur : le prophète. Mais le rôle de ce dernier, comme on vient de l'esquisser, ne se résume pas à cela et on reviendra là-dessus au dernier chapitre.

[97] BRUEGGEMANN, *A commentary on Jeremiah*, p. 185.

de consulter YHWH (21,1-2). Dans une annonce performative, ce saut en avant[98] mettra les auditeurs face à l'accomplissement de l'annonce faite en 19,14-15. Les écarts temporels disparaissent : la ville est déjà encerclée, prête à tomber dans les mains des ennemis. Après ce premier choc, qui peut impressionner le lecteur ou les auditeurs, la narration reviendra au temps du règne de Joiaqim (chap. 25–26), puis à nouveau au temps du roi Sédécias (chap. 27–39), soit pour décrire la montée du conflit, soit pour présenter la vie de Jérémie et de la ville, à la fin du siège. L'oracle sur Tophet y reviendra encore une dernière fois et on évoque maintenant ce troisième moment.

4.4.4 Tophet et l'évaluation de l'oracle de destruction

Suite à l'épisode du vase brisé à Tophet, on a donc d'une part l'immédiateté de l'accomplissement (chap. 21–23), d'autre part certain « temps » pour arriver à ce qu'on pourra appeler l'évaluation de la performance, c'est à dire le moment d'évaluer l'accomplissement d'une parole de Dieu. L'écart est instauré par un temps de lecture du texte ou par son annonce performative, contenant plusieurs oracles, ainsi que des mises-en-récit de la vie de Jérémie (chap. 21–39), interrompues le livret de la consolation (chap. 30–31). On arrive ensuite à un nouvel épisode narratif où Jérémie est emprisonné et en dialogue avec le roi Sédécias (32,1-5). Celui-ci lui demande une parole de Dieu pour comprendre la raison du siège destructeur, et Jérémie raconte, apparemment comme réponse à la question du roi, l'épisode de l'achat du champ[99].

Paradoxalement, au moment où la ville est assiégée par l'armée du roi de Babylone (32,1-2), Dieu demande au prophète d'accomplir un autre geste prophétique, comme signe du pardon et de la restauration à venir (32,6-15). Comme le montre Elena Di Pede, par le déplacement du sens durant les réponses données à deux questions successives, celle du roi, qui veut savoir les raisons du siège et ensuite celle de Jérémie qui veut apprendre la raison de cet achat, on arrive à comprendre que

[98] Elena Di Pede présente les propositions de Steinmann ou Bright, des exégètes qui ont essayé de reconstruire le texte de Jérémie dans un ordre chronologique. Selon eux, l'épisode à Tophet serait postérieur à la discussion avec Sédécias en 21,1 et même à l'achat du champ d'Anathot, en 32,6-15. Voir DI PEDE, *Au delà du refus : l'espoir*, p. 143. L'exégète fait référence aux travaux de STEINMANN Jean, *Le prophète Jérémie. Sa vie, son œuvre, son temps* (Lection Divina 9), Cerf, Paris, 1952 et Bright John, *Jeremiah*, Anchor Bible 21, New York, 1965.

[99] Une analyse détaillée du chapitre 32 est faite par Elena Di Pede cf. *Au delà du refus : l'espoir*, pp. 40-88.

l'aboutissement du projet de Dieu va plus loin que le moment de la rétribution des péchés[100]. L'ordre ne sera rétabli qu'au retour du peuple de Dieu.

Le signe de l'achat de la terre est inattendu et peut-être paradoxal, mais il est bien dans la logique de Dieu (32,6-15). Jérémie doit acheter un champ à Anathot et donner l'acte d'acquisition à Baruch[101], qui le mettra dans un vase de terre. Il devra le garder pour qu'il se conserve longtemps (32,14-15). Jérémie ne comprend pas et il ressent un paradoxe (32,25) entre la destruction de la ville, annoncée aussi par le geste prophétique de briser le vase (19,10-11), et celui de conserver un vase de terre contenant un acte d'achat[102]. Les deux situations, destruction et reconstruction, ne paraissent pas pouvoir coexister. Dieu lui donne la réponse et fait une promesse (32,28-44), sans pour autant oublier les raisons pour laquelle la prophétie de malheur a été faite (32,30-35), en particulier les horreurs commises à Tophet (32,34-35). C'est là que le péché du peuple est décrit avec encore plus de précision. Le péché est, comme le souligne Di Pede, celui de ne pas écouter Dieu (32,23)[103]. Cela se concrétise dans l'acte de souiller le Temple et de construire des hauts lieux pour Baal à Tophet (7,30-34 ; 19,6-8 ; 32,34-35). L'ensemble des manifestations du péché du peuple, du coup, se résume à cela.

> « Ils ont construit les hauts lieux de Baal dans la Vallée de Ben Hinnom pour faire passer par le feu leurs fils et leurs filles en honneur de Molek, ce que je n'avais point ordonné, à quoi je n'avais jamais songé : commettre une telle abomination pour faire pécher Juda ! » (32,35)

---

[100] Le chapitre 32 commence par une question posée par le roi Sédécias à Jérémie, qui lui demande pourquoi il annonce la destruction de la ville (32,3). Jérémie semble donner une réponse au roi, en racontant l'histoire de l'achat du champ, qui est en fait un signe de restauration (32,6-15). Ensuite, c'est Jérémie qui demande à Dieu la raison de faire cet achat paradoxal, au moment même où la ville est livrée aux Chaldéens (32,25). Dieu détaillera les raisons de la destruction (32,28-35), pour finir par une parole d'espoir (32,36-44). Di Pede constate : « Enfin, YHWH annonce dans un même discours le malheur et le bonheur pour son peuple (v 29 et 36-44) indiquant ainsi que son horizon à lui est beaucoup plus large que celui des acteurs humains. Il signifie ainsi que son dessein est global et à long terme. » dans DI PEDE, *Au delà du refus : l'espoir*, p. 79.

[101] Baruch, le scribe, fils de Nériyya, fils de Mahséya (32,12) est notaire au moment de l'achat du champ (32,9-15). Il est mentionné ensuite comme celui qui met par écrit le rouleau dicté par Jérémie, le lit en face du peuple, des princes et du roi (36,1-16) ; il l'accompagne en exil (43,2-7) et il s'inquiète également de son sort (45,1-5). On remarque que la première mention du scribe Baruch dans le Livre de Jérémie est durant l'histoire de l'achat du champ d'Anathot (32,6-15), qui précède un autre passage où est repris l'oracle sur Tophet (32,34-35). Concrètement, au moment de l'accomplissement de l'oracle sur la destruction de Jérusalem (confirmé par Jérémie en 32,24), Dieu fait la promesse de restaurer son peuple (32,15.42-44). Il donne comme signe l'acte de l'achat de la terre d'Anathot, qui doit être gardé par Baruch dans un vase de terre (32,14-15).

[102] DI PEDE constate : « En effet, le prophète l'affirme dès le début : YHWH agit de manière paradoxale dans l'histoire…Mais la situation de Jérusalem est tellement dramatique que Jérémie semble désemparé face à cet agir de Dieu, et le lecteur, qui se trouve aux côtés de Jérémie, l'est également. » dans Di Pede, *Au delà du refus : l'espoir*, p. 61.

[103] DI PEDE, *Au delà du refus : l'espoir*, p. 84.

C'est pourquoi la ville est maintenant livrée au roi de Babylone (32,36).

La troisième fois donc que le même texte qui condamne Tophet est repris, c'est au moment de l'évaluation de la performance sous forme d'un rappel du péché (32,34-35), qui évoque 19,6-8 et justifie l'acte de détruire la ville[104]. La prophétie s'accomplit et Dieu le certifie, car c'est Lui qui agit. Performance et évaluation sont unies dans l'action et la parole de Dieu. Le fait même que le nom de Tophet n'apparaît plus, paraît aussi confirmer le changement de nom annoncé en 7,32 et 19,6. Mais l'évaluation, de manière inattendue, tout en confirmant les raisons de la destruction, les dépasse et ouvre une autre perspective, celle de la vie (32,37-44).

Trois oracles, trois micro-récits, trois étapes vers l'accomplissement de la destruction de la ville. Jérémie l'apprend (7,30-34), il l'annonce au peuple (19,10-11) et il assiste à l'accomplissement (32,16-44). Comme on le voit, le lieu de Tophet est présent, au fil d'un parcours narratif[105], dans toutes les phases, depuis l'annonce du projet de Dieu, qui fait savoir à Jérémie son jugement, jusqu'à son accomplissement. Le lieu semble fonctionner comme une bombe à retardement : on apprend qu'il existe, on perçoit la catastrophe qu'il peut déclencher, et on assiste à la calamité, où le texte réaffirme que l'idolâtrie du peuple, manifestée à Tophet, en est la cause.

4.4.5 Tophet et les autre lieux du Livre de Jérémie

Avant de conclure sur le rôle de ce lieu dans Jr, il reste au moins à situer Tophet dans le contexte du livre prophétique et des autres lieux mentionnés[106].

---

[104] Entre les chapitres 19 et 32 il n'y a pas d'autre lien textuel, ni un lien narratif. Il y a seulement le rapprochement créé par l'oracle sur Tophet, et l'accomplissement d'une annonce confirmé par Jérémie lui même : « Ce que tu as dit arrive et tu le vois » (32,24b).

[105] On mentionne que cette analyse se penche seulement sur les moments où l'oracle concernant Tophet est annoncé ou évoqué. Pour délimiter toutes les syntagmes narratifs en Jr et identifier éventuellement un récit global, une analyse doit être faite sur l'ensemble du livre prophétique. On constate ici seulement la reprise d'un élément (l'oracle sur Tophet) au fil de trois moments qui présentent les traits de différentes phases narratives : l'acquisition du savoir, du pouvoir, et de la performance. En l'absence d'une analyse complète, l'identification des phases et des syntagmes n'est ni complète, ni définitive. On rappelle que les syntagmes narratifs forment une unité narrative de rang intermédiaire, et selon Greimas ils peuvent être performanciels (épreuves), contractuels (établissement et rupture de contrat) et syntagmes disjonctionnels (départ et retour). Ils peuvent aussi s'entremêler ou se superposer. Ainsi, la manifestation des syntagmes narratifs peut « épouser la forme de signifiants discontinus, de telle sorte que le récit, analysé et décrit comme une série de syntagmes narratifs, cesse d'être isomorphe au texte, tel qu'il se présente à l'état brut ». Dans GREIMAS, *Du sens*, p. 191.

[106] L'analyse détaillée de ces endroits a été faite surtout par Philipp King, concerné de présenter les évidences des fouilles archéologiques liées à tous les endroits, aux objets et aux activités mentionnés par Jr, dans KING Philipp J., *Jeremiah, an archaeological companion*, Westminstern/ John Knox Press, Louisville, Kentucky, 1993.

Dans une première catégorie de lieux s'inscrivent les pays et les nations à propos desquels le prophète prononce des oracles (Egypte, les Philistins, Moab, les Ammonites, Damas, Cedar et Hazor, Elam, Babylone en Jr 47-51), surtout Edom, ennemi d'Israël qui est mentionné à 40 reprises dans le livre[107]. Mais le message du prophète est adressé premièrement à Juda. Jérémie prononce des paroles de destruction et de restauration concernant Jérusalem[108] : trois de ces oracles relient le sort de la ville à celui de *Tophet*, nommé aussi Vallée de Ben Hinnom.

D'autres lieux mentionnés dans le livre sont liés au parcours de Jérémie et à des évènements historiques. Ce sont des endroits où il va, où il se tient, où il est détenu. D'autres lieux sont liés au déroulement de l'attaque babylonienne et du siège de Jérusalem[109]. La plupart du temps, Jérémie apparaît dans des lieux à l'intérieur de Jérusalem[110] : le temple, où il proclame ses oracles et où il confronte ceux qui n'écoutent pas la parole de Dieu (dont 7,1-15 ; 19,14 ; 26,7 ; 28,5), la citerne, où il est prisonnier (38,8), désignée d'abord comme le cachot au domicile du scribe Yahonatân (37,15-16), la cour des gardes, au palais du roi de Juda, où il est détenu par Sédécias (32,3), la porte de Benjamin, où il est mis au carcan par Pashehour (20,2), la porte des Tessons (19,2) et le *Tophet* (19,2.12), où il est envoyé donner un oracle.

Parmi les lieux où Jérémie est envoyé pour porter une parole de Dieu liée à un signe prophétique, on compte[111] : l'Euphrate[112] (13,1-11 – le signe de la ceinture), une maison en deuil (16,5-7), une maison en fête (16,8-9), la maison du potier (18,1-12), *Tophet* (19,1-13), le Temple (27-28, le signe du joug), le Temple[113] (35,1-19 – le vin des Récabites), et Tahpanhès en Egypte (43,8-13). Anathot est aussi mentionné en

---

[107] KING, *Jeremiah, an archaeological companion*, p. 45.

[108] Jr contient plus de 100 références à la ville, sur les 643 références de l'Ancien Testament. Jérusalem est la ville dont le sort est pleuré par le prophète et la première référence à la ville s'y réfère, car Dieu l'envoi en disant : « Va et pleure dans les oreilles de Jérusalem » (Jr 2,2). Philipp King insiste sur l'importance de connaître la topographie de Jérusalem pour mieux comprendre Jr, dans KING, *Jeremiah, an archaeological companion*, p. 65.

[109] L'avancée des Babyloniens inclut les noms des villes comme Lakish et Azekah (Jr 34,7). On mentionne la fuite du roi Sédécias à travers le jardin du roi et la porte entre les deux murs (Jr 39,4), la venue des pèlerins qui arrivent de Shechem, Siloh, Samaria juste après la mort de Godolias (Jr 41, 4-59) dans KING, *Jeremiah, an archaeological companion*, p. 83.

[110] Des lieux extérieurs sont également mentionnés, quand Jérémie est emmené à Rama (Jr 40,1), quand il se rend à Miçpa, auprès de Godolias, et, à la fin, quand il part en Egypte (Jr 43,7). La liste des lieux n'est pas exhaustive. Une analyse des lieux de Jérusalem est faite par KING, *Jeremiah, an archaeological companion*, pp. 114-123 et pp. 136-139.

[111] Une analyse des signes prophétiques en Jr est faite dans STACEY W. David., *Prophetic drama in the Old Testament*, Epworth Press, London, 1990, pp. 128-170.

[112] Identifié dans la TOB à Perath, une ville près d'Anathot. Voir aussi CAROLL, *Jeremiah*, p. 61.

[113] En Jr 36,1-20 c'est Baruch qui porte le rouleau au Temple pour lire le rouleau.

32,7.8.9, durant le signe de l'achat de la terre en 32,6-15, quand Jérémie se trouve emprisonné dans la cour des gardes.

On remarque que Tophet occupe une position particulière parmi les lieux évoqués dans livre prophétique. C'est un endroit géographique précis où Jérémie est envoyé et d'où il revient (19,2.12). C'est un lieu à propos duquel il prononce une parole de destruction qui relie Tophet à Jérusalem (7,31-32 ; 19,5-6). C'est un endroit maudit qui est mis en opposition avec Anathot[114], autant le lieu d'origine de Jérémie qu'un lieu-signe de la promesse de Dieu, par le contrat de l'achat de la terre (32,14-15). Au chapitre 32, Anathot apparaît comme un lieu positif, lié à la promesse de Dieu, en contraste avec la Vallée de Ben Hinnom, l'autre nom donné à Tophet, qui est le lieu de la malédiction (32,34-35).

4.4.6 Synthèse sur la narration à Tophet en Jr

Le récit à Tophet, au chapitre 19, peut être lu aussi comme une narration dans laquelle on peut identifier le moment de l'envoi du sujet (19,1), son action (19,14-15) et la conséquence de ce qu'il dit et fait (20,1-6). Le geste prophétique, performé à Tophet, ressemble à un « spectacle », avec un acteur, un public, un lieu précis où il est donné. C'est une mise-en-scène à travers laquelle Jérémie, le sujet-héros, montre ce qu'accomplira le vrai acteur de l'histoire, Dieu.

Mais on remarque aussi que le récit du chapitre 19 est intégré dans une suite d'actions qui évoquent le Tophet à trois reprises. Sur l'ensemble de Jr on peut identifier trois phases narratives, au moins en ce qui concerne la destruction de Tophet et de Jérusalem : l'énonciation d'une accusation et d'un projet de destruction, prononcé par Dieu[115] (7,30-34) ; l'action de Jérémie qui brise le vase et annonce la destruction imminente de Jérusalem, laquelle est mise en œuvre par la parole de Dieu (19,1-20,6). Cette phase de l'annonce correspond aussi, si on tient compte du schéma de Greimas, au moment d'acquérir la valeur modale du pouvoir. Jérémie prouve que la parole de Dieu, qui n'est pas reçue par le peuple, peut détruire la ville, mais aussi que lui peut désormais affronter des ennemis bien identifiés. Jérusalem est déjà

[114] Anathot est mentionné 15 fois dans la Bible, dont 6 fois en Jérémie. La première fois, il est dit que Jérémie est le fils Hilkia, un des prêtres d'Anathot (1,1). Les premiers opposants de Jérémie sont les hommes d'Anathot (11,21.23). Ensuite, c'est une terre d'Anathot que Jérémie rachète à son cousin Hamamel, ayant la certitude de la libération que Dieu promet à son peuple (32,7.8.9).

[115] Le projet de destruction est énoncé dès le premier signe, en Jr 1,13-16, et il est repris par différents signes. En Jr 7,30-34 on arrive à une accumulation des raisons pour condamner les habitants de Jérusalem, condamnation reprise trois fois sur l'ensemble de Jr.

encerclé et son sort déterminé (21,1). On retrouve la confirmation de l'accomplissement de l'oracle (32,34-35) au moment où la ville tombe aux mains des Babyloniens (32,25.36). C'est alors que Dieu demande à Jérémie de signer un acte d'achat de la terre d'Anathot (32,6-15), donnant ainsi un nouveau signe d'espoir à son peuple (32,42-44). Le lieu de Tophet est évoqué durant ces trois moments, même si un changement de nom s'opère au chapitre 32, où on retrouve l'appellation de la Vallée de Ben-Hinnom. En résumé, on retrouve, pas à pas, l'acquisition de la valeur modale du savoir (7,30-34), du pouvoir (19,10-11) et la performance et l'évaluation concernant la destruction de la ville (32,25.34-36).

Dans une annonce performative du Livre de Jérémie, les épisodes qui évoquent le Tophet semblent concentrer, grâce à des signes et des images fortes, les phases importantes qui créent une structure narrative autour de l'annonce concrète de la destruction de la ville. Dans le rapport entre l'acteur et son public, les différentes étapes aideront à faire croître et décroître la tension. Mais cette esquisse d'analyse sur l'importance narrative du lieu de Tophet n'est pas complète et propose seulement d'ouvrir une piste de recherche, qui devra tenir compte d'autres lieux et signes performatifs, dans la recherche d'un éventuel récit global en Jr ou même en vue d'esquisser une narration cohérente, en dépit du chaos apparent.

Ce qu'on retient aussi est que Tophet n'est pas seulement un lieu géographique, mais surtout une image symbolique du péché de Juda, de son idolâtrie et de son manque d'écoute. C'est un lieu qui, comme un arbre desséché, attire la foudre de Dieu. Sinistre crématoire, où les parents passent leurs enfants par le feu, il finira en flammes. En parallèle – ce qui est intéressant par rapport à la relecture que fait Strindberg – c'est un lieu qui est lié dans deux épisodes narratifs à deux gestes prophétiques étonnants, ayant tous deux pour objet un vase. Ce signe du vase devient porteur de significations opposées et contradictoires, du vase brisé à Tophet, signe de la mort (19,10-11), au vase qui garde le contrat d'achat de la terre d'Anathot, signe de la vie à venir (32,14-15)[116]. Ces signes seront analysés au chapitre suivant.

[116] DE GEEST explique : « Greimas articule ces oppositions au moyen de la théorie du carré sémiotique, qui module les oppositions classiques en distinguant entre les termes et leurs équivalents contradictoires, ce qui permet de les inscrire à l'intérieur d'une structure à quatre termes. », DE GEEST Dirk, « La sémiotique narrative de A. J. Greimas », texte disponible à l'adresse http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/dirkdegeest.htm. Consulté le 20.07.2016.

4.5 Conclusions sur Tophet, le lieu de la performance

Dans ce chapitre, on a identifié dans chaque scène à Tophet, biblique et dramatique, le lieu de la performance, le but des personnages, leurs fonctions, qui sont les sujets, leurs opposants, qui les aident, quelles sont leurs actions et quelle est la résolution. On a situé aussi chacun des deux moments dans le contexte de leur narration et on a déterminé que, dans les deux textes, le lieu est nommé essentiellement à trois reprises : dans la phase de contrat ou de préparation, celle de la performance et celle de l'évaluation.

On a trouvé des ressemblances, mais aussi des différences, concernant le lieu, l'action de dénonciation des péchés accomplie par le prophète, l'identité du destinateur et du sujet-héros, ainsi que le rapport entre le sujet réel et un sujet référentiel.

Autant le prophète que le Chasseur arrivent dans une ville où ils dénoncent les crimes du peuple. Dans les deux cas, on parle d'un projet de destruction : celui d'une ville ou celui d'un homme qui va mourir. Les récits sont différents et correspondent à la situation particulière de Jérusalem au sixième siècle avant Jésus Christ et à la ville de Stockholm, au début du 20e siècle. À part la reprise d'un parcours géographique et symbolique, et d'un objet similaire, qui est le vase, les situations concrètes n'ont rien en commun. Mais le péché des gens reste essentiellement le même : celui de l'idolâtrie, nommé par Jérémie dans son discours, et évoqué par le Chasseur dans le dialogue avec la Femme (*GR*, pp. 496-497).

Une différence importante entre les deux textes surgit au moment où on identifie qui est le destinateur, qui est le sujet et quel est le don. Aussi, quand on analyse qui est le sujet-héros.

Du point de vue des fonctions assumées, le Chasseur s'apparente et se distingue du prophète du Livre de Jérémie. Il est le sujet réel du drame, sans être pour longtemps celui qui agit. Il ne fait que regarder, mais ce regard qu'il porte sur un monde grotesque devient la dénonciation même du mensonge. Quand il commence à agir, c'est pour dénoncer par la parole les crimes d'une ville, mais sans prononcer une sentence de destruction sur cet endroit. Il assiste seulement un Japonais à mourir et se dirige lui-même vers la rencontre finale avec Dieu. Très important : dans sa mission, c'est lui-même, l'Ermite ou le Japonais qui l'envoie, et pas Dieu directement.

Dans *La Grand-route* on ne trouve pas un dialogue avec Dieu qui envoie le Chasseur dénoncer des crimes et annoncer un désastre. L'écrivain lui-même a fait l'expérience de l'athéisme et il a connu le désarroi d'une vie sans Dieu. Il a connu le désastre spirituel, quand il s'est retrouvé lui-même au bord du précipice : l'histoire et la fin tragique du Japonais est, dans *La Grand-route*, un moyen de raconter cette expérience. Le dramaturge heureusement a pu retrouver le chemin de la vie. Il crée ainsi un personnage qui lui ressemble et qui vient dire la vérité aux hommes, mais personne ne l'écoute. Ainsi, par rapport à la Bible, le Chasseur reflète une compréhension différente du rôle de prophète. Il est lui-même son propre destinateur, après avoir fait l'expérience de l'éloignement de Dieu et d'un chemin de Damas. Le message du prophète moderne est celui de sa propre conversion, comme l'est celui de Paul, qui avait fait l'expérience de la rencontre du Christ, après l'avoir poursuivi dans ses témoins. C'est de là que vient aussi l'évocation d'un enfer présent sur terre, qu'on retrouve dans *La Grand-route*, inspiré par la réception du lieu de Tophet dans la tradition.

Les moments de mises en scène à l'intérieur de *La Grand-route* – depuis la rencontre des meuniers jusqu'au spectacle de la rue de Tophet – montrent la manière de prêcher du Chasseur, qui est celle d'un architecte de théâtre : il entre dans le rôle des personnages qu'il observe, il assume les masques de leurs figures déformées, qui nous font rire tout et nous forcent à affronter de face le mensonge de la société. Du coup, le sujet réel, à chaque moment du spectacle, diffère du sujet qui agit. Les personnages de Tophet, dont le Japonais, sont les acteurs du moment. En plus, tous les personnages renvoient vers des sujets référentiels, dans la vie réelle.

Ce décalage entre sujet réel et sujet référentiel apparaît aussi dans le livre biblique, quand Jérémie accomplit les signes prophétiques. Quand Jérémie brise le vase ou quand il achète la terre, il rend visible le projet de Dieu, qui est celui de détruire, mais aussi de reconstruire et de bâtir. Quand les personnages-masques imaginés par le créateur de théâtre entrent en scène, ils rendent visibles leur propre projet d'autodestruction, conscient ou non. Ils deviennent ainsi les signes d'un monde qui s'autodétruit, à partir du moment où les hommes s'éloignent de Dieu et se tournent vers les idoles.

Un dernier constat concerne la manière dont le projet de destruction est accompli dans *La Grand-route*. On l'a vu, le désastre imminent annoncé au départ, à l'arrivée du Japonais, ne concerne pas la destruction de la ville, comme en Jr, mais

celle d'un homme. Mais le suicide d'un homme, condamné par sa propre conscience, suggère, à la fin, la destruction d'une ville ou même d'un monde. Dans le Tophet du temps des chrétiens, chacun est en face du Sauveur ou face au Juge éternel. Chacun opère choix. Il meurt ou il est sauvé. Mais le choix d'un seul rend visible le drame d'un monde.

> « Prophetic dramas often display the same features : huge events are focused in brief actions ; a nation in mourning is seen in a single man ; a rotten garment means apostate generations. This is how 'the microcosm in the macrocosm' works in the prophetic field. » [117]

En résumé on peut affirmer que : Du point de vue des similitudes, on retrouve le Tophet comme lieu de la performance dans les deux textes, annoncé aussi en phase de préparation et évoqué dans l'évaluation ; dans les deux endroits un sujet-héros, qui est prophète ou prédicateur, dénonce les perversités de la société à travers une mise-en-scène particulière, un geste prophétique et dramatique à la fois ; le rapport entre les personnages – entre Jérémie et Dieu ou entre le Chasseur et le Japonais – est très particulier. Chacun des deux assume plusieurs fonctions dans le micro et le macro-récit qui sont entrelacés à Tophet : soit celle du sujet-héros et de l'aide, soit de destinateur, sujet-héros et adjuvant. Du point de vue des différences, comme on l'a dit, Dieu envoie le prophète, étant le destinateur. Dans le drame moderne, le Chasseur et ses compagnons – l'Ermite, le Japonais et la Femme aveugle – assument chacun cette fonction. Si le prophète rend visible la parole de Dieu aux hommes, le Chasseur met-en-scène l'histoire de l'errance de l'homme, loin de Dieu, pour montrer le retour à la source. Si la perspective du récit de la relation de l'homme à Dieu change, le message essentiel reste le même. L'homme meurt sur le chemin qui l'éloigne de Dieu.

Au chapitre suivant on analysera le signe du vase dans les deux textes, pour voir comment le geste prophétique et dramatique se construit autour de cet objet. Dans le texte biblique, comme on l'a déjà aperçu, le vase est un objet que Dieu institue comme signe et qui représente le peuple dans la main de Dieu. Dans le texte dramatique, c'est un objet qui sera investi avec des significations différentes par l'homme lui-même et qui le représentera.

[117] STACEY, *Prophetic drama in the Old Testament*, p. 48.

5 Le vase du potier, de Jérémie à Strindberg

5.1 Plan du chapitre

Dans le chapitre précédent, on a établi les liens entre le Tophet de Strindberg et celui de Jr, ainsi que les occurrences du nom de ce lieu dans le livre biblique. En Jr, la seule séquence à la fois narrative et performative, où il est question de Tophet, est celle du chapitre 19, où le prophète est envoyé à la porte des Tessons acheter un vase et le briser à Tophet, comme signe du jugement de Dieu sur Jérusalem et ses habitants (Jr 19,10-11). Le passage textuel qu'on va analyser s'éteint en fait entre 18,1–20,6[118].

Le Tophet est un premier rapprochement entre *La Grand-route* et le livre qui porte le nom de Jérémie. Mais Strindberg opère un rapprochement supplémentaire, en introduisant un vase dans l'épisode de la cinquième station. L'objet, cadeau d'un marchand japonais au protagoniste du drame, devient urne funéraire, signe de la condamnation que le marchand porte sur la société et ses propres actions. Respectant la volonté des dieux, il se livre à la mort (*GR*, pp. 484-485). En plus, dans son Tophet du 20e siècle, le prêcheur de Strindberg assume la mission de porter cette urne funéraire et de condamner les crimes d'une société moderne qui s'autodétruit (*GR*, p. 488).

Ce qu'on poursuit est d'identifier comment Strindberg, mais aussi le Livre de Jérémie, créent un signe dramatique et prophétique à la fois. D'une part, il s'agit d'un signe au théâtre, de l'autre, d'un signe performatif inclus dans l'annonce prophétique. Ce qu'on perçoit facilement, ce sont le geste et le message des deux textes, avec leurs ressemblances et différences. Même si le contenu est différent, autant le message du prophète, que celui du Chasseur de *La Grand-route*, associent un jugement[119] envers la société à une dimension performative. Le prophète biblique brise le vase, dans un lieu d'incinération, annonçant la destruction de la ville (Jr 19,10-13), tandis que le prédicateur moderne montre l'urne funéraire, en face d'un crématoire, déplorant le sort de l'homme dans une société ou règne le mensonge (*GR*, pp. 488-492). Mais rien n'est encore dit sur la manière dont les deux textes construisent le moment dramatique pour qu'il soit efficace, pour qu'il provoque une émotion telle dans leur public, que

[118] Les raisons de cette délimitation sont présentées plus loin, dans le paragraphe 5.3.2 du ce même chapitre.

[119] Le jugement est annoncé soit comme un jugement de Dieu (Jr 19,10-11), soit comme un jugement de l'homme, qui respecte la volonté des dieux (*GR*, p. 485).

celui-ci décide éventuellement de changer de vie. Les auditeurs peuvent aussi réagir avec violence et refuser le message. De toute manière, le drame prophétique ne laisse pas indifférents ses destinataires. Stacey signalait le choc que le prophète cherche à provoquer dans son auditoire :

> « An action designed to announce that the city would fall could be called a sign, but an action intended to arouse the same anguish, the same shocked horror, as the disaster itself is more than a sign… In this book we have opted for the word "drama". »[120]

Si on est bien d'accord que dans les deux textes ont a affaire à un geste performatif, où un prédicateur utilise un vase, lié à un message de jugement, en un lieu nommé Tophet, alors il y a trois questions auxquelles on doit répondre, autant pour le Livre de Jérémie, que pour *La Grand-route* :

a) Quelle est la référence du geste dans la réalité quotidienne ?
b) Quelle est la référence au plan de la réalité spirituelle, que l'objet ou la transformation de l'objet est censée rendre visible ?
c) Comment se construit la communication entre le protagoniste et son public, pour que celui-ci perçoive un lien direct entre sa vie et l'objet-signe sur lequel intervient l'acteur ?

Dans les premiers chapitres, on a essayé de définir ce qu'il y a de prophétique chez Strindberg et on est arrivé à considérer trois dimensions qui le définissent comme tel : le référent dans le vécu de l'auteur, dont le parcours de conversion devient prophétique pour le destin de l'homme moderne ; le style d'écriture, prophétique lui-même pour l'art dramatique du 20e siècle et, aussi, le référent biblique, qui souligne la dimension symbolique du parcours humain. Ce qui est prophétique dans l'ensemble du drame doit être présent dans un seul des gestes fait sur scène. Dans ce chapitre on se concentre sur un seul élément de *La Grand-route*, l'urne funéraire du Japonais, portée par le Chasseur. Les trois dimensions du « macrocosme » doivent normalement se retrouver dans le « microcosme ». On regardera :

a) La référence de l'objet dans le monde réel : Quel rapport y a-t-il entre l'objet sur scène et le vécu de Strindberg ? On s'attardera ici sur l'art du dramaturge de transformer un objet quelconque (utilisé sur scène) en objet chargé de mémoire et d'émotion, qui parle à tous, devenant un signe de la vie de l'homme ;

[120] STACEY W. David, *Prophetic drama in the Old Testament*, Epworth Press, London, 1990, pp. 20 et 22.

b) La référence directe aux spectateurs : Comment Strindberg construit-il le discours du protagoniste, pour faire en sorte que le spectateur se sente concerné par le signe du vase ?
c) La référence de l'objet sur un plan existentiel, profond : Que nous montre Strindberg du plan profond de la réalité décrite et comment ?

Les mêmes questions se posent pour le texte prophétique, où beaucoup de précisions sont encore à apporter. Jérémie vient-il directement briser un vase en présence du peuple ou y a-t-il d'autres références au vase qui construisent, pas à pas, la transformation d'un objet utilitaire en signe du destin de l'homme et même du peuple ? Comment se construit le discours performatif et la relation entre l'acteur-narrateur et ses auditeurs, pour qu'ils perçoivent la force du signe et qu'ils se sentent concernés ?

On tentera dans une première partie, dédiée à *la Grand-route,* d'identifier à quel évènement de la vie réelle se rattache l'épisode du Japonais, ainsi que la manière dont le dramaturge inclut le vase sur scène. On suivra l'évolution de l'objet au cours de la pièce de théâtre et on verra comment il figure visuellement le destin de l'être humain. Ensuite, dans une deuxième partie de ce chapitre, on analysera tout à tour la manière dont le vase est utilisé dans Jr comme objet performatif, sa transformation d'objet utilitaire en objet-signe, intégré dans l'annonce prophétique et figurant le destin humain, en particulier celui du peuple d'Israël.

Les mêmes questions autour du vase qui sous-tendent les deux textes amèneront enfin à analyser la portée performative de ces événements dans chacun de ces deux textes. Quelles en sont les ressemblances et les différences, non seulement en surface mais en profondeur ? L'objet est-il utilisé de manière similaire ? Rend-il visibles les mêmes structures de signification ? La parole prononcée par les protagonistes vis-à-vis de l'objet a-t-elle la même portée ? Quel rapport est établi entre l'artefact et les auditeurs ?

5.2 Le vase japonais de Strindberg

5.2.1 Identification et structure des passages où l'on parle du vase

Dans le texte de *La Grand-route*, le terme *vase* apparaît à quatre reprises, évoqué seulement par le Japonais, un marchand de parfums et de thé, aux quatrième et cinquième stations. Il est caractérisé comme précieux, beau et cher :

« Vous recueillerez les cendres dans mon vase le plus précieux » (*GR*, p. 484)

« Regarde mon plus beau vase, c'est un héritage de famille » (*GR*, p. 490)
« Tu deviens un vase de larmes, cher vase ! » (*GR*, p. 490)

L'évocation du vase apparaît dans le premier dialogue entre le Japonais et le Chasseur, d'une manière abrupte et inattendue (*GR*, p. 483). Quand le marchand demande au Chasseur dès la deuxième ligne de l'aider à mourir, il doit lui donner aussi les raisons qui le poussent à cette décision désespérée. Le Chasseur accepte finalement de l'aider. Ce qu'il doit faire est de recueillir les cendres du Japonais dans son plus beau vase (*GR*, p. 484). Lorsqu'ils se trouvent au crématoire, à la cinquième station, ce vase est l'occasion pour le Japonais d'évoquer des souvenirs de famille (*GR*, p. 490). Les deux rencontres entre le Chasseur et le marchand – la première durant la quatrième et la seconde, à la cinquième station – sont interrompues par l'apparition de Möller, le criminel de la ville, que le Japonais s'empresse de fuir (*GR*, p. 485).

Toutefois, le Japonais et le Chasseur n'entrent jamais dans un véritable dialogue. À part les premières lignes, où le Japonais appelle à l'aide, ni l'un, ni l'autre ne cherche à obtenir quelque chose de son partenaire. Ils n'emploient pas de techniques de persuasion, ils n'entrent pas en conflit, ils ne cherchent pas une réconciliation, car il n'y a pas de lutte entre eux. Leurs scènes communes sont composées d'une succession de monologues, où chacun dévoile la triste expérience de sa propre vie et ce qui les pousse à la mort. Cette structure évocatrice, où le personnage, dans un long monologue, raconte des évènements passés, rappelle le théâtre japonais et les pièces Nô avec des guerriers ou des esprits[121]. Dans cette forme particulière de théâtre, le héros évoque là un espace-temps du passé, qu'il revit dans le présent sur un plan émotionnel. Le plus souvent, il évoque le moment de sa mort, grâce au rappel d'un crime ou d'une lutte, en présence de celui qui a commis le crime. Ce faisant, le protagoniste peut se libérer d'un moment particulièrement difficile et angoissant de sa vie. Dans *La Grand-route*, le Japonais semble lui aussi vivre un moment de libération. Ce n'est pas vers la nuit éternelle qu'il se dirige, mais vers le jour, dans une tentative de récupérer le bonheur qu'il a connu jadis.

[121] On a traité le sujet plus largement au chapitre antérieur. Pour faire un rappel, dans le Nô, un théâtre traditionnel japonais qui existe dans la forme actuelle depuis le 16ème siècle, les actions dramatiques ne sont pas représentés sur scène, mais évoqués de manière lyrique, par des chants et des danses. Le Nô a été développé par des acteurs professionnels appartenant à la caste des guerriers et il à ses origines dans le festival religieux du 12ème siècle. Les textes se repartissent en cinq genres, selon le protagoniste de l'histoire : dieux, guerriers, femmes, gens ordinaires ou esprits. Plus d'information en ligne à l'adresse https://www.britannica.com/art/Noh-theatre (consulté le 26.12.2017).

« Sois le bienvenu, jour ! Adieu, nuit ! Et tes rêves trop lourds ! » (*GR*, 492)

Dans une scène qui interrompt cet échange de confessions sur la vie et la mort, le Chasseur affronte Möller et l'accuse de crime.

LE CHASSEUR : Voici les cendres de quelqu'un dont je pourrais dire du bien s'il n'avait pas été assassiné par toi !... Ta victime ne faisait jamais du mal pour le mal, seulement pour se défendre.

MOELLER : Tu fréquentes ce bandit de Japonais ? (*GR*, p. 489)

Le Chasseur accuse Möller[122], en le qualifiant d'« assassin », « le plus puissant homme de la ville » (*GR*, p. 486). C'est qu'il n'a pas seulement tué moralement le Japonais, mais il est aussi considéré coupable envers le protagoniste. Le Chasseur énumère plusieurs conflits (*GR*, p. 487), inspirés de ce que Strindberg a lui-même vécu dans sa relation par rapport à Carl Möller, le beau-frère de sa dernière femme, Harriet Bosse. On découvre ainsi que le personnage du Criminel porte le nom de celui qui avait été architecte et directeur des bâtiments publics à Stockholm, un personnage influent, qui était devenu l'ennemi du dramaturge. De manière inattendue, la vie de l'auteur fait irruption dans le texte, rappelant ce qui le faisait le plus souffrir : la séparation de sa dernière femme, l'actrice Harriet Bosse, qui venait de se fiancer à l'acteur Gunnar Wingård.

Une date est tout d'un coup insérée dans le texte, quand Möller affirme ne pas supporter le sang. « Depuis le quatre avril ? » (*GR*, p. 489), demande le Chasseur, qui dit de lui-même avoir fait *hara-kiri* et avoir exécuté celui qu'il était jadis (*GR*, p. 486). Cette date, incompréhensible pour la plupart des spectateurs d'aujourd'hui, a une importance particulière seulement pour l'auteur. Le quatre avril était la date des fiançailles de l'actrice Harriet Bosse avec Wingård. Leur relation avait été encouragée par Carl Möller[123]. Cette date est celle-là même où le Chasseur dit avoir été tué. Cette référence au drame familial de Strindberg peut nous donner une piste pour rechercher

[122] L'édition française utilise la graphie Moeller, mais dans l'original suédois le nom est écrit selon la graphie allemande. Dans notre commentaire on va utiliser la forme Möller, qui rend visible la similitude avec le nom du beau-frère de Harriet Bosse, l'architecte Carl Möller.

[123] À ce propos, dans son édition à STRINDBERG August, *Samlade Verk 62. Abu Casems tofflor. Stora landsvägen*, Norstedts Förlag, Stockholm, 1992, p. 248, OLLEN Gunnar écrit : « C'est une consternation pour un lecteur, car aucune information n'est fournie à propos de cette date. Mais "Möller" et "quatre avril" signifiaient quelque chose de très spécial pour Strindberg. Le 4 avril 1908, son ancienne épouse, Harriet Bosse, s'est fiancée avec l'acteur Gunnar Wingård. Les fiançailles avaient été soutenues, selon l'opinion de Strindberg, par son beau-frère, "Un imbécile qui n'est plus mon frère" ». Cette contribution est disponible en ligne à l'adresse https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/AbuCasemsTofflor/sida/248/etext (consulté le 14.10.2017). Traduit du suédois par l'auteur de cette recherche.

d'autres liens entre le vécu de l'auteur et les éléments dramatiques, dont le vase. Quel souvenir de famille serait évoqué par ce vase japonais ?

5.2.2 Le vécu à la source du texte écrit : la référence au monde réel

Généralement, lorsque Strindberg introduit dans ses textes un évènement ou un personnage, il fait toujours référence, d'une manière ou d'une autre, à quelque chose qu'il a lui-même vécu. Cela n'est pas motivé par le désir de mettre en scène sa propre vie ou de la raconter. C'est plutôt le souhait de garantir l'authenticité du vécu de ce qu'il raconte et de retrouver ainsi les liens avec ce que d'autres ont pu vivre ou expérimenter.

Pour essayer de déterminer à quoi le vase du Japonais peut se rapporter on peut faire une recherche sur l'expression « vase japonais » dans l'ensemble de son œuvre[124]. On trouve ainsi une référence présente dans son *Journal Occulte*, dans une note écrite le 10 février 1908 :

> « J'ai cassé aujourd'hui le vase japonais ; des pétales fanés de rose sont tombées par terre. » [125]

Tous les évènements auxquels il fait référence pour cette journée semblent annoncer la fin de toute relation avec Harriet Bosse, qui se remariera avec un jeune acteur : l'aigle qu'il avait acheté avec son épouse pour décorer leur maison a été emporté ; il brise le vase japonais ; le Bouddha tombe par terre. Ce même jour, les pensées de Strindberg sont hantées par son beau-frère, Möller, qui avait contribué à la séparation d'avec sa femme. D'habitude, Strindberg, se borne à raconter des impressions auditives ou visuelles qui se transforment en signes ; ainsi, il lui semble entendre que quelqu'un du nom de Möller a été arrêté et il voit ce nom écrit à la craie, sur le mur de son escalier[126]. Ces notes courtes, juxtaposées, correspondent au style habituel du journal, dans lequel l'écrivain garde en mémoire, de 1896 à 1908, tout ce qui, dans la vie quotidienne, attire son attention et devient, pour lui, un signe occulte, une manifestation de l'invisible dans le visible. Ainsi, alors que le journal n'interprète

---

[124] Pour ce type de travail, le moteur de recherche fourni par le site www.litteraturbanken.se est fondamental (consulté le 10.10.2017).

[125] Strindberg raconte dans son journal, en original : « För ungefär 14 dagar sedan hörde jag inom mig: Möller äk häktad... I min trappa står nu med kritta : Möller... I samma stund slog jag sönder en Japansk vasö torra rosblad föllo på glovet. (Buddha gick från kakelungen häromdan.) » dans STRINDBERG August, *Ockulta Dagbogen*. *Samlade Verk 59 Nationalupplaga*, Ed. Norstedts, Stockholm, 2012, p. 278 facsimile, accessible en ligne à l'adresse https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/OckultaDagboken1/sida/529/faksimil, et l'original à l'adresse https://www.wdl.org/en/item/14294/view/1/359/ (consulté le 10.10.17).

[126] Voir note ci-dessus.

pas le fait que le vase japonais se brise, dans *La Grand-route* Strindberg emprunte cet objet à son propre vécu et il l'amène sur scène. Il en fait d'abord le signe d'un passé heureux, évocateur d'une famille réunie autour de la table, les jours de fête, avant qu'il ne devienne un vase de larmes et une urne funéraire, recueillant les cendres de son propriétaire. Voici comment le Japonais le décrit :

> LE JAPONAIS : Regarde mon plus beau vase, c'est un héritage de famille
> Qui recueillera la poussière d'une poussière,
> Mais qui, autrefois, rempli de fleurs,
> Ornait la table dressée
> Les jours de fête où des jeunes regards
> Et des joues roses se reflétaient
> Dans les verres cerclés d'or...
> Puis, tu deviens un vase de larmes, cher vase !
> Car tout le bien que nous donne la vie
> Nous est donné pour être un jour pleuré. (*GR*, p. 490)

Le vase brisé a été pour Strindberg le signe prémonitoire, qui a marqué la fin ultime de la relation avec sa dernière épouse[127]. L'écrivain le comprend comme tel parce que l'artefact est chargé de toute une mémoire affective et de toutes les fêtes passées en famille. Dans la pièce de théâtre, l'auteur garde le vase comme signe d'une vie familiale heureuse, mais sans le briser. Il souligne même, dans le monologue du Japonais, la manière dont l'objet se transforme en vase de larmes et de poussière, en rapport avec les changements qui s'opèrent dans la vie de son propriétaire. Ce qui arrive dans la vie du Japonais n'est pas le fruit du hasard, mais la conséquence directe des actes du marchand. Il avait choisi le mensonge : au lieu des parfums, il avait vendu des produits chimiques, et toute « la comptabilité truquée », les « articles falsifiés », les « malversations » se sont retournées contre lui (*GR*, p. 485). De son côté, le Chasseur dira de lui même, qu'il a « erré, imbu d'idées fausses sur les hommes et sur la vie » et finit sa vie – comme Strindberg lui-même – séparé de sa

[127] La relation entre Strindberg et Harriet Bosse a été très passionnelle, avec des hauts et des bas. Ils se sont mariés en 1901, mais quand leur fille est née le 25 mars 1902, ils vivaient déjà séparément. Leur divorce a été officiellement prononcé en 1904, mais la relation a repris. Strindberg a continué à écrire des rôles pour Bosse, dont Agnès dans *Le songe*, qu'elle a jouée en 1907. Plus d'informations sur l'actrice se trouve en ligne sur la page Wikipédia, https://en.wikipedia.org/wiki/Harriet_Bosse (consulté le 26.12.2017). Sur la relation entre ces deux époux, qui étaient deux grands artistes, voir l'introduction signé par EKLUND Torsten, « Einleitung » in STRINDBERG August, *Okkultes Tagebuch. Die Ehe mit Harriet Bosse*, traduit en allemand par Thabita von Bonin, Fischer Bücherei, Hamburg, 1971.

femme et de sa fille. La destruction d'une heureuse vie de famille devient ainsi la conséquence des choix de chacun des personnages, visible dans les transformations subies par un objet, dans ce cas particulier, un vase. Le Chasseur finit par dire :

> LE CHASSEUR : Ma personne est faussée, pire, falsifiée... J'ai calculé en me servant des chiffres qui étaient faux. J'ai mis en circulation de la fausse monnaie sans le savoir, c'est pourquoi je ne suis pas l'homme que je suis... (*GR*, p. 499)

Le Chasseur et le marchand des parfums se ressemblent et leurs actions sont décrites par des termes qui appartiennent au commerce et au marché, avec tout ce qu'ils peuvent comporter de pire. Dès lors, ces deux personnages évoquent l'expérience de l'auteur lui-même, qui s'est également égaré sur le chemin de la vie. Chaque personnage, cependant, choisit une route différente : Le Japonais se condamne à mourir à cause de ses péchés[128], tandis que le Chasseur demande à Dieu de le soutenir. En réalité, chacun de ces deux personnages représente une face de l'auteur qui s'est comme dédoublé en eux. De même, chaque spectateur observant cette scène au théâtre peut être à la fois le Chasseur et le Japonais. Chaque destinée, en effet, chaque personnage nous montre un chemin possible, qui peut également être celui de tout humain qui a le choix entre le chemin de la vie et le chemin de la mort, ce que les livres du Deutéronome et de Jérémie soulignaient déjà.

5.2.3 Les choix de l'homme et la transformation du vase : le récit

Maniant avec maîtrise l'art du théâtre, le dramaturge utilise un objet – le vase – pour rapprocher le destin du personnage de l'histoire personnelle des spectateurs. Il le fait étape par étape. Chaque transformation du vase, qui est au départ juste un vase à fleurs, s'opère par les paroles du Japonais.

C'est par son récit qu'on voit l'image d'un passé heureux et honnête, où le marchand se retrouve à table, entouré de sa famille. Les spectateurs peuvent être émus et se reconnaître dans ce type de souvenirs. La vie menée en vérité et justice est symbolisée par le vase de fleurs et le vrai parfum. Mais la peur de la faillite pousse le marchand à prendre le chemin du mensonge. Cette période est représentée par les produits contrefaits. La suite, même si elle n'est pas immédiate, est celle d'une mort spirituelle, d'une non-vie, que le marchand accepte pendant longtemps. Quinze ans il a vécu en contradiction avec ses principes. Mais les remords finissent par s'emparer de l'homme et l'amènent, pour se libérer, à désirer la mort physique. Le vase de fleurs

[128] Le Japonais affirme explicitement avoir péché : « J'ai erré, j'ai péché sous le nom de ma ville natale. » (*GR*, p. 484).

devient, lors de son incinération, vase de cendres. Dans une dernière étape, le vase, transformé en urne funéraire, devient prophétique de la destruction vers laquelle se dirige la société du temps de Strindberg.

> LE JAPONAIS : Jour et nuit, nuit et jour, je me suis retrouvé en face de la comptabilité truquée... La mort seule peut me délivrer. (*GR*, p. 484)

La destinée de l'homme passe de la vie à la mort ; son chemin passe de la vérité au mensonge, et toutes ces étapes, qui correspondent sur un plan profond de la narration au carré sémiotique composé par les valeurs qui régissent le destin de l'homme, est pratiquement rendu visible sur scène, de manière simultanée, grâce aux objets-signes. C'est grâce au parfum et au vase de fleurs, qui se transforment en produits contrefaits et en vase de cendres, que l'on transite visuellement de la vérité au mensonge, de la vie à la mort. Que le vase de parfum et le vase de fleurs soient effectivement présents sur scène, ou n'existent que dans l'imaginaire du spectateur grâce au récit du personnage, cette distinction n'est pas vraiment importante.

5.2.4 Le vase - signe de la vie et de la mort

On essayera maintenant d'inscrire les objets et les étapes de la vie du marchand dans le carré sémiotique de Greimas, posant la vérité et le mensonge comme les deux termes contraires, autour desquelles gravitent tous les autres éléments, qui s'opposent, s'impliquent ou se renient les uns les autres. La vérité s'oppose au mensonge, tout comme la vie est le contraire de la mort. De même, le vrai parfum est le contraire du faux parfum, et le temps de la vie honnête est le contraire du temps de la malhonnêteté. On obtient ainsi le schéma suivant :

PASSÉ / VÉRITÉ (VIE) la vie de famille heureuse (marchand honnête) le vase à fleurs le vrai parfum	PASSÉ / MENSONGE (MORT) la ville corrompue régie par le Criminel (marchand malhonnête) le vase sans fleurs (vase de cendres) le faux parfum
PRÉSENT NON MENSONGE (NON MORT) le marchand dénonce le péché le vase sans fleurs devient vase de cendres	PASSÉ PROCHE NON VÉRITÉ (NON VIE) le marchand hanté par les remords le vase de larmes

On voit aussi, dans ce schéma, comment le temps présent est la conséquence directe des actions du passé. La malhonnêteté et le mensonge provoquent les remords. Le marchand malhonnête essaie de continuer à vivre sans avoir une vraie vie. Il ne veut plus mentir, mais il n'arrive pas à dire la vérité. Il vit en contradiction avec ses principes, jusqu'au moment où il ne peut plus supporter cette situation. Le vase a un parcours plus compliqué et pas facile à rendre visible dans un schéma. Le vase de fleurs rappelle la vie heureuse du marchand honnête. Le vase sans fleurs est, de manière objective, son contraire et peut bien décrire la vie du marchand malhonnête, où toute joie disparaît. Le vase de cendres appartient encore plus à l'isotopie de la mort et dénonce cette vie de mensonge, mais bien plus tard. Le vase de larmes trouve sa place dans le temps des remords. L'objet rend visible la tristesse qui entre en contradiction avec la joie d'un passé heureux. La décision de se suicider est une conséquence directe du souvenir que le Japonais garde de la joie en famille. Il veut regagner la paix et emmène avec lui un vase sans fleurs qui deviendra le vase de cendres.

Aussi étrange que cela puisse paraître, la mort physique n'est pas vue comme une destruction, mais comme la délivrance d'une mort spirituelle, du mensonge et de la malhonnêteté. Elle devient un retour aux valeurs morales qui avaient jadis régi la vie du marchand. Cette mort dénonce le péché. Résultat d'un chemin de mensonge, elle est précédée par la dénonciation du mal et de ses acteurs, dénonciation faite par le Japonais et continuée par le Chasseur.

Le personnage du Japonais, représentant tragique d'une société traditionnelle et profondément éthique, devient ainsi emblématique pour critiquer un monde moderne, subjugué par la quête du profit et la perte des valeurs morales. Le vase, de son côté, fait voir dans la simultanéité le parcours de l'homme, qui passe d'un chemin de vie au chemin de la mort. D'un objet utilitaire, qui indique dans le passage de la ville une boutique ou la maison du marchand, le vase devient porteur d'un message sur le sens de la vie. Même s'il n'est pas mis en lien avec un message qui vient de Dieu, mais seulement avec la parole de jugement prononcée par l'homme qui se condamne lui-même, l'urne funéraire rend visible le point final de cette vie. Elle pose aussi une question sur sa véracité. La charge émotionnelle que le Japonais investit dans le vase, le rend proche de l'histoire personnelle de tout spectateur, du temps de Strindberg, et

même après. C'est l'histoire d'une vie ratée, d'une famille déchirée, suite à la quête d'un gain matériel[129].

5.2.5 Le rapport au spectateur : provoquer l'émotion, poursuivre la conversion

Le spectateur est impliqué par les signes utilisés sur scène de manière spécifique, car l'auteur et, avec lui, le metteur en scène font appel à différents types de mémoires. Il s'agit de la mémoire cognitive, qui aide à reconnaître le passage de la ville et la boutique, grâce à des objets qui les indiquent, dont probablement aussi des vases. Mais il y a aussi une mémoire affective, qui relie le vase japonais à des souvenirs de famille, qui peuvent être ceux de toute une catégorie de participants à cette scène théâtrale, surtout à Stockholm, en 1909. Vers la fin du 19e et au début du 20e siècle, les articles orientaux inondaient le marché. Strindberg en détenait lui-même plusieurs et il intégra dans ses pièces de théâtre, ainsi que dans ses nouvelles, des chapeaux, des pots d'épices[130] ou des paravents[131] japonais. Le récit du marchand donne au vase une charge émotionnelle qui n'appartient pas seulement au personnage, mais aussi à celui qui voit ou entend cette histoire. Car elle peut être la sienne également.

Pas à pas, le spectateur est attiré dans une scène de théâtre, qui se joue finalement pour lui, pour qu'il se reconnaisse dans celui qui a tenu un faux commerce et se dirige vers la mort. D'autre part, la parole lui est directement adressée. L'arrivée du Chasseur à Tophet est marquée par trois moments où il parle tout seul, pouvant s'adresser directement au public. C'est durant deux monologues très poétiques que le Chasseur fait ressentir aux auditeurs la beauté de la ville dont il se souvient avec nostalgie, avec son marchand de fleurs d'antan et le photographe (*GR*, p. 483), ainsi

---

[129] On peut imaginer cette scène de la manière suivante : le Japonais commence le monologue sur le vase (*GR*, p. 490), ayant un vase rempli de fleurs séchées, qui évoque sa vie heureuse. Il les prend et en les brûlants, les transforme en cendres. Les dernières gouttes d'eau qui restent, semblables aux larmes, l'aident à éteindre le feu. D'une manière symbolique et suggestive, le Japonais peut donner au Chasseur, à la fin, un vase vraiment rempli de cendres, qui a été chargé en face des spectateurs de toute la mémoire d'une vie.

[130] Voir la description du décor de *Mademoiselle Julie*, STRINDBERG August, *Fadren. Fröken Julie. Fordringsägare* (Samlade Verk 27), OLLEN Gunnar (éd.), Ed. Almqvist&Wiksell, Stockholm, 1984, p. 117, accessible en ligne à l'adresse https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/Fadren/sida/117/etext (consulté le 14.10.2017).

[131] Voir le récit « Amours et céréales » (« Kärlek och Spanmål ») dans STRINDBERG August, *Giftas. Tolfäktenskapshistorier*, Albert Bonniers, Stockholm, 1884, p. 99, accessible en ligne à l'adresse https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/Giftas1884/sida/99/faksimil (consulté le 22.05.2018).

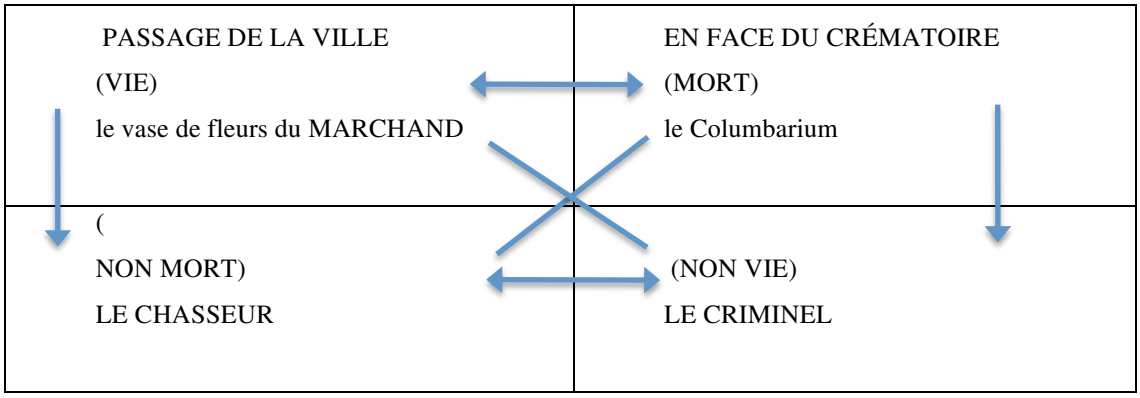
que le jardin de son enfance (*GR*, pp. 492-494). Ensuite, par un discours critique, le protagoniste met en garde ses auditeurs contre les mensonges et la futilité de leur vie présente. Il parle ainsi en regardant les urnes funéraires, en face du crématoire, à Tophet (*GR*, p. 488). Le protagoniste de Strindberg, tout comme Hamlet (act V, scène 1), contemple la mort et demande à chacun de la regarder en face, d'admettre ses échecs, ses péchés ou son idolâtrie. Seul sur scène, le monologue de l'acteur qui s'adresse à un absent, en l'invoquant par l'appellatif « toi », peut viser un mort absent, mais aussi et surtout chacun des spectateurs :

> LE CHASSEUR : Quel spectacle ! Une collection d'urnes !... Dans les urnes, rien que des cendres, toutes semblables ! Comme la poussière ressemble à la poussière ! Restes de ci-devant destinées humaines ! Numérotées, étiquetées à jamais ! « Ici repose... » Oui, je t'ai bien connu, mai tu n'as jamais appris à te connaître ! Et tu as traversé ta vie sous un déguisement, ta longue et pesante vie ! Et lorsqu'enfin j'ai pu percer ton masque, tu es mort ! Idolâtre, c'était là ton nom ! (*GR*, p. 488)

Le but du Chasseur, comme il le déclare lui-même, est de plaider la cause de la Vérité. Comme le fait, momentanément, le Japonais aussi.

> LE CHASSEUR : J'étais, comme tu le sais, un prêcheur. (*GR*, p. 491)

Du point de vue du récit, le public est invité à suivre le Chasseur d'un espace à l'autre, du passage de la ville où il reçoit le vase de fleurs du marchand pour arriver au columbarium, rempli d'urnes funéraires. Le protagoniste, et avec lui le public, passent du paradis à l'enfer. D'un lieu où il rencontre encore des amis, le Chasseur arrive sur le terrain de l'adversaire. Le schéma ci-dessous rend visible les lieux et les protagonistes du récit. Le passage de la ville d'antan, que le Chasseur garde en souvenir comme étant un paradis, s'oppose au crématoire, et le Chasseur entre en conflit avec Möller, l'assassin de la ville (*GR*, p. 486).



On constate une triple stratégie du dramaturge d'impliquer le public : évoquer par un objet des lieux et des situations réelles de la vie quotidienne, lui adresser directement la parole durant des monologues du Chasseur et le faire traverser en compagnie du protagoniste un chemin qui va du paradis à l'enfer, grâce au récit mis en scène.

Comment le public réagit-il ? Le Chasseur donne lui-même une réponse possible, en parlant de son échec. Il a plaidé la cause de Dieu, mais les hommes ont continué à créer et adorer leurs idoles (*GR*, p. 497). Durant la septième station, quand il parle avec La Femme, le Chasseur reprend les thèmes de la foi et de l'idolâtrie. Il s'adresse à la Femme, mais par le « vous », englobe tous ceux qui sont présents. À nouveau, il peut ainsi englober les spectateurs.

> LA FEMME : Je crois en toi, moi !
>
> LE CHASSEUR : Il ne faut pas croire en moi, il ne faut croire en personne, en aucun homme. Il faut croire en Dieu ! (...)
>
> LA FEMME : Tu étais avocat ?
>
> LE CHASSEUR : J'étais avocat de celui-là seul qui était Vérité ! Contre les idolâtres. Mais vous vouliez toujours adorer quelqu'un : vous-mêmes, vos parents, vos amis ; vous ne vouliez jamais rendre simplement justice ! (*GR*, p. 497).

Pour une fois, le Chasseur reconnaît aussi ses propres limites qui l'ont mené à l'échec.

> LA FEMME : Tu as aussi prêché l'Évangile, mais tu t'en es lassé !
>
> LE CHASSEUR : Je ne me suis pas lassé, mais lorsque je me suis aperçu que je ne pouvais pas vivre en plein accord avec ce que je prêchais, j'ai cessé de prêcher pour qu'on ne m'accuse pas d'hypocrisie. (*GR*, p. 497).

Son existence de prédicateur se confond avec celle d'architecte de théâtre. Le personnage assume le parcours de l'auteur et il exprime le désir de donner à voir aux hommes la présence de Dieu dans leur vie. On peut donc comprendre le geste du Chasseur à Tophet comme ayant pour but la conversion de ses auditeurs, même si – avec un regard réaliste – il voit la chose comme impossible à atteindre.

> LE CHASSEUR : Le beau, dans notre vie, n'a pas de place, il ne peut être réalisé ici-bas et l'idéal n'existe pas dans la pratique. (*GR*, p. 491)

Strindberg donne à voir, à travers le destin du Japonais, un parcours qui aurait pu être le sien. Condamné par sa propre conscience pour les péchés qu'il avait commis lui-même – il avait menti, il avait tenu un faux commerce avec des paroles – il aurait pu commettre un suicide. Parallèlement, il donne à voir un autre parcours, qui aurait pu être le sien : celui du prédicateur qui ne veut plus annoncer l'évangile, déçu

par l'idolâtrie des hommes et par sa propre incapacité à vivre en accord avec ses principes. Il crée deux personnages qui sont à l'extrême l'un de l'autre : le Japonais, qui vient de l'Extrême Orient, régi par la morale et la tradition, se perd dans un Occident conduit par le seul appât du gain matériel, et le Chasseur qui, lui aussi, n'y trouve plus sa place. Mais où se situe le dramaturge lui-même ? Comme plusieurs commentateurs l'ont déjà remarqué, Strindberg continue à vouloir changer la vie des spectateurs. Il transforme ses propres excès et sa propre conversion en signes pour ses contemporains et il utilise des références bibliques pour conférer du poids à l'expérience qu'il raconte.

L'analyse performative a montré comment l'objet, chez Strindberg, est investi avec plusieurs valences. De plus, les paroles prononcées par le Japonais au sujet du vase le transforment et le font devenir le symbole de sa vie, dans ce qu'elle a eu de beau et de vrai, mais aussi dans ce qu'elle a de tragique. La transformation de l'objet, pour les spectateurs, se fait par la parole du personnage. Dans la vie du marchand, l'objet est transformé par ses actions. Les utilisations successives – de vase de fleurs, il devient vase de larmes et vase de cendres – font du vase un signe de la vie du Japonais et reflètent ses choix.

On propose de regarder maintenant le texte biblique d'un point de vue performatif et voir comment le texte se sert du vase. Comment cet objet est-il amené dans le récit par l'acteur-narrateur, quelles paroles sont prononcées et par qui ? L'acteur-narrateur implique-t-il son spectateur ? Comment arrive-t-il à faire du vase un signe prophétique ?

5.3 Le vase en Jr et les signes prophétiques

5.3.1 Prémisses d'une analyse performative

L'essence d'un texte dramatique est d'être performé, mais le texte biblique est lu et analysé essentiellement comme un texte écrit. Doan et Gilles[132], ainsi que Simon Levy[133], pensent que le texte biblique a un caractère performatif inscrit en lui. Cela serait surtout le cas des textes prophétiques, où le scribe-acteur, comme le nomment

[132] DOAN William & GILES Terry, *Prophets, performance and power. Performance criticism of the Hebrew Bible*, T&T Clark, New York, 2005.

[133] LEVY Simon, *The Bible as Theatre*, Sussex Academic Press, Brighton/Portland/Toronto, 2012.

les deux Américains, assume le rôle du prophète pour communiquer le message de Dieu à son auditoire. A-t-il repris aussi le vocabulaire gestuel et dramatique du prophète ? A-t-il choisi de suggérer autrement les gestes dramatiques ? On ne le sait pas. Doan et Gilles pensent qu'il serait logique pour les scribes de construire leurs modes de communication selon la tradition dramatique des prophètes eux-mêmes.

> « The prophetic tradition of oracles, visions, and revelations, a tradition that existed before the literary tradition and that makes the literary tradition possible, is also a tradition of presentation and performance, rooted in certain patterns of dramatic activity. »[134]

Toutefois, même si nous imaginons une manière performative de dire le texte, en actualisant les gestes, ceci n'est qu'un jeu. Il permet de mettre en exergue les éléments dramatiques et de faire valoir l'unité tant disputée du texte[135], grâce au fait de l'entendre de manière continue. La manière d'engager et désengager le public, en passant du « il » au « je » (Jr 18,3) et en s'adressant directement aux auditeurs avec la deuxième personne, du singulier ou du pluriel, est une donnée objective (Jr 18, 6.11.13). Les allitérations et les rythmes (Jr 18,4.14) créés par les mots qui – même en l'absence d'un certain geste – suggèrent la présence d'un certain objet ou d'une certaine action, sont aussi une donnée de l'écriture.

En imaginant le texte récité par un acteur-narrateur, qui parle parfois au nom de Dieu et parfois au nom de Jérémie, le comédien pourrait alors faire les gestes du prophète[136]. Même si les actions ne sont pas performées d'une manière naturaliste, il existe des moyens de les rendre visibles. Depuis le geste concret et réaliste, jusqu'à un théâtre qui utilise les moyens d'expression du corps, du mouvement, du rythme et de la musique, tant l'univers oriental qu'occidental proposent une infinité de modalités de communication théâtrale. Ce que nous connaissons aujourd'hui comme représentation du texte est surtout la lecture liturgique, sujette à un long processus d'évolution des lectures publiques dans la tradition juive[137] et ensuite chrétienne, ainsi

---

[134] DOAN & GILES, *Prophets, performance and power*, p. 67.

[135] Il s'agit d'une unité narrative, que seulement les études récentes ont explorée, surtout au delà du chapitre 19. L'ensemble de Jr, comme les chapitres 18 et 19, sont composés d'unités d'origine différente. Brueggemann note sur le chapitre 18 : « This chapter contains divers materials that must have different contexts of origin. » dans BRUEGGEMANN, *A commentary on Jeremiah*, p. 167.

[136] On n'en sait rien si ce procédé a déjà été utilisé à l'origine, mais ce n'est pas le but de la présente recherche de reconstituer la genèse de Jr, ni de sa présentation publique.

[137] La lecture publique des Écritures est mentionnée dans la Bible même (2R 23,1-3 ; Ne 8,1-8 ; Lc 4,16-19 ; Ac 15,21), mais les premières informations qui confirment la pratique datent seulement du temps de Philo. Michael Graves affirme : « According to Philo, Jews were meeting together in "synagogues", reading sacred books, explaining what was not clear, and discussing the content. » dans GRAVES Michael, « The public reading of Scripture in Early Judaism », in *Journal of the Evangelical*

que des transpositions partielles du texte en musique et spectacle. On essaiera donc d'imaginer une forme d'annonce performative de quelques fragments, choisis par rapport aux gestes prophétiques qui ont comme objet un vase et sont liés à Tophet.

5.3.2 *Identification des passages à analyser concernant* le vase *et* le Tophet

L'analyse performative en Jr, dans le cadre de cette recherche comparative avec *La Grand-route*, devrait se concentrer sur le chapitre 19, quand Jérémie est effectivement envoyé à Tophet pour briser la cruche, symbole de la destruction de Jérusalem. Il faut cependant contextualiser ce passage au sein du livre prophétique, en précisant quel est l'objet sur lequel on se concentre et si on le retrouve ailleurs.

Le chapitre 19 lui-même est intégré dans un ensemble plus large, qui va du chapitre 18 à 20[138]. Le texte, qui contient très peu de narration, est construit pratiquement sur trois chapitres par un dialogue entre Dieu et Jérémie, autour de deux gestes performatifs. La visite de Jérémie chez le potier, où celui-ci forme et détruit un vase (Jr 18,1-6), est suivie de près par le geste de Jérémie de briser le vase pour signifier la destruction de Jérusalem (Jr 19,10-11). Ce geste est performé à Tophet, un lieu analysé au chapitre précédent.

Sur l'ensemble de Jr, il est difficile d'analyser le terme *vase* car le mot générique qui désigne l'objet, *kelî*, a plusieurs significations, parmi lesquelles « ustensile », « vase » et « arme ». De plus, il existe d'autres manières de nommer un récipient, et Daniel Bourguet dresse une liste de ses objets qui sont la gargoulette (*baqbouq*), le vase (*ésébh*), l'ustensile (*kelî*), la cruche (*nebhel*) et la coupe (*kôs*)[139]. On a choisi finalement de prendre en compte les instances où l'objet, désigné tantôt par le mot *kelî*, mais aussi par *baqbouq*, est lié directement ou indirectement, dans la narration, au Tophet, aux chapitres 19 et 32. En opposition avec la prophétie sur Tophet du chapitre 19, on retrouve, au chapitre 32, un autre vase de terre, celui dans lequel Baruch doit mettre le contrat d'achat de la terre pour qu'il se conserve longtemps. Comme on l'a déjà mentionné, c'est la troisième reprise de l'oracle qui

---

Theological Society 50/3 (Septembre), Chicago, 2007, pp. 467-487, citation à la p. 469. Accessible en ligne à l'adresse www.etsjets.org/files/JETS-PDFs/50/50-3/JETS_50-3_467-487_Graves.pdf (consulté le 26.12.2017).

[138] Voir chapitre 4.

[139] BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, p. 74.

condamne Tophet, cette fois mentionné par le nom de Ben-Hinnom[140]. Au chapitre 7, où le Tophet est mentionné pour la première fois, ni de vase, ni de geste performatif[141] n'apparaissent. C'est l'étape de préparation et de l'annonce du désastre à venir.

Le vase (*kelî*), fondamental dans ces passages, apparaît également au chapitre 18, dans un autre signe prophétique, celui du potier. Même si les deux signes ne sont pas reliés par le nom de Tophet, il y a des raisons de voir une unité narrative dans les deux chapitres, 18 et 19. Le lien le plus évident est le thème du « potier ». Daniel Bourguet explique :

> « Avec Thiel, Rudolf, Schreiner, il me paraît juste de voir en 18,1 une introduction, non pour le simple récit du potier, mais pour l'ensemble des chapitres 18-20, reliés entre eux, en particulier par le thème du potier abordé dans les chapitres 18 et 19. »[142]

De Jr 18,1 à 20,18, on trouve, à deux reprises, deux gestes performatifs (18,1-6 ; 19,1-2 ; 19,10), une série d'oracles que Jérémie est censé communiquer (18,7-17 ; 19,3-9 ; 19,11-13), la réaction brutale du peuple (18,18) ou de Pashehour (20,1-4), qui veulent punir ou même tuer le prophète et, juste après, les prières de Jérémie, adressées à Dieu, en clôture (18,19-23 ; 20,7-18)[143]. L'attitude hostile du peuple est dénoncée par Jérémie, au chapitre 18 et ensuite, détaillée au chapitre 20, quand Jérémie est jeté au carcan par Pashehour, le chef des gardes du Temple. Un autre lien, identifié par Erwan Chauty, est dans la manière dont les ennemis veulent punir le prophète. En 18,18, ils veulent le frapper[144] « par la langue », et, par la suite, on apprend que : « Pashehour frappa Jérémie le prophète et il le mit au pilori[145] » (20,1).

---

[140] Jr 32,35 fait écho à Jr 19,5 et à Jr 7,31 : « Ils ont construit les hauts-lieux de Tophet dans la vallée de Ben-Hinnom, pour brûler leurs fils et leurs filles, ce que je n'avais point ordonné, à quoi je n'avais jamais songé. »

[141] Selon Holladay, le chapitre 19 est un récit narratif, tandis qu'au chapitre 7 on n'a que l'acte de la parole : « it is a narrative account, parallel to the simple act of speech », dans HOLLADAY William, *Jeremiah 1*, Fortress Press, Minneapolis, 1986, p. 536.

[142] BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, p. 273. Les études auxquelles fait référence Bourguet sont : THIEL Winfried, *Die deuteronomistische Redaktion des Buches Jeremias 1-25*, Neukirchener Verlag, Neukirchen-Vluyn, 1973 ; RUDOLPH Wilhelm, *Jeremia*, Mohr, Tübingen, 1968 ; SCHREINER Joseph, *Jeremia. Kommentar*, St. Benno, Leipzig, 1987 ; SCHREINER Joseph, *Jeremia 1-25.14* (Die neue Echter Bibel – Kommentar zum Alten Testament mit der Einheitsübersetzung, vol 3), Echter, Würzburg, 1981.

[143] Pour les besoins de notre propos on détaillera la structure du texte en renvoyant aux études menées sur ce texte au fur et à mesure de l'analyse. Ce qui présidera à l'établissement de la structure proposée sera l'unité que fournit au passage l'acte même de raconter et de performer les gestes décrits. Par ailleurs on pourra se rapporter à HOLLADAY, *Jeremiah 1*, pp. 512-546 et BRUEGGEMANN Walter, *A commentary on Jeremiah. Exile and Homecoming*, William Eerdmans Publishing Company, Michigan/ Cambridge U.K., 1998, pp. 167-181.

[144] L'utilisation du même verbe « frapper » dans les deux expressions, remarque Chauty, est une punition qui implique, à chaque fois, la diffamation de Jérémie. Chauty insiste sur la similitudes : « Le plus évident est le lien entre le projet de frapper « par la langue » et la peine du pilori. En quoi, en effet, consiste le châtiment d'un jour au pilori ? Cette peine procure bien sûr un inconfort physique, mais elle

Au chapitre 32, Jérémie rachète la terre à son cousin Hamamel, comme Dieu le lui demande. Suite à la transaction dont Baruch est notaire, ce dernier est appelé à conserver le contrat de vente dans un vase de terre, en signe d'espérance. Jérémie lui dit :

> « Prends ces documents, cet acte d'acquisition, l'exemplaire scellé comme la copie ouverte, et mets-les dans un vase de terre de façon qu'ils se conservent longtemps. Car ainsi parle YHWH Sabaot, le Dieu d'Israël : On achètera encore des maisons, des champs et des vignes en ce pays ! » (32,14-15).

Au total, le vase apparaît dans trois passages où sont accomplis autant de gestes prophétiques et dramatiques que Stacey[146] nomme des « *dramatic actions* ». On approchera maintenant les trois gestes-signe, pour les mettre dans le contexte des images proposées par le livre prophétique. On cherchera ensuite à définir le rapport qui se crée entre l'acteur-narrateur et ses auditeurs, à travers une analyse performative des chapitres 18 et 19. Comment s'organise la communication avec le public autour des deux gestes performatifs, celui du potier et de l'argile (18,1-6) et celui de briser le vase à Tophet (19,1-2.10-11) ? Pour finir, on déterminera le rapport entre la structure profonde du récit et les signes liés directement ou indirectement à Tophet.

L'analyse du texte prophétique reprend pratiquement les mêmes étapes que celle du texte dramatique, recherchant le référent dans le monde réel, le référent symbolique et la manière dont l'acteur-narrateur, grâce au geste qu'il va performer en face du public, s'efforce de provoquer une conversion. On commence donc par décrire le contexte métaphorique[147] du livre de Jérémie.

---

est loin d'être mortelle ; il s'agit avant tout d'une mesure d'infamie, visant à désigner aux yeux de tous une personne comme coupable. » dans CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?*, p. 159.

[145] Pilori est un terme équivalent du « carcan », utilisé par la Bible de Jérusalem. La traduction de ce verset a été reprise à CHAUTY Erwan, *Qui aura sa vie comme butin ?* (Thèse de doctorat non publiée), Centre Sèvres, Paris – Université de Lorraine, Metz, 2017, p. 159.

[146] STACEY, *Prophetic drama in the Old Testament*, pp. 20 et 22.

[147] Intégrer les gestes prophétiques dans une analyse des métaphores peut donner l'impression de quitter une méthode d'analyse performative suivie jusqu'à présent. Mais la caractéristique du geste prophétique est le fait qu'il montre sur le plan de la réalité quotidienne une autre réalité. Il est un geste, mais en même temps une métaphore. Le peuple est « comme l'argile » dans la main de Dieu (18,5-6), la ville sera détruite « comme le vase » (19,10-11). Pour qu'il soit bien compris, on remarque le fait que le geste n'est pas singulier. Son apparition est préparée en amont par des figures de style linguistique et on retrouve des échos dans des métaphores qui suivent. Le vase détruit par le potier ou le vase brisé à Tophet ont-t-ils des échos en Jr ? L'accomplissement des signes prophétiques était-il évoqué par les mêmes verbes, *shaḫat*, détruire, ou *shabar*, briser ? En élargissant l'isotopie de la destruction selon l'analyse de Bourguet on essaie de voir les pistes qui s'ouvrent, même si ce n'est qu'un bref apperçu pour mieux situer finalement un geste performatif dans son contexte.

5.3.2.1 L'argile et le potier dans le contexte de Jr (Jr 18)

Le premier geste prophétique en lien avec un vase, au chapitre 18, est quand Jérémie est envoyé par Dieu à un potier et il le regarde travailler (18,1-6). Le vase que l'artisan est en train de fabriquer est raté, et ce dernier en façonne un autre à partir de la même argile. Cet exemple sert à Dieu pour poser une question rhétorique au peuple par l'intermédiaire du prophète :

> « Ne suis-je capable d'agir envers vous, comme ce potier, maison d'Israël ? » (Jr 18,6)

Dieu est comparé à un potier, ce qui était répandu au Proche-Orient quand on parlait du Dieu créateur[148]. Mais la nouveauté de ce signe performatif est apportée par l'identification avec cet artisan précis, qui rate son travail, et arrive finalement à récupérer l'argile et en faire un autre vase. C'est une création qui continue, à travers et en dépit des échecs. Daniel Bourguet en souligne la nouveauté :

> « Ainsi ressort avec force que, si l'histoire, dans le vis-à-vis de Dieu avec son peuple peut être sans issue, Dieu seul est en mesure d'agir, non pour faire un nouveau peuple ou une nouvelle histoire, mais à partir de ce même peuple… et de cette même histoire une situation nouvelle. »[149]

Si le peuple n'écoute pas Dieu, et la destruction s'ensuit, Dieu continuera à créer et à donner vie à nouveau. C'est celui-ci le message simplifié du signe du potier, sur lequel en reviendra pour l'analyser en détail.

On voudrait maintenant découvrir le contexte d'images dans lequel est introduit ce signe performatif. Pour cela on fera recours au travail de Daniel Bourguet qui regroupe les différentes métaphores[150], dont font partie des signes prophétiques, en concentrant l'attention sur les verbes comme foyers.

Selon Bourguet, le signe prophétique de l'argile et du potier, au chapitre 18, se retrouve avec onze autres métaphores, ayant comme foyer le verbe *shaḫat*, détruire[151]. D'abord, c'est le peuple qui est décrit comme un destructeur, mais il sera détruit à son

---

[148] Une première racine à retenir est celle du verbe *yatsar,* former qui donne le mot *potier,* mais aussi *créateur*. Dans le livre de la Genèse (Gn 2, 7), le verbe désigne l'activité de Dieu qui *forme* l'homme à partir de la terre.

[149] BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, p. 284.

[150] L'analyse de Bourguet va au delà des gestes dramatiques et prophétiques, analysant toute forme de métaphore présente dans le texte, organisées selon le verbe qui constitue leur foyer. Il évoque comme définition de la métaphore celle proposée par Aristote, mais aussi celle très simplifié de Paul Ricoeur. Son intérêt se concentre sur la description d'une chose par des termes qui appartiennent à une autre isotopie : « c'est dire que la métaphore met toujours en jeu deux isotopies, celle du métaphorisé et du métaphorisant » dans BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, p. 12.

[151] Pour l'analyse de toutes les métaphores regroupées autour du foyer du verbe *shaḫat*, voir BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, pp. 199-334.

tour, par ceux que Dieu envoie comme destructeurs[152] ou par Dieu lui-même[153]. Le schéma qu'on propose ci-dessous aide à visualiser les différentes métaphores qui contiennent le verbe *shaẖat*, détruire. Celles qui précèdent peuvent influencer la perception du signe du potier (18,1-11), tandis que celles qui s'ensuivent peuvent lui faire écho :

> *shaẖat* – Contre un peuple destructeur (2,30 ; 5,26 ; 11,19 ; 12,9b-11),
>
> Dieu interviendra comme destructeur (13,1-11 ; 13,12-14)
>
> **comme le potier qui détruit et refait (18,1-6)**
>
> Dieu envoie des destructeurs (22,6-7 ; 49,9-10).
>
> Mais il détruira aussi Babylone pour libérer son peuple (51,1-2 ; 51,20-24 ; 51,25-26).

Dans ce paysage désolant, où le peuple d'Israël devient destructeur pour être détruit à son tour, le signe prophétique du potier (18,1-12) amène, selon Bourguet, une conception inattendue de Dieu, seul à pouvoir créer à nouveau à partir d'un geste destructif. On parlant du signe du vase brisé, Bourguet constate cet agir paradoxal de Dieu, qui détruit la destruction même :

> « En annonçant que Dieu lui-même détruit, Jérémie annonce aussi la sortie du cycle infernal de la destruction. C'est la grande nouvelle de la métaphore du potier et de l'argile. »[154]

On remarque que pour le signe du potier est le public est mentionné clairement. Ce signe se situe d'ailleurs à un point tournant. Après avoir donné ce signe, suivi par celui de la destruction du vase à Tophet, Dieu intervient directement dans l'histoire de Juda. Les métaphores qui s'ensuivent décrivent l'accomplissement de l'annonce de destruction faite par Dieu, en lien avec le double signe du potier. S'il détruit, l'agir de Dieu dépend de la réponse de l'homme. Tout « comme l'argile », le peuple peut être

[152] On peut inclure ici la métaphore du Liban et du Giléad (22,6-7), la métaphore du vent (51,1-2), la métaphore du pilon (51,20-24).

[153] « A côté de ces métaphores, où l'on découvre que la destruction est un cycle infernal, Jérémie en donne d'autres d'une tonalité toute nouvelle : des métaphores où le destructeur est Dieu lui-même. » Dans BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, p. 331. Les passages qui présentent Dieu comme destructeur sont les métaphores de la ceinture (13,1-11), la des cruches (13,12-14), et de la montagne (51,25-26).

[154] BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, p. 331.

détruit pour de bon[155]. Mais, tout « comme l'argile » (18,6), il peut être formé à nouveau.

D'une certaine manière, le signe du potier et de l'argile anticipe autant le signe destructif du chapitre 19, que le signe d'espérance au chapitre 32, car il laisse déjà entrevoir une autre issue, au-delà de la destruction.

5.3.2.2 'Briser le vase' dans le contexte du Livre de Jérémie

Au chapitre 19, le geste de Jérémie annonce une destruction qui semble totale. A ce moment, *le vase* est associé au geste divin et devient *le signe* du dessein de Dieu[156]. La présence du mot *vase* (*kelî*) au chapitre 18 le prépare en faisant le lien entre les deux passages.

Le signe du vase brisé (19,10-11), comme les autres métaphores qui ont comme foyer le verbe *shabar*, briser, rend visible la destruction des lieux. Le geste de briser le vase, seul signe performatif parmi les métaphores analysées par Bourguet ayant le verbe *shabar* comme foyer, annonce la destruction de Tophet et de la ville de Jérusalem et la mort de ceux qui s'opposent au projet de Dieu. Quatre autres métaphores amplifient l'effet de cette annonce. Les lieux habités par les peuples qui n'écoutent pas – que ce soit Tophet, Jérusalem ou Babylone – seront fracassés.

shabar
le peuple, qui trouve la mort car ils ont creusé des citernes lézardées (2,13),
la ville et le peuple, brisés comme le vase à Tophet (Jr 19,1-2.10-11) ;
le Moab, un baton, une branche et un objet brisé (48,17.38-39) ; Babylone, un marteau brisé (50,22-23) et une coupe brisée (51,7-8). Tous se dirigent vers la mort.

[155] Les commentateurs comprennent différemment le sens de la narration et de l'oracle: les uns voient un message d'espoir, d'autres l'annonce de la destruction. Holladay énonce les différents points de vue, même si pour lui, comme pour Bruegemann aussi, l'analogie avec le potier est la meilleure manière de faire voir autant l'intention salvatrice de Dieu, que la liberté de l'homme, qui peut s'y opposer et déterminer Dieu à changer de tactique. Voir HOLLADAY, *Jeremiah 1*, p. 515. R. Waddy R. Moss fait au 19ème siècle une analyse similaire sur l'image du potier en Jérémie 18,1-17, et parle aussi du pouvoir de Dieu et de la liberté de l'homme. Voir MOSS R. Waddy, « A Study of Jeremiah's Use (xviii. 1-17) of the Figure of the Potter », in *Expository Times*, vol. 2, University of Edinburgh, Edinburgh, 1890, pp. 274-275.

[156] Voir WANKE Gunther, « Jeremias Besuch beim Töpfer. Eine Motivkritische Untersuchung zu Jer 18 », in EMERTON J.A. (éd.), *Prophecy : essays presented to Georg Fohrer on his sixty-fifth birthday 6 september 1980* (Beiheft zur Zeitschrift für die alttestamentlische Wissenschaft 150), de Gruyter, Berlin/New York, 1980, pp. 151-162.

Les passages énumérés ci-dessus décrivent effectivement plusieurs lieux qui deviennent déserts[157].

En Jr l'action de briser, exprimé par le verbe *shabar,* fait aussi le lien entre le geste prophétique de la gargoulette (19,1-2.10-12)[158] et celui du joug de Jérémie brisé par Hananya (chapitre 28). Les deux signes prophétiques sont mis tout les deux en lien avec la mort[159]. L'image du vase brisé (*kelî*), quant à elle, est reprise aussi dans un oracle contre Konias et mise en lien avec la déportation. Le fils du roi Joiaqim est comme un récipient cassé et méprisé, jeté dans un pays étranger (22,28). D'autres encore sont comparés aux vases brisés[160]. C'est comme si le vase brisé à Tophet avait des échos, suggérant un destin brisé, l'exil ou la mort, au moment où l'oracle s'accomplit[161].

Comme on peut le voir même dans ce bref aperçu, le signe du potier (18,1-12), comme celui du vase brisé à Tophet (19,1-11), est un signe intégré dans une constellation de métaphores qui se font échos sur l'ensemble du récit.

5.3.2.3 Identifier les similitudes et les transformations

Ci-dessus on a décrit le contexte métaphorique de Jr dans lequel de placent principalement les deux premiers signes utilisant un vase, le signe du potier et celui de

---

[157] En Jr 2,13, deux endroits sont mis en parallèle, la source d'eau vive qui est Dieu, et les citernes fissurées, que les hommes ont choisi à la place de la source. Jr 19,8 annonce que la ville de Jérusalem deviendra un objet de stupeur et dérision ; en Jr 48,15, on apprend que Moab sera ravagé, ses villes seront escaladés. L'oracle contre Babylone concerne le peuple, ainsi que la terre. Le plan de destruction va jusqu'à : « changer le territoire de Babylone en solitude sans habitants » (Jr 51,29).

[158] BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, pp. 437-450.

[159] Au delà de ces deux gestes prophétiques, on trouve aussi des échos dans des métaphores qui utilisent le même verbe. Il s'agit de la métaphore de la citerne lézardée (2,13), que le peuple avait choisi à la place d'une source, celle du bâton et de la branche brisée (48,17), qui désignent le Moab, et celle de la coupe (51,7-8) où Babylone est comparée à une coupe de vin, qui tombe et qui se brise. Bourguet constate dans son analyse que tous les sujets métaphorisés sont des objets et que, à chaque fois que Jérémie utilise ce verbe, l'action est mise en lien avec la mort, soit par l'évocation des lamentations funèbres, soit par la présence des tombeaux et des cadavres, comme à Tophet : « Lamentations, tombes : toutes les métaphores avec šbr dénotent ou connotent la mort. C'est dire leur profonde unité, malgré la diversité des métaphorisants choisis et la diversité des métaphorisés. » dans BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, p. 476.

[160] Du fils de Joiaqim on apprend : « Est-ce donc un récipient tout cassé et bon à rien que cet homme, Konyahou, un vase qui ne plaît pas ? » (Jr 22,28a) L'image des vases qui tombent décrit aussi la fin des bergers d'Israël. Quand le malheur approche (25,32), Jérémie annonce leur fin : « Hurlez, bergers ; criez au secours ! (…) Vous serez dispersés et vous tomberez comme des vases précieux. » (25,34) Le terme générique de *kelî*, utilisé ici, peut désigner un vase ou un récipient quelconque.

[161] À la fin, Dieu se retournera aussi contre les destructeurs et on retrouve par rapport à Moab, en Jr 48,12, l'image du vase vidé (*weḵêlāw yārîqū*), du jarre brisé (*wenivlêhem yenappêçū*), suivi par la reprise, en Jr 48,38, autant du verbe briser (*shāḇartî*), que de l'objet que personne ne veut (*kikelî 'ên ḥêp̄eç*) : « je casse Moab comme un vase qui ne plaît pas – oracle du Seigneur » (Jr 48,38).

l'annonce de destruction faite à Tophet. La récurrence d'une action, ainsi que les images qui lui sont rattachés, est importante dans un contexte performatif. Les actions similaires peuvent créer une rime, ainsi qu'un rythme. Mais si on se concentre sur l'aspect performatif, l'intérêt ne se focalise pas seulement sur les moments rapprochés par un verbe d'action. La présence d'un même objet et la manière dont l'intervention, la manière d'agir à son égard, change dans la continuité du récit est aussi révélatrice. C'est par la différence et non par la similitude que l'acteur peut engager et désengager le public, faire croître ou décroître la tension, mener à un point culminant ou à une résolution. Le « projet du prophète », projet dont parlent Doan et Gilles, est celui de convaincre[162]. Les similitudes interviennent comme un type de refrain. Le lecteur ou les auditeurs retrouvent des points communs entre différents moments du récit et mettent ainsi en lien la gargoulette brisée par Jérémie avec le geste de Hanania, le faux prophète qui trouve la mort (28,12.13), avec le mauvais choix du peuple, qui trouve la mort (2,13), avec le Moab (48,4) et Babylone-même (51,8), qui se dirigent vers la mort. Mais, à travers le même objet, sujet à des actions différentes, on arrive à poursuivre un cheminement.

Au chapitre 18 et 19, on retrouve deux fois le vase (*kelî*), sur lequel on agit différemment. Au chapitre 18, le potier ne réussit pas à former un vase et il le refait. Au chapitre 19 pourtant, ce qui peut être déroutant est que le vase est désigné par *kelî*, mais aussi un autre mot, *baqbouq* (v. 1 et 10).[163] Quand Dieu indique le geste prophétique qui doit être performé, Jr emploie le terme gargoulette – *baqbouq*, disant :

> « Tu briseras cette gargoulette sous les yeux des gens qui t'accompagnent. » (19,10)

La deuxième fois, le texte utilise le terme « *vase du potier* ».

> « Je brise ce peuple et cette ville comme on brise le vase du potier. » (19,11)

S'agit-il, comme le pense Bourguet, d'une généralisation du terme au moment de l'accomplissement du geste prophétique ? Daniel Bourguet trouve que :

---

[162] Doan et Gilles parlent du process par lequel le scribe gagne le pouvoir social du prophète, qui résidait dans l'immédiateté du geste performatif : « The prophet is a performer who exercises social power through the immediacy of performance. », dans DOAN & GILLES, *Prophets, performance, and power*, p. 21.

[163] Bourguet mentionne aussi que l'isotopie de la poterie est représentée par *le potier de terre* (Jr 19,1), *le vase du potier* (Jr 19,11) et la Porte des Tessons (Jr 19,2) : « *ywsr hrs* (verset 1) et *kly hywser* (verset 11). On peut ajouter *hrswt* en 19, 2. » Voir BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, p. 438.

« Dans la deuxième métaphore *kly hywsr* ne précise nullement une éventuelle connotation de *bqbq*, il généralise au contraire en désignant de façon globale n'importe quel récipient en poterie. » [164]

Dans le contexte d'une lecture continue, et même d'une présentation incluant des moments performatifs, ce n'est pas un effet de généralisation que l'acteur-narrateur obtiendrait. En entendant le mot *kelî*, les auditeurs peuvent faire le lien avec le vase que le potier travaillait sur le tour, au chapitre précédent (18,1-6). L'analyse performative du chapitre 18 pourra nous aider à déceler si le signe du potier aide les auditeurs à percevoir avec plus de force ce que signifie le geste de Jérémie brisant un vase. Ce même objet, le *vase*, sur lequel on agit de manière différente[165], fait croître la tension et montre ainsi l'évolution – au négatif – de la relation du peuple à son Dieu.

5.3.3 Le signe du potier et le signe du vase de terre brisé : le récit

Jérémie est envoyé par Dieu chez un potier en train de fabriquer un vase (18,1-6). Ensuite, Dieu envoie le prophète à Tophet pour y briser une cruche (19,1-11). On l'a déjà dit, les deux chapitres sont connectés par le mot potier[166], qu'on retrouve au tout début de chaque épisode, (18,2 et 19,1) et « vase » (18,4 ; 19,10). On poursuit de montrer comment l'acteur-narrateur construit le rapport avec ses auditeurs, comment il crée un autre espace-temps, comment il se glisse dans le rôle du prophète, et comment il implique son public pour faire en sorte que le message de Dieu leur soit directement adressé. Ce qu'il faudra regarder également c'est comment, au-delà de la description du geste performatif, l'épisode est intégré dans son contexte proche (l'ensemble du chapitre) et s'il influence ou non la perception de la suite.

Une première remarque : À chaque début de chapitre, par un seul verset, on apprends, par un court récit au passé et à la troisième personne, ce qui est arrivé à Jérémie (Jr 18,1 ; 19,14 ; 20,1). Les versets narratifs permettent à l'acteur de faire la transition d'un moment à l'autre de l'histoire.

---

[164] BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, p. 445.

[165] Le vase est détruit (Jr 18,4), il doit être brisé (Jr 19,10) ou il contient le contrat d'achat (Jr 32,14).

[166] Jr 18, 2 et Jr 19, 1. L'analyse montrera par la suite le rôle joué aussi par le mot *kelî*. Duhm se demande sur le rôle de l'expression difficile à traduire qui désigne soit le potier comme travaillant la terre (selon MT), soit le vase comme étant de terre (selon LXX) et il souligne l'importance du détail qui met en évidence le fait que le vase doit pouvoir se briser. En même temps, sa question montre l'effet du chapitre 18 sur le lecteur. Selon Duhm, le potier lui était déjà connu : « Warum wird der Töpfer, den wir schon von Cap. 18 her kennen, hier so genau als Tontöpfer bezeichnet ? », dans DUHM, *Das Buch Jeremia*, p. 160.

Une deuxième remarque : Le texte annonce de manière explicite les oracles de Dieu, par une formule introductive répétée à reprises. Mais lorsque Jérémie parle ou agit, le texte glisse de la troisième à la première personne, sans détails explicatifs. Concrètement, on a une parole de Dieu au début qui envoi Jérémie chez le potier et immédiatement, la narration continue à la première personne : « Je suis allé » (18,3). Au chapitre 19,2, Dieu dit à Jérémie d'aller à Tophet et briser un vase (19,10), action qui n'est plus décrite explicitement, mais qui peut être sous-entendue quand on apprend que Jérémie est rentré de Tophet (19,14). Cette technique de changer de personne peut aider un acteur-narrateur à dire le texte devant un public, en se glissant lui-même dans le rôle du prophète qui, lui, annonce la parole de Dieu et agit selon les ordres qu'il reçoit. La question sera de comprendre comment les gestes prophétiques de Jérémie unifient les différents épisodes des chapitres 18 et 19, avec un regard particulier à ce que leur représentation par un acteur-narrateur peut leur donner un surcroit de sens, au-delà du texte de l'écrit.

Dans une représentation performative de ces deux passages, un acteur-narrateur peut facilement s'entourer des objets mentionnés dans le texte – le tour du potier, l'argile, un vase, une gargoulette – car ils appartiennent tous à l'univers quotidien. Il peut aussi transposer en action les gestes décrits, car ils sont tous simples, en rendant ainsi visibles les signes prophétiques. Mais il peut aussi fonder son récit seulement sur le texte dit. On n'a pas d'indices si ces paroles du prophète ont été énoncées ainsi, mais aujourd'hui, on peut les transposer et les adapter au contexte théâtral.

Cet exercice, en effet, nous amène à saisir l'unité dramatique par rapport au lieu où se déroule l'action, le(s) personnage(s) qui parle(nt) ou qui agi(ssen)t, les gestes et les objets utilisés ou évoqués par l'acteur-narrateur, la manière d'engager et désengager le public – en échangeant narration et dialogue, avec l'emploi successif des pronoms personnels : « il », « je », « tu », – et en identifiant le but des personnages[167], dont le parcours fait progressivement croître et décroître la tension. On analysera, d'un point de vue performatif, deux chapitres différents, contenant,

[167] Le pluriel est ici employé à cause de la présence de deux personnages principaux, Dieu et le prophète. Tous deux parlent et semblent vouloir atteindre un même but : la conversion du peuple. Au niveau extradiégétique, l'acteur-narrateur a également un but, d'une certaine manière semblable à celui des personnages intradiégétiques : en racontant l'histoire il souhaite convaincre ses auditeurs. Pour cela il assume les paroles divines en endossant le rôle du prophète. Voir DOAN & GILES, *Prophets, performance and power*, pp. 19-33.

selon les exégètes, plusieurs unités de textes[168], avant d'observer le rôle et les signes qui ont comme objet des vases.

5.3.4 Un premier signe : le potier et l'argile (18,1-12.13-18.19-23)

Le chapitre 18 est structuré, selon les exégètes, en trois parties qui, selon Walter Brueggemann démontrent une unité de sens : une accusation aux versets 1-12, le jugement de Dieu au versets 13-17, l'opposition du peuple face à cette sentence, exprimé au verset 18 et la prière du prophète qui se heurte à cette opposition, aux versets 19-23. L'unité du chapitre est bien mise en valeur par l'exégète américain, qui dit :

> « This chapter contains diverse materials that must have different context and origin, but in their present arrangement there is a discernable logic of the chapter. After the indictment (vs. 1-12) and the sentence (vs. 13-17), we have an expression of the opposition the poet had evoked (vs. 18) and his prayer for help in the face of that opposition (vs. 19-23). »[169]

Dans l'analyse performative qui s'ensuit, même si on tient compte des unités distinctes, le chapitre est analysé dans son ensemble, pour répondre aux questions évoquées : Quel est l'espace-temps instauré par l'acteur-narrateur ? Comment engage-t-il ou désengage-t-il ses auditeurs ? Comment définit-il l'unité du chapitre ? En dernier, on conclura si le narrateur-acteur atteint ou non son but, celui d'engager son public à marcher dans la voie de Dieu.

5.3.4.1 *L'espace-temps du passé : le vécu comme point de départ du récit*

Le récit du potier est le suivant :

> « Parole qui fut adressée à Jérémie de la part de YHWH en ces termes : Debout ! Descends à la maison du potier (*hayyôçêr*) et là, je te ferai entendre mes paroles. Je descendis à la maison du potier et voici qu'il travaillait au tour. Quand il ratait le vase (*kelî*) qu'il fabriquait, comme cela arrive à l'argile dans la main du potier (*ba<u>h</u>ômer beyad hayyôçêr*), il en refaisait un autre vase (*kelî*), ainsi qu'il paraissait bon au potier. Alors la parole de YHWH me fut adressée en ces termes : Ne suis-je pas capable d'agir envers vous comme ce potier, maison d'Israël ? – oracle de YHWH. Oui, comme l'argile dans la main du potier (*<u>k</u>a<u>h</u>ômer bya<u>d</u> hayyôçêr*), ainsi êtes-vous dans ma main, maison d'Israël ![170] » (Jr 18,1-6)

---

[168] On ne s'attardera pas ici sur la structure littéraire de ces deux chapitres ni sur les questions historiques de leur formation. Pour ces questions nous renvoyons à HOLLADAY, *Jeremiah 1*, pp. 512-559.

[169] BRUEGEMANN, *A commentary on Jeremiah : exile and homecoming*, p. 167.

[170] La version française choisie est la Bible de Jérusalem, avec un changement. On a choisi de marquer « la maison du potier », car cette expression a des échos plus tard dans le texte, quand Dieu parle de la « maison d'Israël » (v. 6) ou quand Jérémie viens à « la maison du Seigneur » (19,14). Entre parenthèses les mots en hébreux analysés, *potier* et *vase*.

L'acteur annonce ses auditeurs que la parole qu'il s'apprête à entendre est celle que Dieu a adressée à Jérémie. Mais au lieu de lui transmettre un message, Dieu commence par donner un ordre au prophète et l'envoyer à la maison du potier : *Lève-toi ! Et descend à la maison du potier* (v. 2). Le narrateur provoque ainsi l'imagination de l'auditoire et l'emmène, avec Jérémie, dans un autre espace-temps, qui ne changera pas de manière explicite avant 19,2, quand Dieu envoie Jérémie à la Porte des Tessons.

Même s'il n'y a pas de potier en face de nous, il est possible de l'imaginer travaillant sur sa roue. L'action décrite appartient à l'univers quotidien des auditeurs du prophète. Dans l'exercice consistant à évoquer une scène du passé, l'acteur-narrateur peut choisir de travailler lui-même l'argile, en étant à la fois le potier, Dieu et Jérémie. Il peut également choisir de simplement construire la scène sur un plan imaginaire, et de suggérer seulement quelques fragments de mouvements, des sons, des bruits. De toute manière, par les mots qu'il prononce, l'acteur-narrateur transforme le temps du présent en passé, au cours duquel le prophète Jérémie arrive et décrit, à la première personne, ce qu'il a vu à la maison du potier.

La première impression est encore floue. On ne distingue pas encore ce que fait le potier, comme s'il venait juste de commencer à travailler. Ensuite, l'acteur-narrateur, qui a déjà endossé le rôle du prophète, mentionne un vase manqué. Le potier le détruit et recommence.

Le vase – en tant qu'objet réel et concret – n'est presque pas présent dans cette scène. Le potier est seulement en train de le former. Le mot qui le désigne est utilisé deux fois, dans un sens concret, sans recevoir d'autre connotation. Le vase est associé de près à cet autre élément qui, lui, devient un signe : *l'argile dans la main du potier*. L'expression « *l'argile dans la main du potier* » est reprise deux fois (v. 4 et 6), ayant un sens concret au début et revêtant par la suite un sens symbolique, donné par la parole du Seigneur. L'argile rend visible la manière dont la maison d'Israël est façonnée par la main de Dieu. Ce que le potier trouve bon de faire, Dieu – le Créateur – le fait envers son peuple. La présence du vase fait ainsi le lien avec le signe du chapitre 19.

Le geste performatif une fois décrit semble clore le récit. Y-a-t-il un lien avec le potier par la suite ? On a un seul indice : au tout début, Dieu avait demandé à Jérémie de descendre à la maison du potier, car c'est là qu'il recevra les paroles de Dieu. Même si cela n'est pas une preuve suffisante, ce n'est pas d'une seule parole dont on

parle, mais de plusieures. Ensuite, le narrateur n'intervient plus pour indiquer un changement de lieu, avant les versets 19,1-2.

5.3.4.2 Le glissement entre les acteurs qui prennent la parole : le rapport à l'auditeur

Au chapitre 18, on n'est pas seulement emmené à un endroit précis, mais on accompagne Jérémie, qui parle directement à ses auditeurs. Le pronom singulier à la troisième personne, le « il » du premier verset qui désigne Jérémie, change immédiatement après l'ordre donné par Dieu. Au lieu d'apprendre que le prophète est parti, au troisième verset le narrateur utilise le « je »[171], en disant : *Je descendis chez le potier et voici qu'il travaillait au tour* (19,3). L'acteur-narrateur est devenu le personnage. Voici : le potier est déjà là.

Après avoir établi le cadre, il continue le récit du point de vue du prophète. Si l'acteur ne se trouve pas dans un atelier de potier et doit seulement le suggérer par la parole ou des gestes simples, la reprise de la narration à la première personne renforcera son pouvoir de transposer le public dans un espace et un temps imaginaires.

La parole de Dieu est à nouveau adressée à Jérémie (v.. 6), et cette fois-ci l'acteur, identifié au prophète, continue à parler à la première personne. Il prononce la parole de Dieu, une parole qui <u>*vous*</u> est adressée, <u>*à vous*</u>, ceux qui écoutent : « Ne suis-je pas capable d'agir envers vous comme ce potier, maison d'Israël ? » (v. 6) – demande l'acteur-narrateur, en annonçant en même temps que c'est l'oracle du Seigneur.

> « Oui, comme l'argile dans la main du potier, ainsi êtes-vous dans ma main, maison d'Israël ! »

Du « je » de Jérémie, l'acteur-narrateur glisse au « je » de Dieu, qui s'adresse à son peuple, directement, en employant la deuxième personne, « vous ». Les auditeurs se retrouvent ainsi face à face avec l'acteur-narrateur, interprète du prophète, qui, à son tour, prononce la parole de Dieu.

---

[171] CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?*, p. 86 analyse l'effet de ce changement de personne et dit : « Dans le récit du potier, le passage au "je" permet de rendre plus présente au lecteur l'expérience visuelle de Jérémie, au fur et à mesure qu'elle se produit. » C'est intéressant le fait que l'exégète rapproche cette expérience visuelle de la technique cinématographique consistant à changer l'angle de vue : « Notons qu'un tel glissement peut être pratiqué au cinéma : la caméra filme d'abord un personnage qui regarde quelque chose, puis en glissant fait sortir ce personnage du champ, enfin montre cette chose avec le point de vue du personnage, sans jamais que la continuité du plan soit interrompue. » dans CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?*, p. 87.

À deux reprises, les auditeurs de l'acteur-narrateur sont inclus dans l'histoire et la parole de Dieu leur est adressée : quand Dieu dit qu'il peut agir envers tout homme comme le fait le potier avec le vase (v. 6) et, ensuite, quand Dieu demande aux hommes de se convertir (v. 11). Ce moment constitue un point fort et peut-être même le point culminant du chapitre[172].

> « Tantôt je parle, à propos d'une nation ou d'un royaume, d'arracher, de renverser et d'exterminer ; mais si cette nation, contre laquelle j'ai parlé, se convertit de sa méchanceté, alors je me repens du mal que j'avais résolu de lui infliger.
>
> Tantôt je parle, à propos d'une nation ou d'un royaume, de bâtir et de planter, mais si cette nation fait ce qui est mal à mes yeux en refusant d'écouter ma voix, alors je me repens du bien que j'entendais lui faire.
>
> Maintenant, parle donc ainsi aux hommes de Juda et aux habitants de Jérusalem : "Ainsi parle YHWH. Voyez, je prépare contre vous un malheur, contre vous je médite un plan. Détournez-vous donc chacun de votre voie mauvaise, améliorez vos voies et vos œuvres." » (18, 7-11)

Le changement de la personne qui parle compte dans les délimitations des passages à l'intérieur du chapitre, faites par les exégètes[173]. Un tel changement est plutôt un signe de démarcation, plus qu'il ne construit une unité. Mais pour un acteur-narrateur, ce changement aide à engager et désengager le public, à le faire entrer dans l'action, durant laquelle il lui adresse directement la parole ou s'en éloigne à la fin. En leur parlant à la deuxième personne, le narrateur les engage. En parlant d'eux à la troisième personne – car c'est d'eux qu'il parle[174] –, il les met à distance, tout en soulignant la coupure et le manque de dialogue entre ses auditeurs et Dieu. Tout au long du discours, le narrateur passe de la voix de Jérémie à celle de Dieu pour retourner à la voix de Jérémie, solitaire et en prière.

Le premier verset donne l'impression qu'une narration est racontée à la troisième personne. Tout de suite après, l'acteur entre dans l'histoire. C'est lui qui parle, qui voit, qui entraine le public dans un ailleurs. Jérémie est chez le potier. Là, il le voit travailler et il entend Dieu lui parler. L'acteur-narrateur emmène les auditeurs dans cet espace-temps où Dieu semble leur adresser directement la parole. Le narrateur les interpelle et leur demande de se convertir. Dieu prépare un malheur,

---

[172] Dieu a un plan pour l'homme et celui-ci est un plan de destruction. Mais l'homme peut surprendre Dieu, qui va alors changer son plan. Voir BRUEGEMANN, *A commentary on Jeremiah : exile and homecoming*, p. 168. Sur l'analyse de ce verset voir aussi HOLLADAY, *Jeremiah 1*, p. 516.

[173] Sur la structure de chaque chapitre voir BRUEGGEMANN, *A commentary on Jeremiah. Exile and Homecoming*, pp. 167-181.

[174] Jr 18,15 : « Or mon peuple m'a oublié! Au Néant ils offrent l'encens ; on les fait trébucher dans leurs voies, dans les sentiers de jadis, pour prendre des chemins, une route non tracée. »

mais il est prêt à changer sa décision, à condition que l'homme se change lui-même (18,7-11). A cette proposition, répond l'affirmation des gens, en 18,12 :

> « Mais ils vont dire[175] : Inutile ! Nous suivrons nos propres plans ; chacun agira selon l'obstination de son cœur mauvais. »

La voix d'un tiers intervient à nouveau. Si on écoute quelqu'un réciter le texte, on peut avoir l'impression que c'est Dieu qui continue à parler : « Mais ils vont dire… ». Surtout que juste après, durant un passage poétique, c'est toujours Dieu qui déplore le sort du peuple qui l'a oublié et qui va à la ruine (18,13-17)[176]. Toutefois, au v. 13 une formule introduit une parole de Dieu, comme si le discours avait été interrompu au v. 12 par quelqu'un d'autre. On sait que l'interlocuteur de Dieu est Jérémie. Serait-il celui qui fait le constat de l'obstination du peuple, au v. 12 ? Plusieurs exégètes, dont Holladay[177], pensent que oui, mais l'identité du locuteur reste débattue.

Le potier avait formé l'argile, il l'a ensuite détruite. Dieu parle de son intention de construire, puis de détruire. La parole de Dieu est à la fin directement adressée aux auditeurs (v. 11). L'acteur-narrateur confronte-t-il *ses* auditeurs ? Anticipe-t-il *leur* réponse, quand ils se taisent ? Exprime-t-il le refus de Jérémie de faire une annonce inutile ? Parle-t-il d'un constat fait sur le champ, après avoir dit les paroles de Dieu ? Différentes manières de dire le texte répondent aux différentes interprétations possibles. Quand le texte est annoncé, l'acteur-narrateur peut faire en sorte pour continuer un dialogue entre les deux personnages, Dieu et Jérémie. Quel choix est le plus proche de ce que le texte veut dire ? Cette question doit trouver réponse. Elle est étroitement liée au but de l'acteur-narrateur, celui de convertir ou de maintenir ses auditeurs sur le droit chemin. Il peut profiter de l'ambiguïté concernant le locuteur de ces deux versets et impliquer indirectement les auditeurs. En regardant son public, il parle de ceux qui se trouvent en face de lui. L'acteur-narrateur peut choisir d'être le

---

[175] Le parfait en wav consécutif est traduit autant par la TOB que par la Bible de Jérusalem comme un futur.

[176] Tandis que les versets 18,1–18,12 forment la narration du potier, la suite 18, 13-17 forme une unité distincte, poétique. BRUEGEMANN, *A commentary on Jeremiah*, p. 169 : « This poetic unit is nicely placed after the prose verdict of vv. 1-12 ». HOLLADAY, *Jeremiah 1*, p. 522 : « The poem breaks into two sections on the basis of the form-critical contrast between the accusation speech and the declaration of judgement. ».

[177] Holladay pense que le v. 12 est une observation du prophète, rajouté après avoir essayé de communiquer le message des v. 1-11. En dépit du fait qu'il commence par un parfait en *wav consécutif*, et les traductions le rendent par un futur, HOLLADAY, *Jeremiah 1*, p. 517 trouve que : « the opening represents a frequentative past. In this way, the openig verb subtly reflects the frequentatives in vs. 4 ».

prophète qui constate l'obstination du peuple ou Dieu qui sait tout, par avance, et qui pleure le sort des hommes qui se détournent de lui[178].

La plainte de Dieu, qui contemple le choix de son peuple, s'ensuit (18,13-17). Le texte, mis dans la forme d'un poème[179], permet à l'acteur de le dire comme une prière ou même de se faire accompagner par la musique. Il peut jouer sur la corde de l'émotion et relâcher les auditeurs, qui viennent juste d'être engagés directement.

> « C'est pourquoi, ainsi parle YHWH : Enquêtez donc chez les nations, qui entendit rien de pareil ? Elle a commis trop d'horreurs, la Vierge d'Israël.
>
> Abandonne-t-on ce qui vient des neiges du Liban et jaillit des rochers dans la campagne ? Peut-on rejeter les eaux qui viennent de loin et s'écoulent toutes fraîches ? [180]
>
> Or mon peuple m'a oublié ! Au Néant ils offrent l'encens ; on les fait trébucher dans leurs voies, dans les sentiers de jadis, pour prendre des chemins, une route non tracée ;
>
> pour faire de leurs pays un objet de stupeur, une dérision perpétuelle. Quiconque y passe est stupéfait et hoche la tête.
>
> Tel le vent d'Orient, je les disperserai face à l'ennemi. C'est mon dos et non ma face que je montrerai au jour de leur ruine. » (18,13-17)

Comme on peut l'observer, dans cette plainte, Dieu parle du peuple à la troisième personne. À la fin, on apprend que les gens veulent tuer Jérémie :

> Ils ont dit : « Venez ! Machinons un attentat contre Jérémie, car la Loi ne périra pas faute de prêtre, ni le conseil faute de sage, ni la parole faute de prophète. Venez ! Dénigrons-le et ne prêtons attention à aucune de ses paroles. » (18,18)

Cette deuxième fois, au verset 18, en parlant des ennemis le verbe « dire » est au passé[181]. L'acteur-narrateur, assumant la voix du prophète, rapporte le plan d'un attentat, suivi directement par sa propre plainte. Le verset 19 commence à la première personne, avec la demande faite à Dieu d'entendre ce que disent ses ennemis.

> « Prête-moi attention, YHWH, et entends ce que disent mes adversaires. » (Jr 18,19a)

---

[178] D'une représentation à l'autre, en fonction des auditeurs, ce verset peut aussi avoir des interprétations différentes. Les auditeurs ont-ils besoin d'être confrontés, révéillés ? Ressent-ils des remords et ont-ils besoin d'être consolés ? On se souvient, Dieu vient de demander au peuple, en Jr 18, 11 : « Détournez-vous donc chacun de votre voie mauvaise, améliorez vos voies et vos oeuvres. »

[179] Le passage joue sur le correspondances sémantiques, sur la focalisation et sur le parallélisme entre les éléments de la nature et l'homme. Robert Alter analyse la spécificité de la poésie biblique, disant : « Ainsi que l'a montré Benjamin Hrushovski, la prosodie biblique développe un "rythme libre" au sein duquel, moyennant une certaine délimitation quantitative, interagissent des parallèlismes de sens, d'accentuation et de syntaxe ». dans ALTER Robert, *L'art de la poésie biblique*, trad. en français par Christine Leroy et Jean-Pierre Sonnet, Ed. Lésius, Paris, 2003, p. 47, publié en original sous le titre ALTER Robert, *The Art of Biblical Poesie,* Basic Books, New York, 1985.

[180] La traduction de ce verset est reprise à la TOB.

[181] Le verbe au *wayiqtol* est traduit par le parfait, même si, sans le *wav* consécutif, le verbe serait traduit par l'imparfait, qui exprime en hébreux une action passée non accomplie ou en train de se dérouler. La Bible de Jérusalem et Holladay traduisent par le parfait, tandis que la TOB préfère le présent. On est resté sur la traduction de la Bible de Jérusalem.

L'acteur-narrateur, qui annonce l'oracle de Dieu et le rend visible, a repris la voix de Jérémie. Dieu a fini de parler. Les deux versets qui introduisent ce que le peuple dira (18,12) et ce qu'il a dit (18,18) ont permis à l'acteur-narrateur de faire le passage de Dieu à Jérémie d'une manière presque imperceptible. En dernier, on écoute une plainte que Jérémie adresse à Dieu (18,19-23), suite à laquelle Dieu semble lui donner, comme réponse, un autre ordre (19,1), qui ne le délivre pas de ses ennemis, mais au contraire, le livre entre leurs mains. Le prophète continue :

> « Rend-on le mal pour le bien ? Or ils creusent une fosse à mon intention.
>
> Rappelle-toi comme je me suis tenu devant toi pour te dire du bien d'eux, pour détourner loin d'eux ta fureur. Abandonne donc leurs fils à la famine, livre-les à la merci de l'épée !
>
> Que leurs femmes deviennent stériles et veuves ! Que leurs maris soient tués par la mort[182] !
>
> Que leurs jeunes soient frappés de l'épée, au combat ! Qu'on entende des cris sortir de leurs maisons, quand, soudain, tu amèneras contre eux des bandes armées. Car ils ont creusé une fosse pour me prendre et sous mes pas camouflé des pièges.
>
> Mais toi, YHWH, tu connais tout leur dessein meurtrier contre moi. Ne pardonne pas leur faute, n'efface pas leur péché de devant toi. Qu'ils s'effondrent devant toi, au temps de ta colère, agis contre eux ! » (Jr 18, 19-23)

Pour mieux comprendre ce discours final, on résume l'ensemble. Le chapitre 18 présente une narration commencée à la troisième personne et continuée à la première personne, qui décrit l'expérience vécue par Jérémie chez un potier, où il est envoyé par Dieu (18,1-23). Cette narration inclut le message de conversion que Dieu adresse à son peuple, à l'aide du prophète (18,7-18), et finit par une plainte de Jérémie, livré à l'opprobre des gens (18,19-23). L'acteur-narrateur s'adresse directement aux auditeurs, au nom de Dieu, pour leur transmettre le message de conversion (18,11) et rapporte à Dieu, par un discours indirect, le refus des hommes de répondre à cet appel (18,12.18). Ce mouvement entre les différentes manières d'engager les auditeurs fait croître et décroître la tension, qui arrive à un moment culminant quand Dieu demande directement la conversion, en s'adressant au peuple avec « vous » (18,11).

Dans le tableau suivant on peut découvrir les acteurs qui parlent au chapitre 18 :

[182] L'expression « tués par la mort » est reprise à la TOB.

verset	Lieu de l'action	sujet actantiel	dialogue – Dieu parle…		dialogue ou narration – Jérémie parle...	objet
18,1	(l'acteur-narrateur instaure l'espace-temps)					
18,2		(Parole du Seigneur)	à Jérémie, 2ème pers sg : *Debout, descends*			
18,3-4	maison du potier	le potier travaille			*je descendis... voici*	le tour, le vase, l'argile
18,5		(Dieu)			*la Parole me fut adressée*	
18,6		*oracle de Yhwh*		au peuple, 2ème pers pl. : *vous êtes*		*le peuple – comme l'argile*
18,7-18,10		(Dieu)	1ème personne sg : *Je parle... d'une nation*			
18,11		(Dieu) *Ainsi parle Yhwh*	à Jérémie, 2ème sg : *parle donc*	au peuple, 2ème pl. : *je prépare contre vous, détournez-vous, améliorez*		
18, 12		(peuple)	(Dieu parle ?)	du peuple : *ils vont dire*	(Jérémie parle ?)	
18,13 -18,17		*ainsi parle Yhwh*		aux gens, 2ème pl. : *Demandez* maintenant parmi les peuples... du peuple, 3ème sg : *mon peuple m'a oublié, ils offrent l'encens, on les fait trébucher, je les disperserai...*		
18,18		(peuple)		des gens, 3ème pl. *Ils ont dit*	(Jérémie)	
18,19		(peuple)			Jérémie parle	*ils creusent une fosse... ils ont creusé une fosse*
18,20 -23		Jérémie prie Dieu d'agir			à Dieu, 2ème sg : *Prête-moi attention, Yhwh, et entends... ; Ne pardonne pas, agis contre eux.*	

On a deux locuteurs, Dieu et Jérémie, qui entrent en dialogue, mais qui s'adressent à un « vous » ou parlent aussi du peuple, rapportant ses paroles. Ce procédé implique les auditeurs directement, car ils deviennent les destinataires directs de la parole. Quand l'acteur-narrateur utilise le « vous » ou quand il donne une réponse à la place du peuple et affirme « qu'ils vont dire » ou « ils ont dit », il engage le public. Mais engager les spectateurs peut être fait aussi grâce à l'imagination. Réveiller leurs souvenirs et provoquer des émotions est aussi une façon de les impliquer dans le discours. Cela signifie de regarder l'ensemble du chapitre comme un récit, qui se construit autour du geste performatif du potier.

5.3.4.3 Le geste performatif en Jr 18, 1-6 et au-delà

On a vu sur l'ensemble du chapitre 18 le jeu entre les personnages qui prennent la parole, la manière de s'adresser, qui glisse du « il » au « je » et à « vous ». Ce qui semble diviser le texte écrit, aide un acteur-narrateur pour le dire d'une manière unifiée. On s'attarde maintenant sur le geste performatif de ce passage. L'image décrite au chapitre 18 est celle du potier qui travaille sur son tour ; il détruit le vase qu'il a fait de ses mains et il en forme un autre.

La description du geste performatif, évoqué par le texte biblique, s'arrête au verset 6. Suivant les principes de Doan et Gilles, on analysera comment ce geste performatif est intégré dans le texte du livre prophétique et peut rendre service à l'acteur, en l'aidant à transmettre son message. Car si on cherche le lien entre le geste performatif et le message de conversion, qui est le but de la parole de Dieu, on doit regarder l'ensemble du chapitre et non seulement le signe ou l'action dramatique décrite. On propose donc d'analyser comment le geste évoqué peut mettre en valeur l'unité du chapitre, en dépit de la diversité du matériel qui le compose et souligner les liens qui sont tissés avec le chapitre 19.

Comme on l'a vu, la suite de la narration symbolique du potier, proprement dite (18,1-6) est formée par trois autres fragments, dont le premier explique et développe le signe du potier (vs. 7-12), le deuxième contemple et déplore le sort du peuple, qui refuse de changer de chemin (vs. 13-18), et le troisième exprime la plainte de Jérémie, qui demande la destruction de ses ennemis (vs. 19-23). Dieu veut sauver l'homme, mais il réalise à quel point son peuple s'éloigne de lui. Jérémie lui-même est en danger, à cause de la parole qu'il annonce. Il se tourne vers Dieu, en lui demandant de détruire le peuple. Le début peut être dit et performé, suivant ce que le texte décrit.

Si l'on imagine un acteur-narrateur en train de façonner l'argile, son vase sera visible en deux-trois minutes, juste le temps de dire le texte du début du chapitre 18. Le public peut même établir un lien entre le vase formé par le potier et l'homme, ce bout de terre à qui Dieu donne le souffle de vie, même sans que cela soit dit. Le geste du chapitre 19, qui parle de la destruction d'une gargoulette, sera ainsi plus fortement perçu comme une atteinte à la vie de l'homme. Mais l'acteur-potier doit-il former le vase jusqu'au bout ? Ou doit-il le faire et le refaire[183], comme le suggère d'ailleurs indirectement le texte[184], mettant en évidence la soudaineté des décisions de Dieu, qui construit et qui détruit, selon l'agir du peuple ? Jusqu'où continuer cette action ?

La narration symbolique, qui décrit le geste performatif du début du chapitre, sous-tend aussi la suite du texte, au moins jusqu'au verset 12, passage qui forme selon les commentateurs[185] la première unité du chapitre 18. Le geste de travailler l'argile restera-t-il présent dans l'imaginaire des auditeurs au-delà de ce point ? La réponse est d'une certaine manière contenue dans le texte. Tant que l'acteur-narrateur n'annonce pas un changement de lieu dans l'espace-temps du passé, instauré au v. 1, il n'y a aucune raison d'imaginer un changement d'endroit. Cependant, il existe un changement d'action, suggéré par le texte, ainsi qu'un changement de rôle. Si, au départ, l'acteur nous fait contempler le potier, qui rend visible le Dieu Créateur, celui qui forme, détruit et forme à nouveau un vase, à la fin on n'entend que Jérémie, qui parle, lui, de la destruction. Son discours ne semble plus avoir affaire avec le travail du potier. C'est plutôt l'inverse. Mais serait-on si loin du travail de cet artisan ?

5.3.4.4 Le potier et l'ensemble du chapitre 18 : dire, agir et rendre visible

En réalité, au tout début de son travail, le potier jette d'une main à l'autre la boule d'argile, qu'il veut travailler, pour la tasser. C'est un geste violent et apparemment destructif, mais qui ne fait que mieux préparer la terre. On pourrait imaginer ce geste soutenir, au moins par moments, le discours de la fin. L'acteur-narrateur ne suggérerait-il pas ainsi la révolte de Jérémie, prête à tout détruire, mais qui, en même temps, ne fait que mieux préparer l'homme à recevoir Dieu, de même

[183] Bourguet suggère que le potier reste avec un vase détruit et continue à faire un autre vase à partir de la motte qui se trouve sur le tour. Voir BOURGUET, *Les métaphores de Jérémie*, p. 282.

[184] Holladay traduit le v. 4 en utilisant « à chaque fois que le vase était gaché ». HOLLADAY, *Jeremiah 1*, p. 512 : « And whenever the vessel which he was making was spoiled, as happens with clay in the hand of the potterm then he would remake it into another vessel. »

[185] Sur la structure de chaque chapitre voir BRUEGGEMANN, *A commentary on Jeremiah. Exile and Homecoming*, pp. 167-181.

que le potier ne fait que mieux préparer la terre ? Un deuxième geste, propre au travail du potier, est de faire monter l'argile au centre de la roue, pour qu'elle devienne plus lisse et qu'il expulse l'air de l'intérieur de la pâte. Les mains couvrent la terre, comme si elles la protègent et le potier applique constamment de l'eau pour maintenir l'argile humide. Le bout de terre qui se forme ressemble plus à un homme ou, éventuellement, à une montagne. C'est peut-être ce geste-là qui, par la poétique de l'image, renvoie à Dieu plus que tout autre. C'est aussi un moment, où, en percevant la qualité de l'argile entre ses mains, le potier peut décider ou non de continuer son travail. Ce genre d'action, – réelle, sugérée ou évoquée[186], – peut accompagner le moment où l'on médite le poème du jugement de Dieu (18,13-17). Les trois actions spécifiques pour un potier, reprises presque à rebours par rapport à leur ordre habituel, en disant le poème, peuvent soutenir et rendre visibles les images décrites dans le texte.

Que l'acteur-narrateur choisisse de représenter ou non le potier travaillant au tour, l'image sonore de cette action est d'une certaine manière déjà présente dans le texte hébraïque. Quand Jérémie arrive chez le potier, en remarque, au verset 4, le son « sh » se multipliant dans de nombreux mots. On peut presque entendre la roue du potier tourner et tourner, puis s'arrêter, avec le rythme créé par la suite de finales en *ẖêr, sher, shar*, puis *tsêr, s̱ōwṯ* :

wəshāv wayya·'ăs̱êhū kelî

'aẖêr ka'asher yâshar bə'ênê hayyōtsêr la'as̱ōwṯ

Il recommença et fit un autre vase, ainsi qu'il paraissait bon au potier. (18,4)

Également, les allitérations créent une image sonore forte, proche d'une incantation, et la répétition de *(r)im* en 18,14 peut suggérer un mouvement continu ou même le bruit de l'eau qui coule :

mayim zârîm qârîm nôzlîm

(Peut-on rejeter) les eaux qui viennent de loin,

(les eaux) fraîches et courantes ?[187] (18,14)

Pour Brueggemann, le verset 14 évoque la fidélité de la création, à laquelle s'oppose l'oubli de l'homme qui s'éloigne de Dieu :

[186] Comme on l'a déjà mentionné dans l'introduction de ce chapitre, le style d'expression peut être très différent, allant d'une représentation réaliste, au théâtre-danse, mime, et même en utilisant seulement les sons et la musique, qui accompagneront le discours de l'acteur.

[187] La traduction de ce verset est reprise à la TOB. Holladay propose une toute autre solution, mentionnant les difficultés du passage. Voir HOLLADAY, *Jeremiah 1*, p. 519.

« From the image of the clinging snow and flowing streams, the poem moves from indictment to sentence, from "forgetting" (v. 15) to "scattering" (v. 17) »[188].

Le texte du poème paraît loin du travail du potier, mais le moment où le potier prépare l'argile, la fait monter sur le tour, comme une petite montagne et lui redonne l'humidité nécessaire, faisant couler l'eau sur elle, peut devenir l'occasion de méditer sur ce lien fort entre Dieu et sa création, ses montagnes, les eaux qui ne tarissent jamais.[189]

Au fil du temps, le récit a pris une forme liturgique et l'idée de le raconter, de le performer est loin de la perception du texte. Dans une représentation, pour que le travail du potier soit performé au début et éventuellement repris après le verset 12, cela dépend de plusieurs facteurs relatifs au rythme du texte : si celui-ci permet à l'acteur de continuer une certaine action, s'il demande ou non d'être accompagné par la musique et, évidemment, s'il l'aide ou non à suggérer en images ce qu'il dit en paroles. Le verset 11 semble imposer un arrêt de l'action du potier par la formule de s'adresser directement aux auditeurs, ce qui engage l'acteur-narrateur dans un autre type de relation, même si ce n'est que pour un seul verset. L'arrêt s'impose aussi durant les deux moments où l'opinion des gens est exprimée (Jr 18,12.18).

Si les gestes performés ou suggérés sont ceux que le texte suggère, l'acteur-narrateur arriverait à la fin au point zéro : il commence par un vase en train d'être formé, il le détruit, reprend la motte et arrive à l'argile tassée, jetée, préparée pour être retravaillée. Cette suite de gestes crée des correspondances en images, par rapport à ce que le texte dit. Du potier qui rend visible l'image de Dieu on arrive à l'homme, Jérémie, qui demande à tout détruire. À la fin, tout comme dans le texte, on reste avec une motte d'argile.

La beauté du texte est contenue par le non-dit. Faire dire le texte par un acteur-narrateur devant un tour du potier est une des possibilités parmi la multitude d'interprétations possibles et le fixe d'une manière certaine. Ce choix part du geste performatif énoncé par le texte, où, pour la seule fois dans la Bible, on mentionne

---

[188] BRUEGGEMANN, *A commentary on Jeremiah. Exile and homecoming*, p. 171.

[189] A plusieurs reprises, Robert Alter évoque l'emploi de l'allitération et de l'intensification par parallélisme phonétique dans la poésie biblique. Parlant de Job, l'auteur apprécie l'usage « des jeux des sonorités et des jeux des mots », et, en analysant un chant de l'Exode, l'exégète dit : « Cet effet de télescopage est mis en relief de manière saisissante dans le texte hébreux par la consonance phonétique des trois verbes principaux dans un jeu d'allitération, d'assonance et de rime – *natita, nahita, neihalta*. » dans ALTER, *L'art de la poésie biblique*, p. 79 et p. 111.

spécifiquement un tour du potier à double roue[190]. Si les unités de lieu et d'action, d'un point de vue performatif, peuvent tenir ensemble, c'est que le texte, d'un point de vue dramatique, est unitaire, en dépit de plusieures sources identifiées[191] par les exégètes.

Dans cette situation, la construction-destruction continue du vase, rendue visible dans l'agir de l'acteur-narrateur, peut être facilement mise en lien avec le choix du chemin, fait par le peuple. C'est le choix d'un faux chemin, d'une route non tracée (18,15) qui mène à la destruction ou, dans ce cas précis, à l'impossibilité de former le vase[192]. Ce qui nous parvient dans le texte, de manière successive, peut nous être donné à voir et à entendre de manière synchronique. Car il n'y a pas de causalité entre le vase détruit et le peuple qui sera détruit, mais dans un plan du réel on nous fait voir une autre réalité. Walter Brueggemann souligne l'inattendu du signe du potier, qui, au départ, semble être une affirmation claire de la souveraineté de Dieu. Pour lui, l'argument est beaucoup plus subtil. Dieu, par son prophète, demande à son peuple de se convertir, mais Israël fait le choix d'agir contre la volonté de Dieu :

> « Jeremiah 18,7-10 are organized to a double sequence of "if...if...then" (...) In both sequences the first "if" is God's initial decision either to plant or to pluck up. The second "if" celebrates Israel's freedom. Israel is not fated, but can act in new ways. »[193]

Cet épisode montre, en amont du geste de briser le vase à Tophet, le rapport entre Dieu Créateur et l'homme, qui se trouvent dans un échange permanent, et qui influence la destinée du peuple de Dieu. Les paroles prononcées au chapitre 18, superposés au geste performatif ou lui suivant de près, impriment sur l'argile et sur le vase la mémoire d'un discours, au delà de la simple métaphore contenue au départ (18,6). L'argile devient à ce moment le signe qui représente l'homme dans la main de Dieu. Tout de suite après, c'est toujours en lien à cette motte de terre que Dieu déplore le fait que son peuple l'a oublié et qu'il a mène le pays à la ruine (18,13-17).

---

[190] Le mot est utilisé seulement en Jr 18,3 et en Ex 1,16, où il désigne un objet utilisé par les sages-femmes. Kevin McGeough cherche à identifier l'objet de l'Exode 1,16, en rejetant l'idée qu'*obnayim* (הָאָבְנַיִם) est un pluriel dual du mot *eben*, pierre. Il montre les rapprochements entre la naissance et l'activité du potier et identifie, grâce aux fouilles archéologiques, un type de brique de naissance. Dans les deux cas, le mot désigne un outil. MCGEOUGH Kevin, « Birth Bricks, Potter's Wheels, and Exodus 1,16 », in *Biblica* 87/3, pp. 305-318, GBPress – Gregorian Biblical Press, 2006, accessible en ligne à la page http://www.jstor.org/stable/42614685 (consulté le 10.03.2016).

[191] Voir note 85 du premier chapitre, à la p. 38.

[192] L'impossibilité d'un acteur de former un vase peut garder la note comique contenue dans le texte. Faire rire les gens et montrer le comique de la situation peut aider à basculer dans le tragique avec plus de force. L'exacte mesure ne peut être testée que dans la pratique de l'annonce, faite par un acteur-narrateur.

[193] BRUEGGEMANN, *A commentary on Jeremiah : exile and homecoming*, p. 168.

Jérémie demande alors à Dieu de ne plus pardonner, mais d'abandonner le peuple à la mort (18,19-23). L'image du potier qui travaille sur le tour, représentée de manière concrète ou seulement suggérée, unifie l'ensemble du texte. Pareil à l'argile, l'homme et le peuple peuvent se laisser former par Dieu, mais aussi être détruits. La décision de détruire, déterminée par l'agir de l'homme, est poussée encore plus loin au chapitre 19.

5.3.4.5 L'unité du discours selon le but des différents acteurs : l'appel à la conversion

Si le travail du potier créé une unité, celle-ci n'est pas sans lien avec le but des différents acteurs. Avant de passer au geste performatif du chapitre 19, on évoque brièvement une analyse de Philip R. Davis[194] sur Jr 18 comme discours unitaire. Selon l'exégète, le récit joue merveilleusement sur le tragi-comique de la situation. Au long discours de Dieu, qui appelle à la conversion, le peuple donne une réponse brève et négative qui montre l'inefficacité de la plaidoirie faite auparavant. Dieu, qui joue le potier et parle de la destruction, n'agit pas, mais ce sont les gens qui agissent et complotent contre le prophète. Au lieu de se laisser détruire, comme cela arrive au pot, les gens jouent le potier en prenant Jérémie pour pot. Le prophète urge Dieu d'agir, car il est en péril immédiat. Dans la manière de dire le texte, l'acteur-narrateur peut mettre le tragi-comique de la situation en avant ou non. Le texte, lui, met en avant l'angoisse de Jérémie et la compassion de Dieu, qui attend encore du peuple une réponse positive, même si elle ne vient pas. Souligner la situation tragi-comique peut aider à relâcher la tension de la scène pour mieux l'accroître au chapitre suivant et engager encore plus les auditeurs dans le drame qui s'ensuit. Mais le degré de comique ou de dramatisme ne peut être déterminé qu'en fonction de l'ensemble du texte de Jr et du contact réel avec des auditeurs. D'une certaine manière, encourager le public à rire du prophète, comme s'il était un fou, peut, dans un premier temps, le rassurer. Ainsi, le renversement de la situation devient d'autant plus grand et l'émotion des auditeurs plus forte, quand ils sont confrontés aux conséquences de ce type de comportement. C'est ce qui se passe au chapitre 19.

[194] Philip Davies analyse le chapitre 18 du point de vue du comique de la situation. Le principe du comique est exposé ainsi : « Two of the most common occasions of humour are the puncturing of dignity and pretension : the failure of an extravagant posture to achieve its intended response, and the spectacle of a would-be perpetrator of a deed becoming its victim. Both circumstances belong to the story told in Jeremiah 18. » dans DAVIES Philip R., « Joking in Jeremiah 18 » in *On humour and the comic in the hebrew Bible* (Bible and Literature Series 23), RADDAY Yehuda T. (éd.), Sheffield Academic Press, Sheffield, 1990, pp. 191-201, citation à la p. 192.

5.3.5 Un deuxième signe : le vase brisé à Tophet (19,1 –20,6)

On a vu comment l'activité du potier, qui se déroule dans le temps, peut unifier un chapitre du point de vue performatif. Quel effet a le geste de la cruche brisée à Tophet sur la perception de l'ensemble du chapitre 19 ? L'analyse performative qui s'ensuit essaie de clarifier ce point. Ce type de recherche, qui peut donner l'impression d'éloigner le lecteur du thème principal strindbergien, aide à identifier le rôle et l'effet du geste performatif en Jr 19. Comment se relie le vase brisé à Tophet (19,20-11) au vase du potier (18,1-6) ? Que donne ce nouvel signe à voir ? À la fin de ce chapitre on fera le point sur les trois signes du vase en Jr, dont le signe du potier est un signe double, ainsi que sur leur dimension performative et leur significations, et on reviendra à la constellation de signes du vase dans *La Grand-route*, pour tirer les conclusions.

Ainsi, au chapitre 19, Jérémie doit accomplir une nouvelle demande de Dieu. Comme on l'a évoqué, les exégètes considèrent le passage de 19,1 – 20,6 comme une narration continue, relié au passage antérieur par le mot *potier*[195], signe du Dieu créateur.

> Parole qui fut adressée à Jérémie par YHWH en ces termes : "Debout ! Descends chez le potier." (Jr 18,1-2a)
>
> Alors YHWH dit à Jérémie : "Va t'acheter une cruche de potier"[196] (Jr 19,1).

Cette fois-ci, le prophète ne doit plus « se lever et descendre », mais « aller et acheter » un vase de terre à un potier, pour ensuite le briser et prononcer une parole de la part de Dieu. Dans ce contexte, la parole et le geste prophétique manifestent la manière dont Dieu brisera la ville et le peuple, comme le potier qui brise le vase (19, 11).

Au début de cette péricope on ne retrouve pas le même mot hébreu, *kelî*, pour désigner le *vase*, mais *baqbouq* (cruche, bouteille, gargoulette)[197]. Le texte donne plus de précision sur le fait qu'il s'agit d'un récipient de terre fait par un potier. Le mot

---

[195] HOLLADAY William L., *Architecture of Jeremiah 1–20*, Bucknell University Press, Lewisburg Pennsylvania, 1976, p. 159.

[196] L'expression « va et achète » relie ce passage aussi à l'épisode de la ceinture détruite, par l'ordre que Dieu donne à Jérémie: « Ainsi m'a parlé l'Éternel : Va, achète-toi une ceinture de lin » (13,1). Selon HOLLADAY, *Architecture of Jeremiah 1–20*, p. 159.

[197] Pour le mot *baqbouq* on a choisi le terme employé par la TOB, gargoulette. Bourguet analyse le sens du mot, à la suite de Kelso. Selon lui *baqbouq* serait un récipient « dont le col étroit fait glouglouter le liquide qui sort ». BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie,* p. 437.

ḫâreç renvoie au texte de Jérémie au chapitre 32,14 où il est fait mention d'un autre vase de terre – *bikelî ḫâreç* – celui dans lequel Baruch, à la demande de Jérémie, met le contrat d'achat d'un terrain.

Ce que l'on remarque au chapitre 19, c'est le glissement subtil de la terminologie autour des mots *gargoulette – potier – de terre – vase*, avec l'emploi à deux reprises du terme *gargoulette* (*baqbouq*) [198] – quand Dieu demande au prophète d'aller acheter un tel récipient, puis de le briser, pour passer ensuite au terme générique de « vase » (*kelî*) au moment où le geste de le briser devient le signe du dessein de Dieu. L'utilisation du mot *kelî* renvoie ainsi au chapitre précédent, à l'épisode du potier et de l'argile. Les deux épisodes sont rattachés par le mot *potier* du début de la péricope, par la reprise du mot « vase » (*kelî*), objet que le potier formait et qui sera maintenant détruit, mais aussi par le geste de détruire, même si l'action n'est pas décrite par le même mot. Ce que l'on remarque aussi est une amplification de l'action, depuis le simple fait de briser jusqu'à celui de détruire en mille morceaux.[199] On passe de l'objet concret à l'objet-signe, et de l'action de former un vase à celle de le détruire. Le geste est immédiatement compris dans toute sa gravité et Jérémie est jeté en prison (20,1-2a).

5.3.5.1 Introduction d'un espace-temps du passé

À la fin de la prière de Jérémie (18,19-23), l'acteur fait sortir ses auditeurs de l'espace-temps du passé et poursuit la narration. En 19,1, le prophète est mentionné à la troisième personne.

> « Alors YHWH dit à Jérémie : "Va t'acheter une gargoulette, du potier, de terre[200]. Prends avec toi des anciens du peuple et des anciens des prêtres.

---

[198] Bourguet s'attarde aussi sur l'emploi au v. 7 du mot *wbaqti* – vider, dévaster, qui donne un jeu de mot avec *baqbouq*. Dieu annonce la destruction du conseil de Juda avec un verbe qui fait écho à la gargoulette et précède la métaphore introduite au v. 12. BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, p. 439.

[199] L'action de détruire n'est pas décrite par la même racine *shaḫaṯ*, comme dans les deux premières situations. Briser utilise la racine *shabar*, qui décrit le cœur brisé de Dieu (Jr 23,9), le joug brisé d'Israël (Jr 28, 2.4.10.11.12.13), mais aussi Moab brisé par Dieu (Jr 48,4), peuple dont le sceptre et le bras seront brisés (48,17.25) et, encore, Moab sera brisé comme un vase (Jr 48,38). Détruire – *shaḫaṯ* revient au chapitre 22, quand on annonce la venue des destructeurs (*mashḫiṯîm*). Et là, à nouveau, apparaît l'image du vase brisé : le prince Jéchonias est comparé à un vase réduit en morceaux. La racine utilisée est *naphats*, qui revient en 48,12 reliée aux outres de Moab, qui sautent en morceaux. Bourguet fait toujours l'analyse de l'emploi du verbe *shabar* dans l'AT et chez Jr et souligne : « Autant *šḥṯ* dénote une destruction totale, autant *šbr* se trouve juste en deçà de la destruction totale. » BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, p. 449.

[200] Ni la Bible de Jérusalem ni la TOB ne traduisent le mot « terre », présent dans le texte hébreu. HOLLODAY, *Jeremiah 1,* p. 539, trouve que : « The phrase 'shaped of earthenware' is not

Sors en direction de la vallée de Ben-Hinnom qui est à l'entrée de la porte des Tessons. Là, tu proclameras les paroles que je te dirai". » (19,1-2)

C'est important de remarquer ce jeu des pronoms personnels, ce changement constant à l'intérieur du récit. À chaque fois qu'on parle de Jérémie à la troisième personne, on est dans le présent du narrateur-acteur et de ses auditeurs, à distance d'un passé certain. Mais, à travers un ordre de Dieu, dit tout au début de chacun des deux passages bibliques, un autre espace-temps est installé, celui du vivant de Jérémie.

Au chapitre 19, le message de Dieu n'est plus précédé par une formule complexe. La brièveté du préambule, « alors YHWH dit à Jérémie », semble créer une continuation du récit précédent. Essayons d'imaginer : Jérémie finit sa plainte et Dieu lui répond : « Va t'acheter une gargoulette, du potier, de terre » (19,1). Jérémie est maintenant envoyé acheter une gargoulette. Il doit aussi emmener avec lui, en sortant par la Porte des Tessons, vers la Vallée Ben Hinnom, des plus anciens du peuple et des prêtres. On est dans un autre moment temporel, à une distance non-définie par rapport à l'épisode du potier, mais en lien avec celui-ci. Le prophète est envoyé à la Porte des Tessons, à nouveau chez un potier qui travaille des vases de terre. Cette fois-ci il n'est pas envoyé seul, mais doit se faire accompagner par les anciens du peuple et des prêtres.

5.3.5.2 Difficultés de traductions, aides pour impliquer le public par un acteur-narrateur

Il fut difficile pour les traducteurs et les exégètes, qui ont travaillé sur ce passage, de le traduire. Une première difficulté, signalée par Daniel Bourguet, est le fait qu'aucun verbe n'indique avec précision l'action dont les anciens du peuple et des prêtres font l'objet. Doivent-ils vraiment accompagner Jérémie ?

Deuxièmement, d'une manière exceptionnelle, le texte ne confirme pas le fait que Jérémie ait accompli la mission que Dieu lui a confié[201] : celle d'aller à Tophet et de briser le vase. Mais cette confirmation, surtout dans une situation performative, n'est pas nécessaire.[202] Le fait qu'à la fin on apprend que Jérémie rentre de Tophet sous-entend l'accomplissement de la mission. La troisième difficulté est donnée par

---

necessarily a tautological addition – there were doubtless similar vessels of metal : but the phrase really points to the association with the 'Potsherd Gate' (v 2). »

[201] Voir HOLLADAY, *Jeremiah 1*, p. 541 : « It is curious that vv 1-13 are instructions for performing a symbolic action... but there is no narrative of carrying out the instructions. ».

[202] Voir BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, p. 440.

l'insertion au cœur de cette action symbolique, d'un long texte (19,3-9) que plusieurs commentateurs[203] considèrent comme un rajout deutéronomique. Holladay essaye de démontrer l'unité du passage, soulignant surtout le jeu de mots entre v. 2 et v. 7, entre « baqbouq » et « baqti » (« gargoulette » et « je vais vider », « rendre vide »), qui n'est pas dû au hasard.[204]

D'un point de vue performatif, les trois difficultés de ce passage mettent à l'aise un acteur en face d'un public et l'aident brillamment à impliquer son auditoire, à le transporter dans un espace-temps imaginaire, à faire croître la tension par les paroles de condamnation prononcées par Dieu, jusqu'à les faire vivre avec émotion le moment où la cruche sera brisée.

L'acteur prend une gargoulette. Il se tient peut-être au milieu des auditeurs. Va-t-il prendre la cruche et, en regardant son public, l'inviter à le suivre, par un simple geste ? Et « des anciens du peuple, et des anciens des prêtres » (19,1). L'acteur-narrateur peut facilement inviter ses auditeurs à imaginer être dans un autre temps et un autre espace. Cette fois-ci, les auditeurs ne sont plus une foule sans identité, mais ils assument l'identité des personnages du temps de Jérémie. Dans les sept versets qui suivent on ne nous dit plus ce que Jérémie doit faire avec la gargoulette, ni s'il va ou non à Tophet. Mais dans une situation performative, la description d'un lieu dévasté par Dieu lui-même joue un rôle essentiel.

5.3.5.3 Le lieu, le rapport à Dieu et à l'ennemi

L'acteur-narrateur commence par annoncer une nouvelle parole de Dieu à Jérémie. Au verset 3 on remarque une reprise – à la place « d'écoutez », intervient la formule « ainsi parle ». Dieu s'adresse à Jérémie à la deuxième personne, lui indiquant de dire aux hommes : « Écoutez ! » Et puis, la parole de Dieu est introduite de manière explicite par la formule : « Ainsi parle... ». Celui qui prononce ces paroles peut marquer par une simple pause dans son discours la transition entre le récit et la parole de Dieu, prononcée pour ceux qui l'écoutent maintenant.

---

[203] Voir BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, p. 439 : « En 3-9 n'apparaît aucun élément de l'énoncé métaphorique ; or, la grande majorité des commentateurs (Rudolf, Weiser) voit en ces versets un morceau secondaire. »

[204] Voir HOLLADAY, *Jeremiah 1*, p. 536 : « There are two parallel associations of thought which dominate the narrative : the vessel which Jrm takes is specifically called a vessel made of "earthenware" (שרח v 1), so that he performs his symbolic act at the "Potsherd" Gate (ת׳מרחה, v 2) ; at the same time, it is a "flask" (קבקב vv 1, 10) which he takes, so that Yahweh will "annul" (׳תקב v 7) the plans of Judah and Jerusalem. »

> « Tu diras : Écoutez la parole de YHWH, rois de Juda et habitants de Jérusalem. Ainsi parle YHWH Sabaot, le Dieu d'Israël : Voici que j'amène un malheur sur ce lieu. Les oreilles en tinteront à quiconque l'apprendra ! » (Jr 19, 3)

L'acteur-narrateur est à nouveau Jérémie, qui parle au nom de Dieu ; ses auditeurs sont devenus les anciens et le peuple de Jérusalem. Ils sont à la porte des Tessons, vers la Vallée de Ben Hinnom. Ils entendent maintenant la faute pour laquelle Dieu les condamne.

Le lieu est en premier décrit à travers les actions des hommes qui l'ont transformé et l'ont fait devenir « étranger ». Ils ont brûlé de l'encens à d'autres dieux et ils ont offert des sacrifices que Dieu n'a pas demandés. Les versets 4 et 5 reprennent une parole de condamnation déjà prononcée par Jérémie dans le discours du chapitre sept. C'est une parole qui revient comme un refrain, qui reviendra encore.

> « Car ils m'ont abandonné, ils ont aliéné[205] ce lieu, ils y ont offert l'encens à des dieux étrangers que n'avaient connus ni eux, ni leurs pères, ni les rois de Juda. Ils ont rempli ce lieu du sang des innocents. Car ils ont construit des hauts lieux de Baal, pour consumer au feu leurs fils, en holocauste à Baal ; cela je ne l'avais jamais ordonné, je n'en avais jamais parlé, je n'y avais jamais songé. » (19,4-5)

Le lieu est défini non seulement par le nom, mais par une décision de Dieu d'agir et de le détruire, un jugement qui parle à tout homme, de tout temps.

Les auditeurs écoutent-ils une parole adressée auparavant à Jérémie ? Dieu leur parle-t-il, à eux, maintenant, dans leur temps présent ? Si on écoute un acteur-narrateur, on risque de ne plus le savoir. Quel est ce lieu sur lequel Dieu compte apporter le malheur ? La réponse arrive, mais pas immédiatement.

> « Aussi voici venir des jours – oracle de YHWH – où l'on n'appellera plus ce lieu Tophet ni vallée de Ben-Hinnom, mais bien vallée du Carnage.
>
> Je viderai de bon sens Juda et Jérusalem, à cause de ce lieu ; je les ferai tomber sous l'épée devant leurs ennemis, par la main de ceux qui en veulent à leur vie ; je donnerai leurs cadavres en pâture aux oiseaux du ciel et aux bêtes de la terre.
>
> Je ferai de cette ville un objet de stupeur et de dérision, tout passant en restera stupéfait et sifflera devant tant de blessures.
>
> Je leur ferai manger la chair de leurs fils et celle de leurs filles : ils s'entre-dévoreront dans l'angoisse et la détresse où les réduiront leurs ennemis et ceux qui en veulent à leur vie. » (19,6-9)

La parole de Dieu continue sur une triple décision d'agir : Dieu va vider de bon sens Juda et Jérusalem, il va faire tomber les hommes par la main de leurs ennemis, il

[205] Le terme est repris à la TOB est traduit mieux le mot hébreu *waynakkru*.

va faire de la ville un objet de dérision (v. 7-9)[206]. Les auditeurs voient dans un plan imaginaire la ville attaquée, les hommes abattus par l'épée de l'ennemi, les hommes affamés mangeant la chair de leurs enfants. Ces images d'horreur ont pu être vécues à tant d'époques, la peur de les vivre ou de les revivre à nouveau peut toujours hanter les hommes et les femmes. Dieu demande à Jérémie de briser la cruche et d'annoncer une destruction totale de la ville.

> « Tu briseras la gargoulette sous les yeux des gens qui t'auront accompagné et tu leur diras : Ainsi parle YHWH Sabaot : Je vais briser ce peuple et cette ville comme on brise le vase du potier, qui ne peut plus être réparé.
>
> On enterrera à Tophet faute de place pour enterrer. Ainsi ferai-je pour ce lieu – oracle de YHWH – et pour ses habitants, en rendant cette ville semblable à Tophet.
>
> Les maisons de Jérusalem et celles des rois de Juda seront impures, tel ce lieu de Tophet : toutes ces maisons sur le toit desquelles ils ont offert de l'encens à toute l'armée du ciel et versé des libations aux dieux étrangers ! » (19,10-13)

Le texte ne mentionne pas si le geste est accompli par le prophète, mais la conséquence immédiate, son arrestation par Pashehour, dénote la gravité de l'annonce et du signe accompli.

> « Jérémie revint de Tophet où YHWH l'avait envoyé prophétiser, il se posta dans le parvis du Temple de YHWH et dit à tout le peuple : « Ainsi parle YHWH Sabaot, le Dieu d'Israël : Voici, je vais amener sur cette ville, et toutes ses voisines, tous les malheurs dont je l'ai menacée, car ils ont raidi leur nuque pour ne pas écouter mes paroles. » (19,14-15)

Ce n'est qu'à cet instant qu'il est mentionné que Jérémie est rentré de Tophet (19,14). L'acteur-narrateur met tout d'un coup fin à cet espace-temps imaginaire, où il avait entraîné ses auditeurs pour se rendre jusqu'aux portes de Jérusalem et écouter la condamnation de Dieu comme si c'était dans l'instant présent. Le moment où l'acteur agit au nom du prophète cesse, pour laisser le public entendre la suite de l'histoire, un récit sur l'arrestation de Jérémie, commencé à la troisième personne et continué avec l'oracle de Dieu que Jérémie transmet à Pashehour, le chef de la police qui l'arrête et le met au carcan. Doan et Gilles soulignent la qualité performative de ce type de mouvement :

> « The movement from distant to immediate address and back again has a definite performative quality. Dialectic modes of performance are dominated by tension and

[206] BRUEGGEMANN, *A commentary on Jeremiah*, p. 175, constate : « The prediction of the fate of the city is made more specific in vv. 7-9, all of which culminates which the horrendous vision of vs. 9. The rethorical power of the verdict against the city is evident in the series of first person verbs. »

resistance... Tension, in theatrical and dramatical terms, translates directly into immediacy. » [207]

Ce glissement des personnes qui parlent accompagne ici le changement du lieu de l'action. On retrouve aussi un changement de locuteurs, même si de manière différente qu'en Jr 18.

Jérémie retourne de Tophet et se rend dans la maison de Dieu pour parler au peuple. On note qu'ici les auditeurs de l'acteur-narrateur ne sont plus inclus en tant que destinataires du message. On retrouve une des formules pour dire : « ainsi parle YHWH Sabaot, le Dieu d'Israël ». Dieu parle, mais son message ne s'adresse pas à un « vous ». Jérémie doit seulement « leur dire ». Ceci permet de continuer l'histoire du prophète sans aucune rupture. Le public-cible n'est plus impliqué et la distance se maintient, le récit continue à la troisième personne. Comme on le sait déjà, à la fin de cette annonce prophétique, qui inclut le moment où Jérémie brise le vase à Tophet, le prophète est frappé et mis au carcan par Pashehour.

> « Or le prêtre Pashehour, fils d'Immer, qui était le chef de la police dans le Temple de YHWH, entendit Jérémie qui proférait cet oracle. Pashehour frappa le prophète Jérémie, puis le mit au carcan, à la porte haute de Benjamin, celle qui donne dans le Temple de YHWH. Le lendemain, Pashehour fit tirer Jérémie du carcan. » (Jr 20,1-3a)

Le dernier moment où le public est engagé par le narrateur-acteur est quand Jérémie annonce à Pashehour son sort de malheur. On voit qu'il y a, tout au long des chapitres qui vont de 18,1 à 20,6, quatre moments où l'acteur-narrateur peut engager directement ses auditeurs : trois fois, il le fait au nom de Dieu qui s'adresse au peuple avec « vous », au chapitre 18 (au total 5 occurrences en Jr 18,6.11.13), et, la dernière fois, c'est Jérémie qui, au nom de Dieu, s'adresse à une seule personne en particulier, Pashehour, en employant le « tu » et, pour ses amis, le « vous » (20,3-6).

Même dans une représentation, longtemps après le moment où Jérémie a annoncé la destruction de Jérusalem en brisant un vase, si ce geste est repris et performé par un acteur-narrateur, les auditeurs peuvent être troublés. Pour désengager le public, l'acteur parle de la ville, à la troisième personne : il installe une distance, en parlant de Jérémie au passé, et seulement à la fin, il implique une dernière fois le public, en s'adressant à une seule personne. En faisant cela, l'acteur-narrateur renvoie le public – un à un – à sa propre réaction face à la parole annoncée par Jérémie. L'accepte-t-il ? Est-il effrayé et voudra-t-il mettre celui qui l'annonce au carcan, comme l'a fait Pashehour ? La confrontation de Jérémie avec Pashehour, même si elle

[207] DOAN & GILES, *Prophets, performance and power*, p. 120.

appartient au passé, peut se répéter, d'une autre manière, dans le présent de l'acteur-narrateur. Par les mots de Jérémie, adressés directement à l'un ou l'autre de ses auditeurs, l'acteur-narrateur l'interroge sur sa capacité à accepter l'annonce prophétique. Le public, par un seul de ses membres, est à nouveau transporté dans un moment plein de tensions passées, qui ne peuvent déboucher que sur une lutte.

> « Alors Jérémie lui dit : Ce n'est plus Pashehour que YHWH t'appelle, mais Terreur-de-tous-côtés. Car ainsi parle YHWH : Voici que je vais te livrer à la terreur, toi et tous tes amis ; ils tomberont sous l'épée de leurs ennemis : tes yeux verront cela !
>
> De même Juda tout entier, je le livrerai aux mains du roi de Babylone qui déportera les gens à Babylone et les frappera de l'épée. Je livrerai encore toutes les richesses de cette ville, toutes ses réserves, tout ce qu'elle a de précieux, tous les trésors des rois de Juda, je les livrerai aux mains de leurs ennemis qui les pilleront, les enlèveront et les emporteront à Babylone.
>
> Et toi, Pashehour, ainsi que tous les hôtes de ta maison, vous partirez en captivité ; à Babylone tu iras, là tu mourras, là tu seras enterré, toi et tous tes amis à qui tu as prophétisé le mensonge. » (Jr 20,3b-6)

La suite restera en suspens. L'auditeur, impliqué dans cette querelle, est relâché. Cette confrontation un-à-un est suivie par la plainte que Jérémie adresse à Dieu, au chapitre 20, qui est la meilleure solution pour clore ce jeu, où passé et présent s'entremêlent, où le narrateur tour à tour implique et désengage le public, au moment où il raconte l'histoire d'une manière performative.

5.3.6 Le rapport à l'auditeur - synthèse sur les chapitres 18 et 19

On propose ici un tableau pour mieux voir ce jeu des temps et des personnes, utilisé du début du chapitre 18,1 jusqu'à 20,6.

verset	Lieu	sujet du récit	Dieu parle...	au peuple	Jérémie parle
18,1			Parole du Seigneur		
18,2			à Jérémie : *Debout, descends*		
18,3-4	maison du potier	le potier travaille			je descendis...
18,5		(Dieu)			la Parole me fut adressée
18,6		oracle de Yhwh		au peuple : *vous êtes*	
18,7-18,10		(Dieu)	*Je parle... d'une nation*		
18,11		Ainsi parle Yhwh	à Jérémie : *parle*	au peuple : *détournez-vous, améliorez*	
18, 12		**Ils vont dire**			(Jérémie ?)
18,13-18,17		ainsi parle Yhwh	du peuple, 3ème personne sg	aux gens : *Demandez*	
18,18		**Ils ont dit**			(Jérémie ?)
18,19-23		**Ils creusent une fosse**... ils ont creusé une fosse			à Dieu : *Prête-moi attention…*
19,1		Yhwh dit	*Va t'acheter*		
19,2-3	vallée de Ben-Hinnom		à Jérémie : *tu proclameras...*		
19,4		la parole de Yhwh	1ème sg, Dieu : *j'amène un malheur*	2ème pl. : *Ecoutez...*	
19,5-9		(Ils)	du peuple		
19,10			à Jérémie : *Tu briseras...*		
19,11		Ainsi parle Yhwh Sabaot	1ème sg : *Je vais briser*		
19,12-13		oracle de Yhwh	de la ville, 3ème sg		
19,14	parvis du Temple de Yhwh	Jérémie revint de Tophet			
19,15		Ainsi parle YHWH Sabaot	Dieu : *je vais amener*		
20,1-3a	au carcan	Jérémie – Pashehour, fils d'Immer			
20, 3b				à Pashehour, 2ème sg : *Ce n'est plus Pashehour que YHWH t'appelle*	
20,4.6		ainsi parle YHWH		à Pashehour : *Je vais te livrer ; vous partirez…*	

L'ensemble des trois chapitres, de 18,1 à 20,6 peut être vu comme un dialogue entre Dieu et son prophète, où deux autres interlocuteurs, le peuple et Pashehour, sont engagés à cinq reprises, mais sans vraiment recevoir la parole. Un locuteur non-identifié, auquel peut s'identifier l'acteur-narrateur, intervient à trois reprises, pour introduire une parole de Dieu en 18,1 et en 19,1, et pour raconter ce qui s'est passé avec Jérémie à partir de 19,14 jusqu'à 20,3a. Après ce moment narratif, la parole revient à Jérémie, pour transmettre un oracle de Dieu à Pashehour (20,3b-6) et ensuite, pour une longue plainte (20,7-18). Les deux chapitres suivent le même mouvement qui va du regard extérieur d'un tiers, qui introduit la parole de Dieu et installe un espace-temps de la narration, passe par le récit de Jérémie, fait à la première personne, et arrive aux confessions du prophète, comme si on pénétrait dans l'intimité du personnage[208].

L'endroit où se déroule le récit est clairement indiqué à quatre reprises : la maison du potier, la vallée de Ben Hinnom – en face de la porte des Tessons – le retour de Tophet au Temple et, à la fin, le carcan qui se trouve à la porte de Benjamin. Deux fois, l'espace-temps du passé est instauré par la parole du Seigneur, en 18,1 et 19,1, tandis que deux autres fois, l'acteur-narrateur raconte, en parlant à la troisième personne, que Jérémie revint du Tophet (19,14) et que Pashehour le mis au carcan, puis l'en tira (20,1-2). L'acteur et le public peuvent se trouver n'importe où, sur une place, devant la porte d'une ville. La parole les entraîne ailleurs et les ramène là, où ils se trouvent. Le public est alors impliqué et entraîné dans un autre lieu et un autre temps, ce qui est confirmé par la parole de Jérémie en 18,3, mais aussi, au chapitre 19, par l'absence de cette parole, qui peut être remplacée par le geste.

Les deux fois où l'espace-temps est instauré par la parole de Dieu, les auditeurs sont impliqués, d'une manière directe ou indirecte, dans le message que Dieu

[208] Ces trois manières de représenter le personnage de Jérémie – le discours à la première personne, la narration à la troisième personne et la narration à la première personne – sont identifiés et analysés par Erwan Chauty dans sa thèse (CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?*, p. 94) Toutefois, l'exégète trouve que la narration à la première personne n'a pas de parallèle au théâtre. On le retrouve assez souvent chez Shakespeare, où par ce moyen les acteurs installent un espace-temps nouveau ou décrivent ce qui leur arrive en scène, si l'épisode ne peut pas être perçu autrement. On peut citer Hamlet, quand il raconte ce qu'il entend et voit à l'apparition du fantôme (Hamlet acte 1, scène 1) ; dans *La Tempête,* à l'intérieur d'un dialogue avec Miranda, Prospero raconte à la première personne l'histoire de son exil (Tempête, acte 1, scène 2) ; Gonzalo raconte à la première personne ce qu'il a vu et entendu, tandis que les autres dormaient (Tempête, acte 2, scène 1). Dès nos jours, les auteurs des docudrames adoptent souvent la narration à la première personne. Un exemple est *Des gens ordinaires*, par Gianina Carbunariu, spectacle créé en 2016 au Théâtre Radu Stanca Sibiu, basé sur le témoignage de huit dénonciateurs (whistleblowers). La narration à la première personne ouvre et rythme le texte de STRINDBERG, *La Grand-route*, pp. 449-451, 482, 484, 492-494, 499-502.

demande au prophète de transmettre. Les deux autres fois, quand l'acteur-narrateur instaure l'espace-temps du passé, en parlant de Jérémie à la troisième personne, il y a une distance qui se crée par rapport au public. C'est un moment de relâchement, en 19,14[209], suivi par un autre type d'implication qui survient au moment où Jérémie transmet l'oracle de Dieu à Pashehour.

Parlant au nom de Dieu, le prophète s'adresse directement à ses auditeurs durant l'épisode du potier, quand il les invite à changer de chemin. La réponse du peuple face à l'invitation de Dieu est donnée à la fin du chapitre 18, à l'intérieur du dialogue entre Dieu et Jérémie. Ce sont deux affirmations, à la fois ironiques et dures. Elles sont exprimées une fois au futur et une fois au passé, montrant ainsi qu'il s'agit de redites, faites par Dieu, celui qui sait tout, ou par Jérémie, qui subit tout.

> 18,12 : Mais ils vont dire: « Inutile ! Nous suivrons nos propres plans ; chacun agira selon l'obstination de son cœur mauvais. »
>
> 18,18 : Ils ont dit[210] : « Venez ! Machinons un attentat contre Jérémie, car la Loi ne périra pas faute de prêtre, ni le conseil faute de sage, ni la parole faute de prophète. Venez ! Dénigrons-le et ne prêtons attention à aucune de ses paroles. »

Quand un acteur-narrateur dit ce texte en face d'un public, il donne l'impression d'exprimer les pensées de ses auditeurs. Autant le fait de leur adresser directement la parole, que celle de relater une réponse en leur nom, maintient une relation vive entre l'acteur et ses auditeurs et fait croître la tension.

À Tophet, par contre, il n'y a plus de « vous », Dieu ne parle plus directement au peuple, mais seulement, par son prophète, il annonce le destin de la ville, qui a choisi le faux chemin. Ici l'acteur-narrateur inclut le public en tant que simple témoin d'une décision de Dieu, déjà prise et qui ne peut plus être changée. C'est seulement face à Pashehour que Jérémie, transmettant un oracle de Dieu, reprend la formule de s'adresser à la deuxième personne (20,4-6). La réaction de l'interlocuteur reste inconnue et chacun des spectateurs peut se sentir interpellé.

---

[209] Chauty note que cette narration a un caractère inaugural : « En 19,14 surviennent de grandes nouveautés : pour la première fois, une narration à la troisième personne présente des actions de Jérémie ; c'est aussi la première fois que l'on voit le prophète agir et tenir un discours au nom de YHWH sans que cela lui ait été précédemment commandé – plus précisément, sans que le récit ait précédemment rapporté l'ordre donné par YHWH au prophète. La fin du chapitre 19, avec la proclamation de Jérémie dans le Temple, inaugure donc une nouvelle forme de narration. Au chapitre 20, ensuite, on assiste à la réaction de Pashehour fils d'Immer à ce discours ; il est le premier personnage individuel autre que YHWH et Jérémie à être mis en scène ; ce qui s'y joue a donc un caractère inaugural. » dans CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?*, p. 153.

[210] La TOB traduit le verbe « dire » par le présent, « ils disent ».

Par rapport aux deux gestes performés, on remarque que le premier se déroule dans la durée, le deuxième est un geste ponctuel. Faire et refaire un vase dépend de la qualité de l'argile. En parallèle, Dieu invite directement le peuple, – et l'acteur invite son public – à se convertir. Quand au chapitre 19, il n'y a plus d'autre interlocuteur que Jérémie, on ressent que la décision de Dieu est déjà prise. Il n'y a plus de choix et cela est rendu aussi par la distance mise entre l'acteur-narrateur et son public. Celui-ci devient juste un témoin, mais un témoin qu'il s'agit d'émouvoir profondément.

5.3.6.1 Briser la cruche : geste performé ou sous-entendu ?

Au chapitre 19, Jérémie est envoyé par Dieu briser un vase à Tophet, mais il n'y a pas de récit relatant l'accomplissement de cette action. L'acteur-narrateur, parlant au nom de Jérémie invite ses auditeurs à écouter la parole de Dieu (19,4) et leur fait voir les images de la chute de Jérusalem. C'est l'acteur qui peut leur donne à vivre le moment où la cruche sera brisée. Sachant que ce moment n'est pas annoncé par le texte, le seul moyen de le raconter est d'agir. L'absence de cette action dans le récit invite encore plus à le rendre présent par le geste, qui transporte les auditeurs dans l'espace-temps du passé. L'absence de mention explicite du geste accompli par le prophète peut aider, dans le présent de l'acteur-narrateur, à dissocier son geste au caractère évocateur du signe accompli par Jérémie, dans le cas où un tel geste serait vraiment performé.

L'acteur-narrateur parle et sa parole crée des images d'enfer. Peut-être a-t-il la cruche près de lui, ou bien il la tient dans ses mains. La parole de Dieu donne maintenant ses instructions sur ce qui est à faire de cet objet :

> « Tu briseras cette cruche sous les yeux des gens qui t'auront accompagné et tu leur diras : Ainsi parle YHWH Sabaoth » (19,10-11)

Que va-t-il se passer ? Juste après l'ordre de Dieu, c'est un moment où le geste peut être accompli. Mais le manque d'une mention spécifique permet à l'acteur-narrateur de décaler l'action et marquer une distance par rapport au geste de Jérémie et éviter toute confusion avec un acte de magie[211]. Une telle interprétation était peut-

[211] Ce que l'acteur-narrateur doit éviter est la compréhension de ce geste comme étant un acte de magie qui provoque la chute de la ville. HOLLADAY, *Jeremiah 1*, p. 541, affirme : « The breaking of a pottery vessel as a symbol of the destruction of a people is widespread ; specifically one thinks of the Egyptian ritual of coronation and jubilee festivals, wherin the king smashes pottery vessels on which the names of his enemies have been inscribed. » Voir aussi BOURGUET, *Des métaphores de Jérémie*, p. 445.

être justifiée à l'époque du prophète, mais le texte ne lui donne pas ce sens-là[212]. Ne pas mentionner l'accomplissement du geste donne à l'acteur-narrateur une liberté d'agir. Il peut le devancer ou le reporter et éviter ainsi qu'il soit interprété comme un geste magique. En brisant la cruche sans l'annoncer, l'acteur-narrateur surprendra certainement son public. Il peut donner ainsi une perception sensorielle forte de ce qu'ont ressenti jadis les anciens du peuple et des prêtres. L'acteur-narrateur prononce alors le jugement de Dieu, le seul qui peut détruire la ville et le peuple, pareil au potier qui a brisé le vase sans qu'il puisse être réparé. Cette décision, chaque génération doit l'affronter et essayer de comprendre comment la relation d'amour entre Dieu et son peuple en est arrivée à la destruction.

5.3.6.2 Façonner l'argile et briser la cruche

Les deux actions performatives, au chapitre 18 celle de façonner l'argile et au chapitre 19 celle de briser une cruche, ont des points communs et des différences. Ce qu'on peut constater c'est que les deux gestes peuvent être transposés dans une annonce performative du texte prophétique, et qu'à l'aide de ces deux actions une unité de temps, de lieu et d'action peut être crée là où le texte ne semble pas en avoir une. En plus, les deux gestes s'éclairent réciproquement : le geste de briser la cruche peut être mieux compris comme visant la destruction de la ville, à la suite de l'action du potier qui forme l'argile. Ce signe prophétique lui-même est mis-en-valeur, car en conclusion on perçoit la décision de Dieu de détruire la ville à cause du peuple qui ne l'écoute pas, visible par la destruction d'un vase, cette fois-ci de manière irrémédiable. Une sorte de dialogue entre deux gestes performatifs s'instaure, ainsi qu'entre deux lieux de la performance, la maison du potier (18,2) et Tophet (19,11.12.13.14), appelé aussi Vallée de Ben Hinnom (19,2).

Concernant l'unité de temps, lieu et action imposée par un geste performatif, on fera quelques précisions. Quand un acteur commence une action, surtout quand il s'agit de former un vase sur le tour du potier, celle-ci se déroule dans la durée. C'est ainsi que l'acteur instaure cette unité de temps et de lieu. Si, en racontant l'histoire du chapitre 18, l'acteur-narrateur façonne l'argile ou suggère ce geste pour représenter le

[212] BRUEGGEMANN, *A commentary on Jeremiah*, p. 177, est catégorique et clair sur ce point : « This narrative does not report sympathetic magic ; as though the broken flask enacts the broken city... While it is, in my judgment, too much to think the people in this text believed in such causation, there is no doubt that the dramatic act opened up a field of fertile imagination. The coming judgement is a firm resolve on the part of God. »

travail du potier, durant le déroulement de l'action[213], lui et ses auditeurs se trouvent dans l'espace de la maison du potier. Cela peut inclure aussi le discours de Dieu (18,7-11) et peut-être même au-delà. De même, à partir du moment où l'acteur prend la cruche et jusqu'au moment où il la brise, il institue pour son public l'espace de la Vallée de Ben-Hinnom, au temps du prophète Jérémie (19,2-14). Si dans un texte, l'indication du lieu ne prend que la durée d'un verset ou même moins, sans aider le lecteur à identifier ce qui se passe par la suite – que Jérémie aille ou non à Tophet, qu'il brise ou non la cruche, – pour une présentation performative cette indication est la clé nécessaire et suffisante, qui institue une relation nouvelle entre l'acteur et ses auditeurs. Les paroles prononcées – surtout quand c'est Dieu qui dit *va, prend, parle* – sont des paroles qui font agir. Ce sont des paroles « qui font faire des choses »[214].

Quand l'acteur prend la cruche, réelle ou imaginaire, on comprend qu'il entre dans le rôle du prophète et l'espace-temps du passé est instauré à nouveau. Au chapitre précédent, le narrateur confirme que lui – Jérémie – accomplit ce que Dieu lui a demandé. « Je descendis chez le potier et voici qu'il travaillait au tour », dit-il (18,3). Si l'acteur-narrateur choisit de travailler sur le tour ou s'il provoque seulement l'imaginaire des spectateurs, dans les deux cas il demande à ses auditeurs de voir ce que Jérémie a vu. Mais il peut aussi leur faire comprendre sur un plan sensoriel ce que signifie former l'homme comme le potier forme l'argile.

Dans la deuxième situation, Dieu demande à Jérémie de prendre une cruche. Si l'acteur-narrateur le fait, il ne doit plus confirmer son action. On le voit. On comprend qu'en faisant ce geste il s'identifie au prophète.

Dans les deux situations, le geste de l'acteur-narrateur, s'il est performé, peut montrer comment à travers une action humaine, quotidienne, se donne à voir ce qui se passe sur un autre plan de la réalité. Le potier façonne un vase, mais il peut aussi le détruire. La qualité de l'argile fait changer les intentions du potier (18,4-6). De la même manière, la réponse d'une nation peut faire changer les intentions de Dieu. (18,7-10). L'homme à le choix entre le chemin de la vie et celui de la mort et il est invité à le faire (18,11). Le thème du chemin apparaît, mis en lien avec la formation du vase. Le peuple trébuche dans sa voie, il prend une route non tracée, en dépit de l'appel de Dieu.

---

[213] Cette action peut être performé de manière réaliste ou elle peut être seulement suggérée.

[214] Voir AUSTIN John L., *How to do things with words*, Harvard University Press, Cambridge Massachussets, 1955.

> « Or mon peuple m'a oublié ! Au Néant ils offrent l'encens ; on les fait trébucher dans leurs voies, dans les sentiers de jadis, pour prendre des chemins, une route non tracée. » (18,15)

Le choix du peuple détermine la décision de Dieu, rendue visible au moment où Jérémie brise le vase[215]. Mais celui-ci n'est pas le dernier mot de Dieu. C'est lors d'un autre moment d'incarcération de Jérémie, en Jr 32, qu'un troisième signe du vase apparaît. Toujours en lien avec Tophet, et toujours en lien avec le chemin, cette fois-ci, avec le chemin qui mène à Dieu et avec un message d'espérance. Le geste de faire et refaire le vase (18,4), qui exprime de manière inattendue la capacité de Dieu de créer au delà de la destruction, anticipe autant le geste destructif, que l'annonce positive du chapitre 32.

5.3.6.3 Le vase et le signe d'espérance (Jr 32)

Au chapitre 32 du texte biblique, on retrouve le vase dans un nouveau contexte performatif. Il est à nouveau lié à Tophet, même si indirectement : Jérémie doit acheter un champ à Anathot et donner l'acte d'acquisition à Baruch, qui le mettra dans un *vase de terre* pour le garder. On n'analyse plus en détail ce chapitre, analysé d'un point de vue narratif par Elena Di Pede[216], mais on évoque seulement le signe, qui utilise à nouveau un vase de terre :

> « Devant eux, je donnai cet ordre à Baruch : (...) Prends ces documents, cet acte d'acquisition, ..., et mets-les dans *un vase de terre* de façon qu'ils se conservent longtemps. » (32,13-14)

Jérémie ne comprend pas tout de suite l'ordre de Dieu d'acheter la terre. Lui-même donne l'ordre de mettre le contrat d'achat dans un vase, en signe d'espoir. Mais il fait cela juste au moment où la destruction de Jérusalem, annoncée aussi par le geste du vase brisé, commence à s'accomplir. Jérémie regarde l'armée de Babylone encercler la ville et dit à Dieu : « ce que tu as dit arrive et tu le vois » (32,24).

---

[215] Comme on l'a vu, le texte ne mentionne pas l'accomplissement du geste, seulement l'ordre de Dieu de le faire, en Jr 19, 10.

[216] Di Pede fait une analyse narrative détaillée du ch. 32, montrant que le texte a une « composition gigogne » : le roi Sédécias demande au prophète pourquoi il annonce la destruction de la ville (vs 1-5) ; Jérémie raconte alors l'histoire de l'achat du champ, ordonné par Dieu (v. 6-15), que lui-même ne comprends pas vraiment et demande à Dieu quelle est la logique divine (vs 16-25). La réponse de Dieu élargi l'horizon de compréhension du lecteur, de Jérémie et du roi (vs 28-44). Di Pede dit : « Dans sa découverte du récit, le lecteur se trouve confronté à un dévoilement du projet de Dieu qui se fait pas à pas. Peu à peu, il en vient à comprendre non seulement la situation présente et l'ordre d'acheter le champ, mais aussi l'ensemble de l'histoire du salut. », dans DI PEDE, *Au-delà du refus : l'espoir*, Walter de Gruyter-Berlin-New York, 2005, pp. 40-88, citation à la p. 86.

Mais Dieu demande de lui faire confiance et d'acheter la terre. C'est un geste d'espoir donné effectivement au moment où la ville est prise par les Chaldéens. Ce qui arrive fait écho à l'annonce de la destruction (19,5-6) et Dieu le confirme par sa parole (32,28-29), détaillant les raisons[217] qui renvoient au jugement sur Tophet (32,34-35). La malédiction sur Jérusalem et Tophet était bien la décision de Dieu. Il l'avait annoncée (7,31-32), Jérémie l'avait prononcée (19,5-6) et maintenant elle s'accomplit (32,25.36). Mais il y aura aussi un après ! Le même texte revient à trois reprises dans le livre prophétique, presque à l'identique, comme on l'a vu au chapitre précédent. Les deux premières fois, on retrouve le nom de Tophet, la troisième fois, c'est la vallée de Ben Hinnom. La même parole se répète (7,31-32 ; 19,5-6 ; 32,35).

> « Ils ont construit les hauts lieux de Baal dans la vallée de Ben-Hinnom pour faire passer par le feu leurs fils et leurs filles en l'honneur de Molek – ce que je n'avais point ordonné, ce à quoi je n'avais jamais songé : commettre une telle abomination pour faire pécher Juda. » (32, 35).

C'est pourquoi la ville est livrée au roi de Babylone. (cf. Jr 32,25.28.36)

La troisième fois que le texte de malédiction est repris, c'est lors du rappel du péché, fait par Dieu, associé à la promesse de restauration[218] (32,37-41). Ainsi, dans le texte biblique, le lieu de Tophet est, dans deux des trois péricopes où il est mentionné, lié à des gestes prophétiques qui recourent à un vase. Ce signe du vase en Jr devient porteur de significations complémentaires : d'une part, celle du vase brisé à Tophet, signe de la destruction, d'autre part, celle du vase où on garde le contrat d'achat de la terre à Anathot, signe de la reconstruction et de la vie à venir. Les deux péricopes se rapprochent l'une de l'autre aussi par l'association des mots : *vase – de terre*. Dieu annonce, de manière contradictoire, autant la destruction que la reconstruction et Jérémie ne comprend plus :

> « Voici que les terrassements pour l'assaut atteignent la ville ; par l'épée, la famine et la peste, elle est livrée aux mains des Chaldéens qui l'attaquent. Ce que tu as dis arrive et tu le vois. Et c'est toi Seigneur YHWH qui me dis : "Achète ce champs à prix d'argent et prends des témoins", alors que la ville est livrée aux mains des Chaldéens[219]. » (32,24-25)

---

[217] Les raisons du refus sont analysés par DI PEDE, *Au-delà du refus : l'espoir*, p. 65, qui montre qu'il y a un crescendo dans le discours de Dieu, au centre duquel se trouve la non-écoute du peuple (Jr 32,31-33).

[218] DI PEDE, *Au-delà du refus : l'espoir*, p. 41, délimite une structure narrative du chapitre 32,1-44, identifiant une introduction générale et parole de Sédécias (vs 1-5), le récit de l'achat du champ (vs 6-15) et la prière de Jérémie (vs 16-25), suivi par la réponse de YHWH à la prière du prophète (vs 26-44).

[219] Selon Di Pede, la fin du v. 25 peut être lu de deux manières différentes : Une première option est de traduire par « alors que la ville est donnée dans les mains des Chaldéens », ce qui : « montre un

Mais la réponse de Dieu, donnée par une question rhétorique, souligne sa capacité de faire l'impossible.

> « Alors la parole de YHWH s'adressa à Jérémie : Voici, je suis Yhwh, le Dieu de toute chair. Y a-t-il pour moi quelque chose d'impossible ? » (Jr 32, 26-27)

Evidemment, pour Dieu tout est possible, même de donner la vie au-delà de la destruction qui semble totale. Cette image de Dieu qui détruit et continue à créer[220] est déjà présente à l'esprit du lecteur ou de l'auditeur, grâce au signe du potier, au chapitre 18. On ne continue pas à analyser le chapitre 32, car ce n'est pas le but de cette recherche, mais on conclut sur les utilisations du vase, en Jr, dans des signes performatifs, liés à Tophet. On a parlé *in extenso* de la manière d'impliquer l'auditeur, de lui faire écouter un message qui s'adresse à lui. Mais y a-t-il vraiment une dimension de « spectacle » qui peut rapprocher le geste performatif d'un prophète de la démarche du dramaturge moderne ? Au delà de cette question, comment s'organisent en fait les signes du vase (au chapitres 18, 19 et 32) ?

5.3.6.4 Le décalage temporel

Parmi les trois signes analysés, le signe du potier se déroule dans la durée et montre un agir continu de Dieu, par rapport aux réponses de l'homme. Dans les deux autres situations, il y a un décalage temporel[221] entre le signe performé et le moment où les hommes vivront l'accomplissement de l'agir de Dieu, annoncé ainsi. La décision est déjà prise, Dieu agit déjà, mais seul le prophète peut le voir. Le signe du vase brisé (19,10-11) montre Tophet et Jérusalem comme lieux de la mort avant qu'ils ne le deviennent. De même que le vase qui contient le contrat d'achat de la terre (32,14-15) annonce le retour des captifs alors que leur exil ne faisait que commencer. Ce décalage souligne le caractère de « spectacle » que Jérémie est en train de

---

Jérémie qui fait ce que le Seigneur lui demande, tout en s'interrogeant et cherchant à comprendre le pourquoi des choses ». Une deuxième possibilité est de traduire par « même si la ville est donnée dans les mains des Chaldéens », où Dieu « se fait rassurant dès sa demande, et face à lui, Jérémie ne pose pas de questions ». Mais le paradoxe persiste. Dans DI PEDE, *Au-delà du refus : l'espoir*, p. 60.

[220] Di Pede montre que la question rhétorique de Dieu réponds, par un glissement, à la question posée par Jérémie, qui reconnaît en lui le Dieu Créateur. Le prophète affirme le pouvoir de YHWH : « le seul capable de créer le ciel et la terre. Il est celui qui fait des choses merveilleuses, dont la création est certainement la première. » Dieu réponds par une question rhétorique qui « introduit un *crescendo* dans les merveilles. » L'agir qui peut paraître paradoxal aux yeux des humains et nécessaire pour qu'ils « ne restent pas enfermés dans les conséquences malheureuses de leurs actions », dans DI PEDE, *Au-delà du refus : l'espoir*, p. 58 et 68.

[221] Même si les verbes à l'imaprfait par lesquelles le prophète décrit l'action de Dieu sont traduit par le présent dans la TOB, car l'action est inaccomplie. Le présent exprime une certitude de l'accomplissement, car le signe rend visible l'agir de Dieu, sans savoir quand cela arrivera.

performer. Il rend visible l'invisible. Le prophète choisit de performer devant un public, dans un lieu bien précis. Son geste n'a aucun effet magique. Le sujet qui agit, Jérémie, montre ce qu'un autre sujet est déjà en train d'accomplir. Les deux sujets performateurs de l'histoire sont Dieu et son peuple. En même temps, en performant le premier geste, Jérémie assume pleinement sa mission comme sujet-héros du récit. Il sera jeté en prison et souffira pour la parole de Dieu. Car Jérémie est celui qui écoute Dieu et accepte la mission[222] qui lui est confiée : porter la parole de Dieu au peuple, qui ne l'entends plus, et vivre selon cette parole, rendant visible la présence de Dieu.

On propose maintenant d'organiser les trois signes performatifs, en tenant compte du double signe du potier, et voir les rapports qui s'installent entre eux. Ensuite, on discernera ce qui rapproche et ce qui différencie dans les deux textes, biblique et dramatique, l'utilisation d'un objet dans une annonce performative et prophétique.

5.3.7 Le vase : signe de la vie et de la mort en Jr

L'analyse performative de *La Grand-route* avait permis de mieux discerner quand l'objet devient un signe et quelle est sa valence, positive ou négative. On a vu que la structure sémiotique profonde, qui régit la narration, se montre au moment de la performance. Ce qui est caché se donne à voir dans la succession du récit, mais aussi à travers les objets signes, présents ici. Dans la suite on essaye d'identifier comment ces signes fonctionnent en Jr et s'ils rendent ou non visible la structure profonde de la signification.

Jusqu'à présent, en Jr, on a constaté que le vase (*kelî*) apparaît en plusieurs hypostases successives, avec des valences différentes. D'objet utilitaire de la vie quotidienne – un vase formé par le potier (18,3) et une gargoulette (19,1), – il devient objet-signe prophétique et annonce la destruction de la ville (19,10-11). Dans la suite du livre les deux fonctions apparaissent ensemble : en effet, lors de l'achat du champ (32,14), le vase recouvre une fonction pratique en même temps qu'il est porteur d'une forte charge prophétique, cette fois positive : d'objet-signe de la destruction (19,10), il devient signe annonçant la restauration d'Israël (32,14-15).

> Car ainsi parle YHWH Sabaot, le Dieu d'Israël : « On achètera encore des maisons, des champs et des vignes dans ce pays. » (32,15)

[222] La vocation de Jérémie est décrite en Jr 1,4-10.

Dans ce qui suit on se propose d'analyser le rapport entre le double signe du potier et les deux signes qui ont pour objet un vase (18,4-6 ; 19,10-11 et 32,14-15), placés dans leurs contextes respectifs, pour identifier la structure élémentaire de signification.

5.3.7.1 Le signe du potier : le choix du peuple et ses conséquences

Comme on l'a vu, au chapitre 18, la terre façonnée en vase par le potier constitue un signe de l'homme qui s'oppose ou se laisse façonner par Dieu. Le signe du potier, mis en relation avec le discours de Dieu, montre qu'il s'agit d'un appel à la conversion fait par le Seigneur (18,11), et que les hommes ont la liberté d'y répondre par oui ou par non (18,12.18). Dieu agira en fonction de cette réponse. Il peut arracher, renverser, exterminer (18,7) ou bâtir et planter (18,9). On reprend ici le texte :

> « Tantôt je parle, à propos d'une nation ou d'un royaume, d'arracher, de renverser, d'exterminer ; mais si cette nation contre laquelle j'ai parlé se convertit de sa méchanceté, alors je me repens du mal que j'ai voulu lui infliger.
>
> Tantôt je parle, à propos d'une nation ou d'un royaume, de bâtir et de planter, mais si cette nation ce qui est mal à mes yeux en refusant d'écouter ma voix, alors je me repens du bien que j'entendais lui faire. » (Jr 18, 7-10).

Le discours de Dieu met en relation l'agir du potier avec son propre agir. Quand l'argile se laisse travailler, le potier façonne le vase jusqu'au bout. Sinon il le détruit (18,4). Quand le peuple se convertit, Dieu bâtit (18,8), sinon, il détruit (18,10). Ainsi, en lisant le signe du potier en lien avec le discours de Dieu, on comprend que le vase refaçonné devient signe du peuple qui écoute, tandis que le vase manqué est signe de celui qui n'écoute pas Dieu. Sont mentionnés tant l'objet détruit (18,4a), que le vase finalisé (18,4b). Même si quand on parle du signe du potier, on a affaire à un seul signe, on peut en même temps identifier quatre signifiants (le potier, l'argile et les deux vases, dont l'un est détruit et l'autre refaçonné) et quatre signifiés (Dieu, son projet pour le peuple, la nation qui n'écoute pas et la nation qui se repent). Ce micro-récit institue Dieu et son peuple comme sujets performateurs, ainsi que deux types d'agir du peuple, qui choisit d'écouter Dieu ou non. À lui tout seul, ce signe décomposé peut instituer le contenu d'un carré sémiotique faisant voir les sujets performateurs et leurs relations à un projet de vie ou de mort, fonctions qui peuvent générer un récit :

VIE	MORT
Dieu *comme* potier (18,4a.6) : un projet de bâtir et de planter un royaume (18,9)	Dieu *comme* potier (18,4b.6) : un projet d'exterminer et de détruire un royaume (18,7)
NON-MORT le peuple *comme* l'argile et comme le vase refaçonné (18,4b.6b) : projet de destruction abandonné grâçe à la conversion (18,7-8)	NON-VIE le peuple *comme* l'argile et comme le vase manqué (18,4a.6b) : projet de construction abandonné à cause de la non-écoute (18,9-10)

Le signe du potier et de l'argile, lu dans le contexte du chapitre 18, montre qu'il y a un plan de Dieu pour son peuple et que celui-ci refuse d'écouter (18,1-12). La réponse négative des opposants contredit le projet de Dieu, celui de bâtir une nation (18,10), comme si elle s'identifiait au vase manqué (18,4a). Un projet contraire apparaît, celui de détruire. Mais grâce à la conversion, comme le vase refaçonné, la nation sera rebâtie (18,4b.8). L'agir de ceux qui n'écoutent pas Dieu s'opposent à un projet de Dieu, tandis que ceux qui l'écoutent, comme c'est le cas du prophète, entrent en conflit avec ses opposants[223]. La suite de Jr identifie plus clairement qui écoute et qui n'écoute pas Dieu, comment Dieu agit en fonction de la réponse du peuple et ce qui se passe entre le prophète et les opposants de Dieu.

Les deux autres signes qui ont pour objet un vase, – le vase brisé à Tophet performé par Jérémie (19,10-11) et le vase dans lequel Baruch met le contrat d'achat du champ à Anathot (32,14-15), – font voir la décision de Dieu, qui répond ainsi au choix fait par les hommes. À cause des péchés du peuple, Dieu décide de détruire Jérusalem et Jérémie rend visible cette décision d'agir en brisant le vase. Mais, au moment même où la ville est livrée aux Chaldéens (32,24), Dieu promet la restauration de la terre et le retour des captifs (32,44). Le geste que Jérémie demande à Baruch de faire, celui de garder le contrat d'achat longtemps dans un vase, est le signe que Dieu donne pour dire :

> « on achètera encore des maisons, des champs et des vignes » (32,15).

[223] Selon Greimas, la transformation des valeurs de contenu dans une suite d'énoncés narratifs, quand ces valeurs se trouvent en relation de contradiction, vont lui conférer un caractère « d'affrontement et de lutte. Cette suite syntagmatique, pour se constituer, postule : a) l'existence de deux sujets, S_1 et S_2 (ou d'un Sujet et un Anti-sujet) qui correspond aux deux faires contradictoires. » Dans GREIMAS, *Du sens*, p. 172. En cela, le projet de ceux qui écoutent Dieu et celui de ceux qui ne l'écoutent pas sont contradictoires. L'assertion de l'un signifie la négation de l'autre. C'est dans cette logique aussi que Dieu doit détruire pour donner la vie au peuple qui l'écoute.

Même s'il ne s'agit pas d'un même objet, les trois signes contiennent le même terme générique de « vase » (*kelî*). Chaque fois que le narrateur évoque ce récipient, il fait résonner dans la mémoire des auditeurs toutes les paroles, les gestes et les sensations associés à cet objet. Évidemment, celles-ci sont plus nombreuses[224] en Jr que les trois occurrences analysées, mais dans ces cas précis il s'agit des vases dont il nous est dit qu'il sont en terre[225] (18,4 ; 19,1 ; 32,14). Leur usage dans des gestes prophétiques complémentaires demeure intéressant et invite à être approfondi.

Ces signes prophétiques ayant pour objet un vase de terre peuvent-ils rendre visible la structure élémentaire de signification, telle que définie par Greimas ? Pour le vérifier, on doit pouvoir relier les quatre signifiants et leurs signifiés par une double relation de disjonction et une relation de conjonction[226] . Le lien entre les différents passages, de Jr 18,10 avec Jr 19,10 ainsi que Jr 18,8 avec Jr 32,15 se ferait donc par le biais du vase[227].

---

[224] On a identifié en Jr 26 occurrences, où le terme générique de *kelî* est employé pour désigner des armes (Jr 21,4 ; 22,7 ; 50,25 ; 51,20), des vases, dont le vase du potier (18,4.4) le vase brisé à Tophet (19,11), le vase de terre avec le contrat de l'achat de la terre à Anathot (32,14), des vases vides (14,3 et 51,34), ainsi que sept fois les vases du Temple (Jr 27,16.18.19.21 ; 28,3.6 ; 52,18). Trois fois des personnes sont comparées au vase, en lien avec le geste de briser ou casser (22,7 ; 25,34 ; 48,38). *kelî* désigne aussi de manière générale les récipients où on garde le vin, les fruits ou l'huile (40,10), qui peuvent devenir des bagages (46,19), que Moab doit transvaser (48,11.11.12) et qui peuvent aussi désigner la totalité des biens qu'on emporte, comme c'est le cas pour les Arabes (49,29). Dans une approche performative, l'agir sur un vase, ainsi que l'annonce d'un oracle faite en lien avec un vase marque la mémoire des auditeurs. Les seules occurrences où le prophète inclut un vase (*kelî*) dans un geste prophétique sont les trois signes performatifs liés directement ou indirectement à Tophet. D'autres part, la fréquence de la mention des objets et vases du Temple, non seulement aux chapitres 27 et 28, mais aussi comme dernière utilisation du mot *kelî* en Jr, donne à ceux-ci une importance qui devrait être analysée, mais qui ne rentre pas dans le but, ni dans le cadre de cette recherche.

[225] Probablement la plupart des vases de l'époque étaient en terre, même s'il y a avait aussi des vases en métal. Comme on l'a vu, le texte spécifie clairement qu'il s'agit des vases en terre dans ces trois situations où le potier le forme (18,3-4), le prophète le brise (19,10-11) et Baruch doit garder un contrat dans un vase de terre (32,14). Ce détail range les trois vases dans la même famille et relie les trois signes par l'objet-signifiant.

[226] Les relations qui définissent la structure élémentaire de la signification ont été reprises à GREIMAS, *Du sens*, p. 137. Il s'agit de : « deux types de disjonction, la disjonction des contraires, et la disjonction des contradictoires ». La relation de conjonction est une relation d'implication, dont l'orientation n'est pas immédiatement définie.

[227] Il semble évident, d'un point de vue exégétique que ce seul lien entre les passages peut sembler ténu. Mais notre but ici est quelque peu différent et on ne s'attarde donc pas sur les autres liens qui pourraient soutenir le rapprochement, nous en tenant uniquement à cet objet porteur de performativité. On rappelle tout de même qu'un premier lien qui a rapproché les chapitres 19 et 32 était l'occurrence du même oracle sur Tophet (19,4-6 ; 32,35).

5.3.7.2 Le carré sémiotique et la syntaxe topologique des valeurs objectives

Quand Greimas parle d'une structure élémentaire de signification, il parle des valeurs ou des principes qui régissent un univers, qu'ils soient ou non manifestés. Dans le cas d'un récit, dans cette structure peuvent être inscrits tant les lieux que les personnages qui entrent en conflit. Les relations entre le destinateur, le sujet-héros et son opposant sont ainsi rendues plus claires. Greimas appelle ce schéma la syntaxe topologique des valeurs objectives[228] :

Espace du héros (et du destinateur)	Espace de l'opposant (et du destinataire)
Le sujet-héros	L'opposant

Greimas parle aussi d'une « transmission circulaire de valeurs », ce qui veut dire que le héros est envoyé par le destinateur chercher un objet qui manque à son espace ou que le traître a pris. Dans les contes traditionnels analysés par Propp, assez souvent le héros est envoyé chercher la fille du roi, enlevée par une sorcière, un dragon ou un autre ennemi, pour la ramener à la maison[229]. La transmission est circulaire, car l'objet qui manque passe de l'espace du héros[230] (1), à l'opposant (2), il est gardé dans l'espace de celui-ci (3) et, par l'intervention du sujet-héros (4), il revient à nouveau d'où il a été pris (1).

Espace de l'héros – identification du manque par le destinateur (1)	Espace de l'opposant – quête de l'objet qui manque (3)
Le sujet-héros récupère ou non l'objet (4)	L'opposant prend l'objet de valeur (2)

L'analyse topologique des valeurs objectives – dont les lieux, les sujets performateurs et l'objet de la quête – donne à voir la structure génératrice d'un récit. Greimas soutient que :

[228] Sur la syntaxe topologique des valeurs objectives on suit la représentation et les fonctions définies par GREIMAS, *Du sens*, pp. 176-177.

[229] Voir GREIMAS, *Du sens*, p. 177.

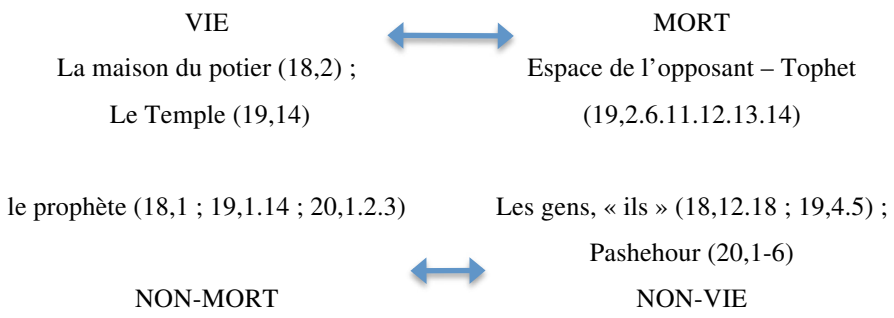
[230] Les chiffres indiquent les espaces qu'on retrouve aussi dans le carré sémiotique présenté ci-dessus.

> « La syntaxe topologique des transferts, doublant les parcours de la saisie du sens décrits sous forme d'opérations logiques au niveau de la grammaire fondamentale, organise la narration en tant que processus créateur de valeurs. »[231]

Au niveau de la grammaire fondamentale, on rappelle que Greimas conçoit une structure élémentaire, développée à partir d'une « catégorie sémique binaire »[232], du type noir et blanc, vie et mort, haut et bas :

> « dont les termes sont, entre eux, dans une relation de contrariété, chacun étant en même temps susceptible de projeter un nouveau terme qui serait son contradictoire, les termes contradictoires pouvant à leur tour contracter une relation de présupposition à l'égard du terme contraire opposé. »[233]

La terminologie n'est pas simple, mais on peut essayer de la rendre plus compréhensible à partir du binôme vie-mort et de la situation biblique qu'on analyse, où deux lieux, ainsi que deux sujets performateurs sont en relation de contrariété :



Pour créer le carré sémiotique, on recourt en premier aux valeurs topologiques : les lieux et les sujets performateurs présents au chapitre 18,1-20,6, avec leurs échos au chapitre 32 (les personnages, l'oracle sur Tophet et le signe utilisant un vase en terre), ensuite on identifie les gestes prophétiques qui leur correspond.

Dans les chapitres 18 à 20, la maison du potier (18,2) et le Temple (19,14), en tant que lieux de la parole de Dieu et de la vie, s'opposent à Tophet, lieu d'adoration des idoles et de la mort. L'espace de Dieu suppose aussi l'existence de ceux qui écoutent Dieu, dont le prophète, tout comme Tophet suppose l'existence des opposants de Dieu[234]. Le prophète et les opposants de Dieu se trouvent dans la même relation de contrariété que les lieux. Les relations de contradictions (vie – non vie et

[231] GREIMAS, *Du sens*, p. 178.
[232] GREIMAS, *Du sens*, p. 160.
[233] GREIMAS, *Du sens*, p. 160.
[234] On reviendra sur la relation entre les sujets performateurs et la non-vie et la non-mort quand on parlera des signes prophétiques, dans les pages suivantes.

mort – non mort) sont transposées dans le faire contradictoire des sujets performateurs[235]. Ces relations peuvent être inscrites dans le carré sémiotique, qui contient les lieux et les sujets performateurs des chapitres 18 à 20[236].

LES LIEUX en Jr 18-19 (avec des échos en 32)	
L'espace du sujet-héros	**L'espace des opposants**
la maison du potier (18,1) le Temple (19,14 ; 20,1)	Valée de Ben Hinnom ou Tophet (19,2.6.11.12.13.14 ; 32,35) ; le carcan, à la porte haute de Benjamin, qui donne sur le Temple (20,2)
Le(s) sujet-héro(s)	**Les opposants**
la parole de Dieu (18,1 ; 32,6.26) le prophète Jérémie (18,1 ; 19,1.14 ; 20,1.2.3 ; 32,2.6)	des gens du peuple, appelés « ils » (18,12.18 ; 19,4.5 ; 32,35) ; les habitants de Jérusalem (19,3) ; le peuple (19,14) ; Pashehour, chef des gardes du Temple (20,1)
SUJETS PERFORMATEURS en Jr 18-19 (avec des échos en 32)	

Sur le premier axe des contraires, celui des lieux, on retrouve la maison du potier, qui devient signe de l'agir de Dieu (18,1-6) et, à l'opposé, Tophet, un lieu de mort (19,4-6). Le Temple (19,14) est la maison de Dieu par excellence, mais aussi le lieu où agissent ses opposants[237]. C'est ici que Jérémie est arrêté et mis au carcan (20,3). L'axe des personnages inclut la parole de Dieu envoyée à Jérémie, ainsi que le

[235] Ainsi, au niveau de la grammaire fondamentale, la relation de contradiction entre le terme s_1 et $-s_1$, le Temple et les opposants de Dieu, et entre s_2 et $-s_2$, le Tophet et ceux qui écoutent Dieu, se traduit sur le plan narratif, selon Greimas, par : « l'existence de deux sujets (ou d'un Sujet et d'un Anti-Sujet) qui correspond aux deux faire contradictoires ». Dans GREIMAS, *Du sens*, p. 172.

[236] Le schéma qu'on propose ci-dessous inclut seulement entre parenthèses des éléments du chapitre 32 qui ont des liens avec ce qui précède : Tophet, dénommé Vallée de Ben-Hinnom (19,6 ; 32,35), le Temple et le pays où les déportés reviendrons (32,44), ainsi que les personnages principaux : la parole de Dieu (18,1 ; 32,6.26), Jérémie (18,1 ; 19,1.14 ; 20,1.2.3 ; 32,2.6) et le peuple qui s'oppose à Dieu, plus précisément ceux qui « ont construit les hauts lieux de Baal » à Tophet (19,5 ; 32,35). En 32,34, il est encore plus évident que les opposants sont aussi ceux « ont installé leurs Horreurs dans le Temple qui porte mon nom », les destructeurs indirects du lieu où devrait habiter Dieu.

[237] Même si le Temple devrait être la maison de Dieu, et c'est ainsi qu'il est appelé, en Jr il est associé aux péchés du peuple et il sera détruit. « Ne vous fiez pas aux paroles mensongères : C'est le sanctuaire du Seigneur !... À vos yeux, est-ce un repaire de brigands, ce Temple qui porte mon nom ?... Je vais traiter ce Temple qui porte mon nom… comme j'ai traité Silo » (Jr 7,4.11.14).

prophète. Celui-ci entre en conflit avec le peuple qui n'écoute pas la parole de Dieu (18,10), désigné parfois par « ils » (18,12.18), dont Pashehour (20,1-6). Le chef des gardes du Temple, contrairement à Jérémie[238], se range parmi ceux qui n'écoutent pas la parole de Dieu.

Le fait de ne pas avoir analysé en profondeur les liens qui peuvent réunir les chapitres 18–20 au chapitre 32, ne permet pas de proposer un schéma complet des lieux et des sujets performateurs[239]. On a fait appel à l'analyse du chapitre 4 de cette thèse, qui traité de Tophet,[240] pour montrer la manière inattendue de clôturer l'annonce de la destruction de la ville par une promesse de restauration (19,5 ; 32,35). Cela prouve que Dieu cherche à obtenir l'écoute du peuple et que ce qu'il veut offrir est une parole qui donne la vie (32,37-44). On revient maintenant à la question posée au tout début de ce paragraphe, pour voir si les signes performatifs expriment la structure élémentaire de la signification et comment ils le font.

5.3.7.3 Les signes et la structure élémentaire de la signification

On arrive maintenant à ce qui semble être le plus compliqué à identifier : le contenu du carré sémiotique qui constituerait la structure élémentaire de la signification, créé à partir du binôme vie et mort, et rendu visible par les signes. On est passé par le schéma des lieux et des sujets performateurs car cela simplifie l'identification des signes, liés chacun à un oracle, soit pour un lieu, soit pour le peuple.

L'espace du prophète et de la parole Dieu est définie par le *faire* de Dieu, qui est *comme* le potier : il forme son peuple, qui est dans sa main *comme* l'argile (18,6). L'espace contraire au Temple, ainsi que son destin, est signifié par le geste prophétique du vase brisé : Tophet et Jérusalem seront détruits (19,10-11 ; 35,25.36).

---

[238] Sur le personnage du scribe, voir CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?*, pp. 183-201.

[239] La construction du chapitre 32 est très complèxe, et les lieux sont disposés en deux cercles concentriques qui font voir la ville assaillie par les Chaldéens et le prophète emprisonné dans la cour de garde du palais royal (32,2). DI PEDE, *Au delà du refus : l'espoir*, p. 43, remarque ce double emprisonnement : « de même que Jérusalem est emprisonnée par les ennemis qui l'encerclent, Jérémie est enfermé, retenu par le roi dans la cour des gardes du palais ». Durant le temps de son emprisonnement, il n'y a aucun déplacement physique, mais le prophète achète un champ qui se trouve à Anathot (32,6-15). Dieu, de son côté, confirme la destruction de la ville, à cause de l'idolâtrie à Tophet (32,33-36), tout en promettant le retour des captifs au pays (32,44).

[240] Au chapitre 4, on avait mis en évidence l'existence d'un parcours syntaxique qui va de l'annonce d'une destruction jusqu'à l'évaluation de son accomplissement, ce qui relie entre eux les oracles concernant Tophet (7,30-34 ; 19,4-6 ; 32,35). Les syntagmes narratifs qui contiennent ces oracles sont très probablement intégrés dans un récit global en Jr, qu'on ne peut pas identifier clairement, ni décrire par le biais de la présente recherche.

Comme on l'a vu, cet oracle a des échos au chapitre 32, où sera faite une évaluation de la destruction, ainsi qu'une promesse aux déportés de revenir au pays (32,44). Le signe prophétique du contrat d'achat du champ d'Anathot, gardé dans un vase de terre (32,14-15 ; 32,37-44) est une garantie de non-mort. Le dernier mot de Dieu, pour ceux qui l'écoutent, sera le don de la vie et le retour au pays (32,6-15 ; 32,37-44). Mis en lien avec le sujet-performateur qui annonce la destruction en 19,10-11, le signe du contrat du champ d'Anathot est donné à Jérémie, il est donc en lien avec le prophète.

Le schéma des lieux et des sujets performateurs peut maintenant être mis en lien avec les signes performatifs, dont le signe du potier (18,1-12) définit tant le *faire* de Dieu, qui agit comme le potier (18,6a), que la réponse du peuple, qui est *comme* l'argile (18,6b) et le vase manqué, qui s'oppose à un projet de vie (18,4a). On obtient ainsi le carré sémiotique suivant :

Les espaces de la performance et les signes performatifs	
l'espace du sujet-héros : VIE	**L'espace des opposants : MORT**
la maison du potier (18,1) **le signe du potier** : Dieu *comme* potier (18,6a) et le peuple *comme* l'argile (18,4a.6b) : signe d'un projet de bâtir et de planter (18,9-10) qui échoue à cause de la non-écoute du peuple : le vase manqué. le Temple (19,14)	Vallée de Ben Hinnom ou Tophet (19,2.6.11.12.13.14 ; 32,35) ; l'envoi du prophète et de la parole de Dieu à Tophet : **le vase brisé** (19,10), **signe de la ville détruite** et du peuple détruit (19,11)
Le(s) sujet-héro(s) : NON MORT	**Les opposants : NON VIE**
la parole de Dieu (18,1 ; 32,6.26) le prophète Jérémie (18,1 ; 19,1.14 ; 20,1.2.3 ; 32,2.6) le signe de l'achat de la terre : le vase avec le contrat d'achat, **signe du résultat final** ; des champs seront encore vendus et des captifs seront ramenés (32,14-15.37-44)	des gens du peuple, appelés « ils » (18,12.18 ; 19,4.5 ; 32,35) ; les habitants de Jérusalem (19,3) ; le peuple (19,14) ; Pashehour, chef des gardes du Temple (20,1) **le signe du potier** comme **signe de la réponse négative** : le peuple d'Israël sera comme le vase manqué (18,4a) ; il n'écoute pas Dieu (18,6.10) ; il suit une voie mauvaise (18,11.12) ; il a oublié Dieu (18,15).
SUJETS PERFORMATEURS en Jr 18-19 (et 32)	

Ainsi les relations entre les signes rendent visibles les valeurs qui régissent le discours de Dieu et du prophète, qui demande au peuple de choisir la vie et non la mort[241], et constituent le carré sémiotique.

On découvre ainsi qu'on peut organiser les trois signes (celui du potier indique ici deux signifiés, le peuple qui écoute et celui qui n'écoute pas Dieu), selon les règles de la structure élémentaire de signification, où les éléments contraires définissent les lieux et les sujets-performateurs, et les relations contradictoires se traduisent par le faire contradictoire du sujet et de l'anti-sujet. Ainsi les relations entre les signes peuvent être transposées en fonctions des lieux et des sujets performateurs : le destinateur qui est Dieu, Jérémie et la parole de Dieu comme sujets-héros ; le peuple comme destinataire, mais aussi comme opposant, dont un représentant est Pashehour. Ayant défini les fonctions on peut générer un récit, qui est annoncé en Jr 19 et évalué en Jr 32.

On rappelle que le récit analysé ci-dessus est restreint à ce qui se passe aux chapitres 18–20, avec des échos en 32, reliés par la prophétie sur Tophet (19,5-6 ; 32,34-35), par les signes du vase (18,1-12 ; 19,1-11 ; 32, 6-15) et par les sujets performateurs (Dieu, Jérémie, la parole de Dieu, le peuple). Le cadre de cette recherche est trop étroit pour pouvoir vérifier si le récit se déploie au delà des limites établies et si les vases apparaissent dans d'autres instances, venant compléter la structure élémentaire de la signification.

Une recherche sur le mot vase (*kelî*) amènerait peut-être des éclairages supplémentaires sur le contenu d'un carré sémiotique plus ample. On mentionne que le mot *kelî* désigne à sept reprises les vases du Temple, qui définissent l'espace de Dieu. Le terme apparaît durant un des plus poignants conflits du livre prophétique (chapitre 27–28), qui se déroule entre le prophète Hananias et Jérémie. Leur dispute concerne le retour des vases du Temple après la première déportation à Babylone. Hananias prophétise le mensonge, disant que les vases reviendront dans deux ans (28,3), tandis que Jérémie annonce que tout ce qui reste des ustensiles sera emporté à Babylone (27,16-22). La dernière mention du mot *kelî* en Jérémie concerne aussi les vases du Temple, rappelant que les Chaldéens « prirent aussi les vases à cendres » (52,18). Cela pourrait souligner l'importance de ces vases, mais c'est à rechercher.

[241] On reviendra là-dessus au chapitre 6.

Un autre constat intéressant est la fréquence avec laquelle le mot *kelî* apparaît dans les oracles pour les nations, indiquant les bagages des peuples qui doivent fuir les invasions : l'Egypte (46,19), Moab (48,11.12) et les villes syriennes (49,29). Les bagages, un objet utilitaire d'ailleurs, deviennent ainsi un signe d'identification des opposants de Dieu, condamnés à fuir ou peut-être même à l'exil.

Une recherche sur tous les emplois du mot vase (*kelî*) pourrait bien être révélatrice de la manière dont les objets figurés – susceptibles d'être employés dans une annonce performative – donnent à voir plus clairement le manque, comme aussi le développement du conflit, la lutte, comme aussi l'errance des peuples condamnés à l'exil, sur une séquence narrative plus ample ou même sur un récit global en Jr. Cette recherche est trop restreinte pour continuer cette piste, qui pourrait à n'en pas douter s'avérer plus riche.

5.4 Conclusions sur le signe du vase

5.4.1 Le signe : différences et similitudes entre Strindberg et Jr

Dans les deux textes, dramatique et biblique, on s'est arrêté sur deux passages où le protagoniste utilise un vase pour signifier le destin d'un homme ou d'un peuple. On a suivi le devenir de l'objet, utilisé dans la vie quotidienne, mais montré aux autres, par le prophète ou le prédicateur, comme s'il inscrivait en lui l'empreinte d'une histoire humaine. Car le vase est mis en rapport, par la parole, avec la destinée d'un personnage, individuel ou collectif. On a fait attention à la manière dont l'acteur-narrateur implique son public et lui transmet une demande de conversion explicite en Jr (18,7-10), ou implicite dans *La Grand-route* (*GR*, p. 488). On a vu comment les différentes hypostases dans lesquelles apparaît le vase s'inscrivent dans le carré sémiotique et rendent visible les contenus profonds de la réalité décrite, qui peuvent générer un récit.

Le texte dramatique de Strindberg, tout comme le texte prophétique de Jérémie, intègrent le vase comme objet-signe dans des actions performatives successives. La particularité d'un objet au théâtre – comme le vase, dans *La Grand-route* – est sa capacité à être transformé et utilisé de manière inattendue, à se charger d'une mémoire affective qui, à la fin, donne à voir le devenir d'un homme. Dans le drame strindbergien, le vase de fleurs, signe d'une vie heureuse menée selon les principes de

justice, devient un signe de mort. Transformé en urne funéraire, l'objet rend visible la condamnation que l'homme porte sur ses actions.

La particularité des objets utilisés par les prophètes dans leurs annonces peut aussi être la manière inattendue de les utiliser, comme c'est le cas de la gargoulette, (Jr 19,10-11) ainsi que du contrat d'achat de la terre qui est conservé dans un vase de terre (Jr 32,15-16). Comme le vase dans *La Grand-route*, ceux-ci appartiennent aussi à l'univers quotidien. La découverte est ici, comme dans le drame de Strindberg, la transformation successive d'un objet, le vase, intégré dans des signes avec des valences sémiotiques différentes. Les paroles de Dieu, prononcées par le prophète, chargent le vase d'une autre signification que celle d'objet utilitaire. Jérémie regarde un potier travailler l'argile, mais la parole de Dieu révèle ce qu'on ne voit pas. La maison d'Israël est dans la main de Dieu comme l'argile dans la main du potier (Jr 18,6). Le prophète brise un vase, mais la parole de Dieu donne au geste une nouvelle signification. Le geste annonce et rend visible la destruction de la ville (Jr 19,10-11). En faisant les mêmes gestes, un acteur-narrateur rend visible la relation de Dieu à l'homme. À la fin, le vase devient un récipient utilitaire, mais intégré aussi dans un signe prophétique qui annonce indirectement le retour des déportés (Jr 32,13-15).

Dans les deux textes, le signe théâtral et le signe prophétique se ressemblent par ce mouvement qui donne à un objet plusieurs valences sémiotiques, où les contraires s'opposent et les conséquences sont rendues visibles. Le même objet, selon le geste accompli et la parole qui lui est associée, devient un signe de vie ou de mort. Auteur dramatique et prophète biblique se rejoignent, dans la mesure où tous les deux montrent à leurs contemporains le chemin qui mène à la mort et les appellent à choisir le chemin de la vie. Ceci est valable même si le prophète parle d'une relation et d'une parole qui vient de Dieu, tandis que l'auteur contemporain transforme sa propre vie et son expérience en signe d'une relation perdue ou retrouvée avec Dieu. Une différence essentielle est que, dans le texte biblique, l'agir du potier ou du prophète fait voir l'agir et le jugement de Dieu, tandis que, chez Strindberg, c'est l'homme qui agit et c'est encore lui, ou plutôt sa conscience, qui est le juge.

Ce constat ouvre la dernière étape de la recherche, qui est d'identifier les traits du prophète biblique et ceux du prédicateur de Strindberg, à partir de ce qu'on a déjà découvert jusqu'à présent. Les étapes précédentes n'ont fait qu'approfondir, en restreignant en même temps le champ de recherche, ce qu'on avait aperçu dans l'étude de la forme de théâtre. On a découvert une mise-en-scène, sous différentes

tonalités, des « pièges de la route », où, par le biais de citations bibliques, l'histoire d'un l'homme devient une symbolique reprise du chemin de l'Homme. Sur cette route, paradis et enfer se côtoient dans un paysage qui évoque la ville natale de Strindberg, mais aussi le Tophet biblique. Ici, l'objet le plus banal que l'homme détient à la maison, un simple vase, se charge de toute une mémoire personnelle et devient porteur d'un message de vie et de mort pour la société. Strindberg ose à faire une critique de la société à la lumière de la foi en plein essor de l'athéisme. Il puise à son propre vécu, non pour faire une confession publique, mais pour rendre crédibles ses affirmations. Cette référence au réel est présente autant dans la construction des scènes, des personnages, du lieu de la performance, que de l'objet qui est le vase japonais. Mais la véridicité de ses propos se vérifie, pour lui, comme pour son public, par la référence au texte biblique et à un modèle prophétique de communication de la parole de Dieu. Le choix du nom de lieu de Tophet et la présence en cet endroit d'un prédicateur portant un vase devenu urne funéraire, reprennent trois éléments de la prédication de Jérémie à Tophet.

En analysant le texte biblique, on a découvert l'importance de ce lieu dans un récit du Jr, ainsi que la présence de trois signes qui ont comme objet un vase, mis en lien direct ou indirect avec Tophet. Ces trois signes, tout comme le signe du vase japonais, créent une structure élémentaire du sens, dont les relations de conjonction et disjonction, transposées en fonction des personnages, sont génératrices du récit. Cette structure fait voir le choix d'un chemin de la vie et ses conséquences, mais aussi la lutte pour ramener l'homme à la vie. En Jr, c'est la lutte de Dieu et de Jérémie. Chez Strindberg, c'est la lutte échouée de l'homme, qui a besoin de crier vers Dieu pour trouver la vie. Le dernier chapitre se concentrera sur la relation à Dieu du prédicateur moderne et comment l'homme du 20ème siècle comprend sa mission, par comparaison avec la relation à Dieu et la mission reçue par le prophète Jérémie.

6 Le chemin du prophète

6.1 Définir le personnage du prophète

On est maintenant en fin de route et il reste à tracer les contours de la figure du prophète. Dans son drame à stations, Strindberg nous a guidés, étape par étape, sur le chemin d'un fécond parcours artistique, ainsi qu'à travers une expérience profonde de vie et de conversion. C'est toute la richesse de son intuition artistique, de son vécu et de sa prière qui imprègne *La Grand-route*. Mais cette pérégrination théâtrale n'est pas qu'un compte-rendu de la vie de l'artiste, destinée à diriger vers le passé le regard du spectateur. C'est surtout une invitation à regarder vers l'avant, vers la rencontre de tout un chacun avec le monde, avec soi-même et avec Dieu. Le protagoniste dit de lui-même avoir été un prédicateur (*GR,* p. 491), « avocat de celui-là seul qui était Vérité » (*GR*, p. 496). On dit de lui qu'il a prêché l'Évangile (*GR*, p. 497), mais qu'il s'en est lassé. On apprend aussi qu'il avait un métier, architecte. « C'était à Tophet, j'y ai construit le théâtre. » (*GR*, p. 498)

Le personnage transmet la parole de Dieu à travers cet art de dialogue et de mise-en-scène, prenant comme référence, une fois de plus, l'expérience du dramaturge. Les références bibliques parsemées dans le discours du Chasseur et le fait que le lieu de sa proclamation est nommé Tophet rapproche le Chasseur de Jérémie. Mais ressemble-t-il vraiment au personnage biblique ? Que veut dire être prophète ? Pour pouvoir répondre à ces questions, on définira maintenant le rôle des deux personnages à travers leur relation à Dieu, leur mission et leur relation au monde. Cette démarche amène à rassembler les analyses déjà faites – sur la forme (chapitre 2), sur les citations bibliques (chapitre 3), sur la signification du lieu (chapitre 4) et sur le geste performatif (chapitre 5) – pour tirer des conclusions. Les questions sur la forme, où domine le mélange du théâtre populaire et poétique, parsemé de citations bibliques, peuvent fournir une piste pour explorer la relation du personnage à sa mission et à Dieu. Pour mieux définir le rapport au monde et aux objets qui l'habitent, on résume ici l'analyse sur le lieu, ainsi que sur le geste performatif (chapitres 4 et 5).

On a déjà effleuré, dans l'analyse du lieu de la performance (chapitre 4) ainsi que dans celle du geste performatif (chapitre 5), des questions concernant la structure narrative, suivant la méthode d'analyse structurale de Greimas. On a essayé alors de définir qui est le destinateur, le sujet et le destinataire, quelle est la quête et quels en

sont l'objet, les opposants et les adjuvants. On a vu que si Jérémie est envoyé par Dieu, le prédicateur moderne ne l'est pas explicitement. Il accepte la mission donnée par l'ermite, et ensuite par le Japonais, mais c'est surtout lui qui décide de vivre selon le commandement de l'amour et de prêcher l'évangile, même s'il échoue et semble renoncer (*GR*, p. 497). Mais qui est le Dieu de Strindberg ? Qui est le Dieu qui envoie Jérémie ? Quelle est la relation de chaque personnage à son Dieu ?

La relation à Dieu est particulière pour chacun, voire même pour chaque prophète. Le personnage de Strindberg n'échappe pas à devoir découvrir quelle est la sienne. Dans la première partie de ce chapitre on définira comment le Chasseur décrit Dieu, s'il reçoit explicitement une mission de lui et s'il la mène à son terme. Ensuite, de manière certainement très rapide, on définira la mission reçue par Jérémie au premier chapitre du livre qui porte son nom et la manière dont cette mission définit les récits liés à Tophet (Jr 18 ; 19 et 32). On regardera enfin si l'on trouve des échos de cette mission prophétique particulière dans l'œuvre de Strindberg.

La deuxième question qui se pose est comment chacun des personnages, le prophète et le prédicateur moderne, vivent leur mission. Comme on l'a vu surtout au premier chapitre, dans *La Grand-route* l'auteur puise de son expérience et semble se dédoubler dans ses personnages. Il donne au protagoniste la capacité d'avoir une vision critique des personnages qui lui ressemblent dans leurs vices ou leurs échecs (le Voyageur ou le Japonais), de prendre des masques et de créer des spectacles à l'intérieur de la pièce de théâtre, dévoilant les idoles de la société. Le texte mélange des duels verbaux typiques pour le théâtre populaire avec des monologues lyriques, où la prière se joint à la narration faite à la première personne (*GR*, pp. 450, 483, 491, 494, 502). Le Chasseur s'adresse tantôt au public ou à d'autres personnages, tantôt à Dieu, empruntant les mots des Psaumes ou des Prophètes. Il est ainsi parfois tourné vers l'extérieur, vers un jeu de théâtre au théâtre, parfois vers lui-même, en contemplation et en prière. Du début à la fin, son parcours dessine un double cheminement, théâtral et spirituel. Peut-on identifier dans ce changement d'angle de vue quelque chose de caractéristique pour le personnage-prophète ? On remarque aussi que dans Jr, tant au chapitre 18, qu'au chapitre 19, la narration à la troisième personne glisse à la narration à la première personne[242]. Deux récits commencent par

[242] CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?*, pp. 85-86, analyse le passage de la troisième à la première personne, et d'un verbe à l'impératif « descends » à l'imparfait du « je descendais » au début du récit de Jr 18,1-3. Chauty affirme : « Du point de vue de l'énonciation, Jérémie était représenté au

un geste prophétique, performé face à un public, dans un lieu bien défini qui devient une sorte de scène, et finissent par la prière du prophète. Ce changement d'angle de vue, ainsi que le passage du geste performatif en dialogue avec un public, au dialogue avec Dieu, a-t-il les mêmes raisons d'être en Jr[243], que dans *La Grand-route* ? Quelles sont les ressemblances et quelles sont les différences ?

La troisième question concerne le rapport du prophète au monde. Les deux personnages, le Chasseur et Jérémie, traversent et habitent un univers bien réel. Mais s'ils parcourent une ville ou s'ils prennent en main un objet quotidien, tant les auteurs bibliques que le dramaturge moderne voient se manifester l'invisible dans le visible. Dans le chapitre sur Tophet (chapitre 4) on a vu comment, dans *La Grand-route*, un même endroit peut devenir le paradis ou l'enfer, selon le regard porté par l'homme sur le monde qui l'entoure. Plus profondément, cette relation de l'homme à Dieu le fait habiter au paradis ou en enfer. Dans le chapitre sur le vase (chapitre 5), on a vu comment cette même relation change la manière dont un objet est utilisé par les personnages de *La Grand-route*. Le même récipient est porteur de fleurs ou de larmes, de vrai ou de faux parfum, de joie ou de déception. Au croisement des chemins que l'homme choisit de prendre, l'objet qu'il porte avec lui devient emblématique pour sa vie et symbolique pour sa mort. Visuellement, en fin de vie, le vase du Japonais est le porteur du destin de l'homme (*GR*, p. 490). Dans l'analyse sur le signe prophétique et performatif en Jr, énoncé au chapitre 5, on a défini la structure élémentaire de la signification créée par l'emploi d'un objet spécifique, le vase, dans des situations performatives différentes. Il reste maintenant à approfondir, de manière générale, le rapport du protagoniste aux objets qui l'entourent. Qu'est ce qui fait que les objets que le prophète ou l'acteur utilise rendent visible une autre réalité ? On approfondira ici la notion d'empreinte humaine sur l'objet, ainsi que celle des correspondances entre la réalité visible et l'invisible.

---

verset 1 à la troisième personne et il l'est maintenant à la première ; en revanche, du point de vue syntaxique, ce verbe au *wayyiqtol* se présente en chaîne construite avec ce qui précède la citation de la parole divine (v. 2), donc en suite du verset 1. Cela interdit que le verset 3 soit le début d'un discours représenté. Il est nécessaire d'en conclure, aussi surprenant soit-il, que la narration du verset 1 se poursuit au verset 3, et qu'il s'y produit une sorte de substitution de la manière de représenter le prophète. Un effet analogue pourrait se produire si un locuteur parlait de lui-même à la troisième personne puis, au cours de son discours, passait à la première personne. »

[243] CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?*, p. 86, compare le procédé au changement d'angle de vue au cinéma et constate que : « Dans le récit du potier, le passage au "je" permet de rendre plus présente au lecteur l'expérience visuelle de Jérémie, au fur et à mesure qu'elle se produit. »

Les trois dimensions décrites ci-dessus – la relation à Dieu, à soi et au monde – aideront à dessiner le portrait du prophète moderne et de celui biblique et voir ce qui les rapproche et ce qui les différencie.

6.2 *La Grand-route*

6.2.1 Dieu et son prédicateur

6.2.1.1 Dieu Créateur et Sauveur : origine et but

On a vu déjà dans l'analyse des citations bibliques que, durant la pérégrination du Chasseur, l'image d'un Dieu tout-puissant et créateur change en celle d'un Dieu dont la bonté est toute-puissante. La relation du protagoniste à Dieu change aussi. Au départ, l'homme se trouve tout humble, devant le trône de la « toute-puissance » (*GR*, p. 450) et achève son voyage en demandant la bénédiction, avant de « succomber sous la bonté de sa toute-puissance » (*GR*, p. 502). L'homme commence son cheminement en reconnaissant son statut de créature, mais d'une créature à laquelle Dieu confère une position spéciale, celle de « maître de la création » (cf. Gn 1,26-31). Le Chasseur arrive au but, épuisé, implorant la bénédiction pour lui-même, un homme qui « souffre, car tu lui as donné la vie » (*GR*, p. 502). Dieu reste le tout-puissant, à une nuance près. Si au départ il est honoré comme le Créateur, en face de qui toute la nature tremble, à la fin il est celui qui donne vie et qui tend la main à l'homme. Ce qui change aussi est la manière dont Dieu est reconnu. C'est comme si le Chasseur faisait le même chemin qu'Élie, le prophète qu'il cite (*GR*, p. 496), et arrivait à reconnaître Dieu non dans l'orage, ni dans le tremblement de terre, ni dans le feu, mais dans la brise légère (cf. 1R 19,9-14). La venue de Dieu n'est plus précédée par les éclairs et le tonnerre (*GR*, p. 450), mais par le changement du cœur de l'homme, qui se tourne vers le Tout-puissant et reconnaît la bonté qui l'accueille (*GR*, pp. 500 et 502). Sur le chemin qu'il a pris, le Chasseur s'est égaré. Il est « devenu semblable aux autres », puis il choisit de s'éloigner seul, devenant ainsi « bandit de grand-chemin » (*GR*, p. 499). Il décide en fin de route de retourner à la montagne, là où il avait reconnu Dieu au départ.

> « Là-haut, chez l'ermite. J'attendrai. J'attendrai ma libération, ma délivrance… » (*GR*, p. 502)

Le Créateur est celui que le protagoniste reconnaît comme écrivant dans le livre de la nature. Dieu, qui signe de son nom les nuées d'orages, est nommé « le Grand

Maître », « l'infini », « l'invisible », « sévère et miséricordieux » (*GR*, p. 450). Celui que nul ne peut approcher, ni voir, se donne à voir. L'apparition de Dieu, qui renvoie à l'épiphanie de Dieu sur le mont Sinaï, dans Ex 19,16 ou à l'image de Dieu en Job 37, est annoncée par un roulement de tonnerre et par :

> « un éclair qui traverse le ciel d'est en ouest et signe d'une encre de feu son nom sur les nuages bleus » (*GR*, p. 450)

Le nom de Dieu est écrit « d'une encre de feu » et ainsi sa présence se dévoile par sa signature. Toute la nature le reconnaît et tremble. Les pins s'inclinent, les ruisseaux s'immobilisent, le chamois s'agenouille et le vautour se blottit sur la cime des monts (*GR*, p. 450-451). En face de Dieu, l'homme, nommé dans la Genèse maître de la Création, s'incline et il a honte. Le rapport de l'homme à Dieu est clair. Il est le tout petit face à l'Infini. Même s'il est nommé maître de la Création, il est juste l'élève face au Grand Maître. Mais il est un bon élève ! En lisant la présence de Dieu dans la nature, envahi de joie, le Chasseur s'exclame :

> LE CHASSEUR : Infini ! Je te reconnais ! Invisible ! Je te vois ! (*GR*, p. 450)

Le Chasseur est celui qui est capable de voir l'Invisible dans le visible. Ola Holmgren considère cette exclamation comme l'expression de la vraie mission reçue par le Chasseur, qui est de lire l'écriture de Dieu, mais aussi d'écrire sa propre histoire dans ce grand livre de la Création. Le Grand Maître, le vrai dramaturge, a pour partenaire le Grand Lecteur, qui trouve les paroles pour décrire le grand drame de la nature et le transformer en discours. Holmgren dit :

> « L'invisible devient visible à travers son écriture, et c'est le Chasseur qui voit et interprète l'Écriture. Il enregistre et interprète chaque trace et chaque lettre de son entourage et il s'identifie complètement avec la création. » [244]

L'image que le Chasseur décrit ensuite est celle de l'aigle impérial qui s'envole vers la Vallée, lui montrant ainsi la route[245] (*GR*, p. 451). En élargissant le contexte

[244] La citation en entier en suédois est la suivante : « Jagaren ser sig som ett blygsamt medium for det drama som star skrivet i naturens bok. Med sitt kansliga sparsinne ger han ord at detta drama. Man kan saga att han dterskapar det i spraket. Hans bildsprak star helt och hallet i tjanst hos den "Store Lararn", som ar att betrakta som den verklige dramatikern. Jagaren kan i stallet sagas vara den "Store Lasarn" av denne "oandlige, osynlige, som syns". Den osynlige blir synlig forst genom sin skrift, och det ar Jagaren som ser och tolkar skriften. Han registrerar och uttolkar varje spår och tecken i sin omgivning, och han identifierar sig fullständigt med hela skapelsen; han äskar tystnad som vore han den Store Lärarn själv, och han gör gemensam sak med allting som lever och verkar i naturen. » dans HOLMGREN, « Skapelsens skrift och författarens text i August Strindbergs Stora landsvägen » dans *Tidskrift för litteraturvetenskap* (1/ 2004), Stockholm Universitet, Stockholm, pp. 44-66, citation à la p. 46. Disponible en ligne à l'adresse : http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/article/view/523/496 (consulté le 2.01.2017).

dans lequel apparaissent les citations bibliques et en essayant de retracer l'image de Dieu dans *La Grand-route*, on découvre aussi une nouvelle mission confiée au Chasseur, qui est peut-être la plus importante : celle d'écrire, de mettre en parole ce que Dieu communique à travers la création. Cette mission lui est aussi confiée explicitement par l'ermite, même s'il le fait de manière quelque peu ironique (*GR*, p. 452).

À travers cette courte reprise du premier monologue de *La Grand-route* on voit que Dieu se révèle au début comme un Dieu créateur. Il est celui dont la signature apposée sur la création ne peut être lue que par l'homme, créé à l'image du Maître. Celui qui a reçu ce don ne peut le cacher, ni l'enterrer, car c'est son talent. C'est cette mission qui doit être mieux cernée, au-delà des citations bibliques analysées au troisième chapitre de cette thèse.

6.2.1.2 Le Grand Lecteur ou l'apprentissage à la lecture

L'ermite[246] est celui qui transmet une mission au Chasseur, et il le fait en dialoguant avec celui-ci. Comme on le verra, ce n'est pas seulement apprendre à aimer que l'ermite demande au protagoniste, mais aussi de vivre sa vie jusqu'au bout et de l'écrire. La tactique de l'ermite est de commencer par poser des questions, pour ensuite donner des conseils (*GR*, p. 452). Ce personnage apparaît (*GR*, p. 451) et disparaît (*GR*, p. 454), sans que sa venue, ni son départ ne soient annoncés, et donne plutôt l'impression d'être une voix de l'âme. Il semble lire les pensées de son interlocuteur, le poussant vers ce dont il a besoin, même si le Chasseur n'ose pas formuler ses désirs avec sincérité. Connaisseur de la vie, l'ermite donne même des ordres, utilisant les verbes à la forme impérative, quand il renvoie le protagoniste vers les hommes : « Donne ! » ; « Vis… ta vie ! » ; « Redescends ! » ; « Essuie toi les pieds ! » ; « Laisse-toi tomber ! » ; « N'oublie pas de te relever ! » ; Franchis les

[245] HOLMGREN, « Skapelsens skrift och författarens text », pp. 47-48, évoque aussi l'image de l'aigle royal, avec lequel le Chasseur s'identifie dans son désir de retourner dans la Vallée (GR, p. 451). La perception devient message, dit Holmgren, et l'ombre de l'aigle sur la neige blanche est l'écriture qui informe le chasseur qu'il doit descendre. « Varseblivning blir varsel, och kungsörnens skuggbild på den vita snön blir den skrift som meddelar Jägaren att han nu skall styra kosan nedåt. » À partir des plumes de cet oiseau, mentionnés aussi par le Chasseur, étaient faites les plumes des écrivains et peut-être l'aigle serait peut-être ainsi une métaphore du dramaturge.

[246] HOLMGREN, « Skapelsens skrift och författarens text », p. 49, note l'étymologie du mot « ermite », qui vient du Dieu Hermès, le dieu grec des voyageurs, gardien des routes, et considère que la fonction du personnage est d'indiquer le chemin, à l'instar au poteau que le Chasseur voit en premier. Holmgren dit : « Den funktion som Eremiten har i dramat som vägvisare aktualiserar ordets etymologiska avledning ur ordet för guden Hermes, vägfaramas gud. Eremiten har alltså samma funktion för Jägaren som den vägvisare av trä han konsulterade i dramats öppning. »

barrières ! ; Prends les hommes dans tes bras ! Tu peux ! (*GR*, p. 452). La longue liste des verbes énumérés plus tôt décrit parfaitement ce qu'on peut comprendre par :

> « Vis d'abord ta vie jusqu'à la fin dernière. » (*GR*, p. 452)

Déjà en analysant les citations bibliques, on avait reconnu que l'ermite prenait le rôle de destinateur qui envoyait le Chasseur dans une quête, au terme de laquelle lui-même semblait être aussi le destinataire. Les deux conseils qui ouvrent et ferment le dialogue recommandent d'apprendre à faire le don de sa vie, à la suite du Christ. Dans le contexte de l'écriture de la création que le Chasseur a reçu le don de lire et de mettre en paroles, apparemment amusé, l'ermite lui dit, en l'écoutant :

> « Tu parles comme un livre ! Tu devrais écrire ! » (*GR*, p. 452)

La remarque est bien sûr ironique dans ce contexte, car le Chasseur venait de citer un verset du Qohélet (*GR*, p. 452, cf. Qo 12,7). Il parlait certainement comme un livre et semblait prêt à vouloir rendre son âme à Dieu. Mais, selon l'ermite, le Chasseur n'avait pas vécu sa vie jusqu'au bout. Ce n'est qu'au terme de cette vie que le protagoniste achèvera sa mission. Il avait reçu un don et il ne pouvait pas l'enterrer. L'ermite provoque effectivement le Chasseur à écrire, non pas ce qu'il a lu dans un livre, fût-ce la Bible, mais ce qu'il lira dans le livre de sa vie. Le Chasseur reconnaît bien avoir reçu un don : celui de lire les signes du créateur et de les transmettre en paroles. C'est son talent et donc sa mission. L'Ermite renvoie le Chasseur dans le monde afin d'écrire son livre. Le destinataire n'est plus lui-même, mais les autres, ses contemporains. Vont-ils le comprendre ? Vont-ils le suivre ?

Le Chasseur retourne donc dans la vallée des hommes, non seulement pour apprendre à aimer, mais pour déchiffrer dans son cheminement les signes de Dieu, la présence de sa grâce, et les mettre en paroles pour les autres. Les stations de la pérégrination dramatique deviennent ainsi pour le théâtre le résumé de l'expérience de fausse route, de grâce et de conversion faite par Strindberg. Un dialogue du *Livre Bleu* lui fait écho :

> « Le disciple demanda : – A-t-on le droit de regretter son passé lorsqu'on s'aperçoit qu'on a fait fausse route ? – Si par regretter tu veux dire souhaiter que ton action n'eût jamais eu lieu, alors tu as tort, car dans la vie de chaque homme il y a quelque chose de légitime, et chaque erreur suivie d'un repentir devient un pas, soit-il involontaire, vers la vérité ; si par regretter tu veux dire te détester toi-même à cause de tes vices, alors tu as raison. À toi de te défendre… Je considère que mon plus grand bonheur fut d'avoir

eu le temps de réfuter mes errements ; je ne souhaite donc pas que mon passé n'eût pas eu lieu, quand même que j'exècre ce passé. »[247]

Le Chasseur vit sa vie jusqu'à la fin en faisant connaître, par les mises-en-scènes de la route – ces mises-en-paroles de sa vie comme signe – la vérité sur la condition humaine. Dans le personnage du prédicateur on peut reconnaître les traits de l'auteur qui se sent appelé, à cette époque même, à annoncer Dieu et à dire la vérité sur une société qui, selon lui, vivait comme Jérusalem les derniers jours avant sa chute[248]. Le chemin de l'homme devient ainsi un chemin de signes, créés par les évènements de sa vie.

6.2.2 Un chemin de signes

Dans l'analyse du texte dramatique faite jusqu'à présent on discerne dans *La Grand-route* deux types de signes : les mises en scènes de la route, projetées sur fond de la Bible (analysées aux chapitres 2 et 3) et les objets que les personnages utilisent, empreints de leur vie personnelle (chapitre 5). La difficulté de comprendre le texte vient surtout du souci de le ranger dans un seul genre. Les metteurs en scène on privilégiés l'expressionisme, car c'est ainsi que Strindberg lui-même est perçu en tant que précurseur de ce courant. Mais cet auteur ne peut pas être facilement « classé » dans un genre. L'évolution de Strindberg en tant que dramaturge est spectaculaire. Comme on l'a vu au deuxième chapitre, c'est lui qui a repoussé les limites de la mise-en-scène, renonçant au décor peint ; il a amené sur scène des objets réels et donné une force toute neuve à la représentation théâtrale de la fin du 19ème. Il a aussi bouleversé l'ordre bourgeois et écrit une pièce de théâtre dont pour la première fois l'action se déroule dans une cuisine, parmi les serviteurs de la maison, et non plus dans le salon : il s'agit de *Mademoiselle Julie* (1888). Mais peu après, durant les années 1890, Strindberg a cessé d'écrire, traversant une période qu'il a lui-même nommée « d'enfer ». C'est de là qu'il puisa une nouvelle énergie. À partir de ce moment, il en vint à manifester à l'extérieur son univers intérieur. Le monde est devenu la projection de l'âme. C'est une nouvelle vision expressionniste et symbolique du monde, que l'auteur a amené au théâtre, tout en la conservant concrète et réaliste. Strindberg

[247] STRINDBERG, *Un Livre Bleu*, pp. 52-53.

[248] Voir STRINDBERG, *Un Livre Bleu*, p. 163 : « Je viens de brûler un drame dont la franchise me faisait frémir… Je veux écrire des choses belles et lumineuses, mais je n'en ai pas le droit – dire la vérité est un devoir terrible et la vie est indescriptiblement laide. » Lisant Ezéchiel, il semble voir autour de lui des signes de la destruction. STRINDBERG, *Un Livre Bleu*, p. 165, dit : « présage de la destruction de Jérusalem. Elle allait donc s'accomplir, mais d'abord il fallait que je souffre. »

continue à rechercher sa forme à lui, dans l'écriture et dans la représentation théâtrale. En 1907, avec l'acteur et metteur en scène August Falck, le dramaturge a ouvert son propre théâtre à Stockholm, le Théâtre Intime. Il cherchait à simplifier le plus possible les mises-en-scène, non seulement pour ses drames dits « du rêve », mais aussi pour ses drames historiques. Strindberg et, avec lui, le théâtre moderne ont découvert alors la modalité de raconter une histoire avec des objets qui sont à la fois très concrets, mais peuvent aussi être investis au fur et à mesure de l'histoire de fonctions diverses, évoquant un monde intérieur. Un objet existe en relation avec l'acteur et en fonction de la manière dont il est utilisé. L'ensemble d'une vie peut être évoqué par un détail, le contexte par une action, la dimension symbolique par le concret. Car, au-delà d'une histoire qu'il raconte, Strindberg veut surtout mettre l'homme face à son destin, face à ce qu'il est par Dieu, appelé à vivre.

Dans *La Grand-Route*, l'expérience du théâtre naturaliste est révolue. On ne rentre plus dans les détails de l'histoire de l'homme qui, face à la mort, retrace le chemin de sa vie en sept étapes. Le Chasseur accompagné du Voyageur, l'homme et son double, a l'occasion de regarder de l'extérieur sa propre vie et de s'amuser des conflits entre les frères (*GR*, p. 457), du tyran qui s'imagine être le gouverneur bien-aimé (*GR*, p. 475), ou des gens de la ville qui courent après une fortune vite faite sur un marché sans scrupules (*GR*, pp. 478-482). Le tout, grâce aux citations bibliques, prend de manière insaisissable la tournure d'une pièce de moralité et d'un mystère médiéval, où défilent les récits de la Bible. L'histoire est dite essentiellement à travers les monologues du personnage principal et à travers ses dialogues avec le Voyageur, remplacé ensuite par le Japonais. Les seuls accessoires mentionnés par l'auteur, intégrés dans le discours et les actions des personnages, sont : des lunettes (*GR*, p. 456), un vase japonais (*GR*, p. 484) et un mouchoir en tissu (*GR*, p. 498). Dans la description des lieux et des personnages, le dramaturge mentionne des bancs et des chaises où les acteurs peuvent s'asseoir (*GR*, pp. 467, 488), des verres et une bouteille de vin, qui aident à définir le personnage du Voyageur comme quelqu'un qui boit beaucoup (*GR*, pp. 454-455), une voiture d'enfant et un volant qui monte et descend, deux objets qui évoquent la présence de l'enfant devant la dernière grille (*GR*, p. 492). Mais s'il y a des éléments qui aident juste à décrire un lieu, d'autres objets se transforment au fur et à mesure qu'ils sont utilisés. Regardées par le Voyageur, les lunettes que le Chasseur lui emprunte, deviennent un masque humain (*GR*, p. 456). Le vase de fleurs, que le commerçant Japonais confie au Chasseur, est utilisé comme

urne funéraire (*GR*, pp. 484.490). Dans le mouchoir plein de sang que le Chasseur lui tend, la femme aveugle déchiffre la fin de la vie d'un homme (*GR*, p. 498). Ces objets sont empreints de la destinée d'un personnage, chacun la porte et l'affiche. Ce qui est à l'intérieur devient visible à l'extérieur, par l'empreinte que l'homme laisse sur les objets et qu'un autre essaie de lire. En même temps, à travers chaque objet se dessine une voie, un chemin de la vie passée et à venir. Il semblerait que Strindberg ait choisi d'utiliser des objets qui peuvent être formés par la main de l'homme ou sur lesquels, d'une manière ou d'une autre, celui-ci laisse son empreinte. On rappelle que dans *Un Livre bleu*, l'auteur raconte l'histoire d'un mouchoir qu'il a tellement froissé dans sa poche, qu'au moment où il l'a regardé, il a vu le visage de la personne à laquelle il avait pensé tout ce temps. Strindberg dit :

> « sa forme faisait penser à la tête du marchand, comme s'il s'agissait d'un moulage au plâtre. »[249]

La réflexion sur la capacité des étoffes de se laisser modeler inconsciemment par la main de l'homme lui fait aussi penser au prêtre hindou qui modèle le coton sans regarder, et lui donne des nombreuses formes qui évoquent les cent huit incarnation de Vichnou[250]. Par la suite, Strindberg réfléchit sur le vase de Bénarès, où c'est au tour du spectateur de projeter et de reconnaître des formes là où il n'y a que le chaos[251].

Cette transformation de l'objet quotidien en un miroir de l'âme fait de Strindberg un prophète du théâtre moderne. C'est l'histoire même du théâtre que le dramaturge suédois a bousculée autant par son théâtre naturaliste que par des formules expressionnistes avant la lettre. Comme on l'a vu à travers le vase du Japonais (chapitre 5), l'exploit dans *La Grand-route* est de faire voir tout le cheminement de l'homme à travers l'utilisation d'un seul objet. Le vase, par les multiples utilisations dont il garde l'empreinte et les images qu'il évoque, devient le parcours symbolique de la vie de l'homme.

---

[249] STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 126.

[250] STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 126, parle de tortues et d'éléphants.

[251] STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 126 évoque seulement ce type de vase, qui l'a vraiment passionné. En mars 1896, Strindberg avait écrit une note voulant commencer un projet sur le vase de Bénarès, sous le titre « le grand désordre, journal des coïncidences merveilleuses ». Il avait lu une description dans un journal de voyage en Inde, signé par André Chevrillon, et il s'en était émerveillé au point de faire part de cette idée à son ami Hedlund. Dans la lettre à Hedlund, Strindberg décrit aussi la multitude des visages de Shiva et de Krishna, qui finalement correspondent aussi à la multitude des visages de l'homme. STRINDBERG August, *Strindbergssällskapet*, pp. 151-153. Voir le commentaire de GAVEL ADAMS Ann-Charlotte in STRINDBERG August, *Inferno* (Samlade Verk 37, Nationalupplaga), Norstedts, Stockholm, 2015, pp. 343-344.

Outre le reflet d'un chemin de vie qui se faire voir dans un objet-signe, Strindberg crée un cheminement symbolique et spirituel. On reprend maintenant ce parcours fait à travers le monde, qui est mis en parallèle avec un chemin intérieur, spirituel.

6.2.3 Un chemin de prière

Le Chemin du Chasseur le fait descendre de la montagne vers l'endroit le plus éloigné de Dieu, à Tophet, avant de retourner finalement au lieu où il avait vu Dieu, sur la montagne. Ces trois moments de la route sont marqués par trois prières différentes du Chasseur.

À trois reprises, le Chasseur s'adresse directement à Dieu sans recevoir de réponse ou tout au moins il ne dit pas en avoir reçu. La première fois, c'est une affirmation d'enthousiasme quand il croit reconnaître Dieu dans la manifestation de la nature, en haut des Alpes. Son exclamation ne demande évidemment pas une réaction de la part de Dieu (*GR*, p. 450). La deuxième fois, à Tophet, c'est un appel à l'aide, intégré dans un récit à la première personne (*GR*, p. 483). Le Chasseur regarde des photos dans une vitrine du passage de la ville et il est soudainement envahi par de fortes émotions en revoyant l'image de son enfant. Il s'exclame « Sauveur du monde ! », sans attendre une réponse, même s'il demande à être sauvé. Sa réaction est celle de tout homme dans un moment d'impasse, qui ne s'attend pas vraiment à entendre une réponse. À la fin aussi il n'y a que la voix du Chasseur qui parle. Mais cette fois il décrit une vraie rencontre avec Dieu, dont il tient la main, qu'il ne veut pas lâcher.

> « O, Éternel ! Je ne lâcherai pas ta main ! Ta main si dure, avant que tu ne m'aies béni ! » (*GR*, p. 502)

Si Dieu ne parle pas directement au Chasseur et celui-ci ne dit pas avoir entendu une voix du ciel autre que le tonnerre, le personnage de l'Ermite peut être vu comme le messager de Dieu. D'une part, c'est le Chasseur qui le voit comme tel, au début comme à la fin, quand il attend de lui des guidances et un abri (*GR*, pp. 452 et 502). D'autre part, le moine, dont le langage est pétri de citations du Nouveau Testament, propose le Christ comme modèle à suivre et devient son porte-parole. Dieu parle ainsi aux hommes à travers le Christ, le Verbe fait chair (cf. Jn 1,14), et aussi à travers les évangiles, paroles du Christ, qui sont cités par l'Ermite.

Le Chasseur part ainsi dans un périple avec la mission d'apprendre à aimer et à donner sa vie pour les autres, comme l'a fait le pasteur pour ses brebis (*GR*, p. 452). Il doit suivre un modèle et annoncer l'évangile. Mais il échoue, comme il l'admet lui-même (*GR*, p. 497). Il n'arrive pas à vivre à la hauteur du message qu'il porte. Pourtant, sa présence provoque des remarques sur le Christ. À trois reprises, il est arrêté ou bien sa vie est en péril – aux Moulins à vents, au Village des Ânes et dans la ville – et à chaque fois il semble avancer sur un chemin de croix. La première fois, le Voyageur évoque l'arrestation du Christ, en parlant d'Hérode et de Pilate (*GR*, p. 459). La deuxième fois, le Forgeron nie l'existence d'un calendrier qui commence avec la naissance du Christ, dont l'existence est subtilement rappelée par l'Instituteur (*GR*, p. 470). La troisième fois, c'est le Chasseur qui estime être devenu un bouc émissaire (cf. Lv 16, 21-22), figure du Christ qui prend sur lui les péchés des autres (cf. Jn 1,29). Mais, par rapport au Christ, le Chasseur ne choisit pas de bon cœur de devenir un bouc émissaire et il ne sauve personne. Dans sa démarche, il tente de confesser ses péchés, qui sont ceux de toute une société. Mais les hommes de sa ville, au lieu de se convertir, l'expulsent en échappant à toute responsabilité. Tout au moins, c'est ce qu'on peut comprendre à travers le dialogue du Chasseur avec le Criminel de Tophet (*GR*, p. 486).

Durant un long périple, qui commence par la descente de la montagne, le Chasseur s'éloigne de Dieu, qui ne se semble plus se manifester. Dans *La Grand-route*, Dieu n'intervient pas dans la narration ; il n'est pas une force qui change le cours de l'action ou la vie des personnages. Les hommes, et surtout le Chasseur, s'approchent ou s'éloignent de lui de plein gré. La proximité et la distance sont exprimées par la fréquence des citations bibliques dans le langage de chaque personnage, comme on l'a vu au chapitre dédié à leur analyse (chapitre 3). Parmi les 32 références bibliques sur l'ensemble du texte, 24 références bibliques (8 en moyenne durant chaque scène) ont lieu dans trois stations – les deux du début et la dernière. Dans les deux stations à Tophet il n'y a que 5 références bibliques (2 en moyenne par scène, donc 4 fois moins). Indirectement, la manifestation de Dieu est rendue présente ou absente par sa parole. Ce n'est pas une nouvelle communication que Dieu entame avec son prêcheur moderne. La parole de Dieu a déjà été donnée et elle est certifiée par la tradition. Son écoute rapproche de Dieu le protagoniste. Son oubli l'en éloigne. Mais peut-on vraiment dire que Dieu ne parle pas à son prophète, dans l'aujourd'hui ?

C'est justement ce dialogue entre l'homme et Dieu, un dialogue transmis par l'écriture, qui est le thème de *La Grand-route*. Comme on l'a vu, deux types d'écriture sont évoqués par le dramaturge : l'une est l'empreinte de Dieu dans la nature, la deuxième dans la parole de la Bible (chapitre 3). La mission du prêcheur est celle de lire cette écriture et de la transmettre par sa parole. Il part dans son cheminement en faisant l'éloge du Dieu créateur, et il arrive au terme en confessant sa foi dans un Dieu Sauveur. Par sa souffrance, au long du chemin, il évoque le Christ et sa croix. Le protagoniste fait découvrir un monde où le choix de l'homme, se tournant vers Dieu ou s'en éloignant, rend visible un chemin vers le paradis ou vers l'enfer, même s'il se tient pratiquement au même endroit. Révéler cette vérité condamne le Chasseur à l'isolement, à être chassé par la société et à souffrir pour la parole qu'il tente de communiquer.

On s'est rapproché ainsi à nouveau de la mission du prophète biblique. Strindberg a réussi à comprendre cette mission durant un long parcours de foi. Il est tour à tour entré en contact avec la tradition protestante, catholique et finalement juive de lire et de comprendre la Bible. Les différentes traditions reflètent une longue histoire de relecture biblique, qui à leur tour ont influencé l'auteur moderne. Dans les paragraphes qui suivent on essayera de présenter cette histoire personnelle de relecture. On retracera ensuite, à grands traits, la mission reçue par Jérémie et l'image de Dieu, telles qu'elles se révèlent dans la Bible et surtout dans les chapitres analysés, selon les recherches narratives les plus récentes. On finira par tracer les similitudes et les différences concernant la mission même du prophète.

6.3 Le livre de Jérémie

6.3.1 Dieu et son prophète

6.3.1.1 La relecture de Jr par la tradition chrétienne, protestante et catholique

Si on se tourne vers la Bible, en se demandant comment Strindberg relit Jr et s'il aurait pu reconnaître dans ce texte un Dieu trinitaire, la réponse est autant oui que non. La tradition chrétienne a relu le *Livre de Jérémie* à sa manière et le texte de Jr est un des plus souvent cités par le Nouveau Testament, et surtout par l'évangile selon

Matthieu[252]. Les souffrances de Jérémie ont été vues comme une figure du chemin de croix du Christ et les lamentations ont été intégrées dans les offices catholiques du Vendredi Saint. Relu dans une perspective chrétienne, le Dieu de Jérémie est un Dieu trinitaire, même si la compréhension juive du même texte est différente. Toutefois, le Dieu de Jérémie est celui qui envoie un homme à son image, pour l'annoncer : sa parole est celle qui détruit et bâtit (18,7-8), et Jérémie doit faire de même (1,10). Il est aussi le Dieu qui souffre (12,7-13), et Jérémie souffre à cause de la parole qu'il doit annoncer (18,19 ; 20,7-18). Il est le Dieu qui envoie dans une mission impossible (1,5.8-10), et le prophète a du mal à l'accepter tout de suite (1,6-7).

Strindberg a fait un long parcours de relecture biblique, tout au long de sa vie, durant laquelle sa manière de voir le prophète a changé. L'intérêt de Strindberg pour la figure de Jérémie remonte à ses écrits de jeunesse et se poursuit jusqu'à son dernier texte dramatique. Trois différentes traditions ont pu influencer sa réception du texte biblique. Pour son premier écrit dramatique, *Master Olof*, c'est à la tradition protestante que Strindberg puise. Dans la relecture qu'il fait de la figure de Jérémie dans la vie d'Olaus Petri, celui-ci devient le modèle du réformateur[253]. Dans la deuxième période de sa vie, pour l'écriture du *Journal occulte* et du roman *Inferno*[254], où il reprend une citation des *Lamentations*[255] (cf. Lm 3,17b), Strindberg est en revanche influencé par la tradition catholique et par son propre chemin de souffrance.

---

[252] BRUEGGEMANN, *The theologie of the Book of Jeremiah*, p. 189-190, note les passages cités par le Nouveau Testament et mentionne le massacre des innocents (Mt 2,18) qui cite Jr 31,15 ; la compréhension de Jésus qui est assimilée autant à Jérémie, qu'à Élie, en Mt 16,14 ; la condamnation des pratiques du Temple, en Mt 21,13 qui combine Jr 7,11 et Is 56,7 ; et surtout, le rapport sur ce qui se passe avec l'argent du sang, donné à Judas, qui sera utilisé pour acheter un champ, en Mt 27,9 : le texte cité est de Za 11,13, mais l'évangile le relie au prophète Jérémie, avec un renvoi possible vers Jr 18,1-2, faisant le champ du potier ou à Jr 32,6-9, où le signe de l'achat du champ est celui d'une espérance future. CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?*, p. 281, constate que l'évangile selon Matthieu cite le plus Jr, autant pour prouver l'accomplissement des prophéties, que pour identifier la typologie du Christ : « Classiquement, en effet deux concepts ont été développés pour relier les livres prophétiques à la christologie : la typologie et l'accomplissement. » On note que Mt est l'évangile le plus cité par Strindberg (quatre citations), et donc à travers cette source il peut y avoir une réception de Jérémie comme figure du Christ.

[253] Quand son frère Lars demande à Petri d'accepter la mission de réformer l'Église, celui-ci refuse et alors Lars lui donne explicitement la mission que Dieu a donnée à Jérémie, citant la Bible (cf Jr 1, 4-7.17-18). L'appel de Jérémie est écourté et adapté au besoin du drame. Dans STRINDBERG August, *Mäster Olof* (Samlade Verk 5. Nationalupplaga), SANDBERG Hans (éd.), Norstedts, Stockholm, 1994, p. 12. Accessible en ligne à l'adresse https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/MasterOlof/sida/12/etext (consulté le 10.08.2017).

[254] CEDERGREN, *L'écriture biblique de Strindberg*, p. 80 analyse la forme de la citation, marquée par des guillemets et introduite par un préambule.

[255] Le Livre des Lamentations contient cinq plaintes en vers, que la tradition a attribué à Jérémie. Voir plus d'informations sur ce livre dans WESTERMAN Claus, *Die Klagelieder. Forschung und Auslegung*, Neukirchen, Vluyn, 1990.

Ce changement s'explique par le fait qu'à l'époque le dramaturge vit surtout en France, où il participe à la liturgie catholique ; il lit Léon Bloy, Chateaubriand et Huysmans[256], il séjourne dans des monastères, notamment aussi à Maredsous en Belgique[257]. Pour l'écrivain, le cri de Jérémie évoque Job, dont le sort semble exprimer ce que ressent le narrateur de l'*Inferno* :

> « Le livre de Hiob et les Lamentations de Jérémie me consolent, parce qu'il y a une certaine analogie au moins entre le sort de Hiob et du mien… Jérémie en deux mots exprime l'abîme de mes tristesses : "J'ai presque oublié ce que fut que le bonheur !" »[258]

Strindberg n'est pas le seul auteur moderne à trouver des échos dans la figure tragique de Jérémie et ce n'est pas seulement le livre biblique qui aurait pu l'inspirer[259]. Vers la fin de sa vie, une autre tradition influence sa réception de Jérémie. En effet Strindberg est émerveillé par la tradition juive, à tel point que dès 1897 il a entrepris l'étude de l'hébreu avec le rabbin chef de Stockholm[260]. Il a aussi

---

[256] L'influence de cette expérience est analysée par Cedergren qui se penche sur le passage de l'auteur suédois d'une esthétique naturaliste à une esthétique surnaturaliste, presque expressionniste, à la suite du « naturalisme spiritualiste » de Huysmans. Cedergren montre comment des éléments de la liturgie catholique et des citations bibliques se retrouvent dans la trilogie dramatique *Vers Damas*, en faisant de l'écriture un signe. Voir CEDERGREN Mickaëlle « L'écriture transfigurée d'August Strindberg : une esthétique d'inspiration française ? », dans GUERMES Sophie et MARCHAL Bertrand (éds.), *Actes du IVe Congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-neuvièmistes* : *Les Religions du XIXe siècle*, Paris, 2011, p. 11.

[257] Strindberg a visité le monastère de Maredsous à la fin de l'année 1898, en route vers la Suède, où il retourna définitevement de Paris. Voir ROBINSON Michael (éd.), *The Cambridge Companion to August Strindberg*, p. XXVII.

[258] STRINDBERG August, *Inferno* (Samlade Verk 37), Nordsteds, Stockholm, 1997, p. 96, GAVEL ADAMS Ann-Charlotte (éd.), accessible en ligne à l'adresse https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/InfernoFranska/sida/96/etext (consulté le 10.01.2018).

[259] Des fragments des Lamentations, intégrés dans la liturgie catholique de la Semaine Sainte, sont repris entre autres dans les œuvres de Couperin (*Leçons des ténèbres*, 1714) et Haydn (26e Symphonie, *La Lamentatione*, 1868). Voir SAWYER F.A. John, *Jeremiah and the arts*, 2014, disponible en ligne à l'adresse www.bibleodyssey.org/en/people/related-articles/jeremiah-and-the-arts (consulté le 11.01.2018). Au-delà de la musique, la figure solitaire du prophète a inspiré de grands plasticiens, dès la Renaissance. Les œuvres de Michel-Ange et de Rembrandt marquent notre imagination aujourd'hui, représentant un tournant dans la manière dont Jérémie a été perçu. Dans son article, Mary Callaway, professeur agrégé d'études bibliques à l'Université jésuite de New York, examine, à travers la peinture de Rembrandt – Jérémie pleurant sur la destruction de Jérusalem (1630), actuellement au Rijksmuseum d'Amsterdam – le glissement dans la représentation du prophète et de sa vision sur la destruction de la ville. L'image passe de la conception médiévale de Seer, qui situe la chute de Jérusalem dans un plan différent du prophète qui la regarde, pour arriver à l'image de la Renaissance, qui montre un homme inclus dans le paysage de ses propres prophéties, la Jérusalem en feu, mais qui est loin de ce monde dévasté qu'il ne regarde plus, se tournant vers son intérieur. Voir CALLAWAY Mary Chilton, « The Lamenting Prophet and the Modern Self : On the Origin of Contemporary Readings of Jeremiah », in KALTNER John & STULMAN Louis (éds), *Inspired Speech. Prophecy in the Ancient Near East : Essays in Honor of Herbert B Huffmon*, T&T Clark, London /New York, 2004, pp. 48-62, référence à la p. 57.

[260] À sa manière, Strindberg s'est penché sur la linguistique : entre 1910 et 1912 il a publié cinq essais sur l'origine des langues, dont « Noms propres de la Bible et ses termes apparentés dans les

commencé à écrire des textes influencés par les principes des correspondances de la mystique juive[261]. Des lettres de 1891 montrent sa passion pour le Zohar et pour la Kabbale. Emily Irwin rapproche cet intérêt de celui pour la mystique de Swedenborg[262] :

> « What attracted Strindberg to Judaism was likely the same impetus that directed his studies with mystic Emanuel Swedenborg, for both streams of thought share a common thread : each ideological system is contingent upon belief in a cosmic unity that dispels the perceived chiasm between physical and spiritual existence. »[263]

En fin de vie, le dramaturge cite à nouveau l'appel de Jérémie dans *Le livre bleu*. Mais ce n'est plus un extrait simplifié, comme dans *Master Olof*, dans le but de justifier la mission d'un réformateur d'Église. Le dramaturge fait sien l'appel du prophète (cf. Jr 1,10) :

> « Autrefois, tel un Jérémie, j'avais "arraché, abattu, ruiné, détruit", alors que dans ce nouveau livre j'ai "bâti et planté". »[264]

Strindberg parle ici de son parcours d'écrivain, qu'il décrit par la même suite d'actions qui définissent la mission du prophète. S'il est évident qu'il y a un lien entre *La Grand-route* et Jr, ce lien ne se fait donc pas seulement par des citations directes, mais par une complexe structure de références intertextuelles – qui dépassent d'ailleurs le cadre strict de Jr – que l'intuition de Strindberg, son génie d'artiste, sa passion pour les traditions et mystique juives, sa prière continuellement en lien avec le texte biblique, ont forgées.

Mais que révèle le texte biblique sur Jérémie ? En réalité, presque rien. En tout cas rien de ou presque de sa jeunesse, ni rien de sa mort[265]. Mais ce n'est peut-être pas important de savoir si le livre prophétique dévoile des informations sur la biographie

---

langues classiques et modernes » (1910), mais aussi « Chine et Japon : Études » (1911) et « L'origine de la langue chinoise » (1912).

[261] Une analyse approfondie sur le thème du lien entre Strindberg et le judaïsme, même si de nombreux analystes le mentionnent est l'article signé par IRWIN Emily, « Strindberg Meets Jewish Theology : A New Perspective », in *Scandinavian Studies 85* (2013), pp. 469-488.

[262] Emanuel Swedenborg, (1688-1772), est un scientifique, théologien et philosophe suédois du 18ème siècle. À l'âge de 56 ans, il déclare être entré dans une phase spirituelle de sa vie et a des rêves et des visions mystiques dans lesquels il discute avec des anges et des esprits, voire avec Dieu et Jésus-Christ, et visite le Paradis et l'Enfer. Informations accessibles en ligne à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Emanuel_Swedenborg (consulté le 30.08.2015).

[263] IRWIN Emily, « Strindberg Meets Jewish Theology : A New Perspective », p. 469.

[264] STRINDBERG, *Un livre bleu*, p. 168.

[265] Voir entre autres CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?,* p. 145.

de l'homme ou non[266]. Le texte crée, de manière indiscutable, le portrait d'une personnalité forte et unique, comme le souligne aussi Brueggemann :

> « There is no doubt that at the core of the Book of Jeremiah is the powerful person of Jeremiah, a poet of immense imagination and a man of deep courage and faith. »[267]

On ne revient plus sur les informations données dans l'introduction de cette recherche (chapitre 1). On s'arrêtera, comme on l'a fait pour *La Grand-route*, sur l'image de Dieu et la mission du prophète, en rapport avec le monde et avec soi-même. Ce sont évidemment ces trois aspects qui ont été relus de manière si différente durant la tradition de l'église et dans le texte de Strindberg lui-même. Les premières questions que l'on se pose sont : qui est le Dieu de Jérémie et quelle est la mission qu'il lui confie ?

6.3.1.2 L'envoi en mission : détruire et bâtir

Dieu se révèle en premier par la mission qu'il confie à son prophète. Six verbes[268] définissent la mission de Jérémie, avant tout. Il est envoyé : « pour arracher et renverser, pour exterminer et démolir, pour bâtir et planter » (1,10)[269]. Les mêmes six verbes décrieront au chapitre 18 l'agir de Dieu et on y reviendra au paragraphe suivant là-dessus.

La tâche du prophète est double, comme le message qu'il transmet au long du livre, où le jugement se joint à l'annonce de restauration. Brueggemann constate :

> « The prophet is given a twofold task. The negative task, given in four verbs – to pluck up and tear down, to destroy and overthrow – is to dismantle and destroy all that constitutes the Jerusalem establishment… The second task given to the prophet is to "plant and build" ; that is, to restore the Jerusalem that has been devastated… Thus the central mandate of the prophetic call concerns exactly the crisis of Jerusalem that is to be understood in terms of the governance of Yhwh that is articulated and enacted in the two steps of *judgment* and *restoration*.[270] »

---

[266] BRUEGGEMANN, *The theology of the book of Jeremiah*, p. 27, rappelle les exégètes qui soutiennent les deux positions extrêmes, Holladay et Caroll : « A more traditional view, held by William L.Holladay and Jack R. Lundbom, is that the Book of Jeremiah offers reliable historical reportage on him. A more radical view, advocated by Robert P. Carroll, is that we have no real access to the person of Jeremiah ; rather, what we have is a constructed presentation of Jeremiah in the interest and service of a later, imposed ideology of the Deuteronomist. » Pour lui, même s'il n'a pas de reportage sur le prophète, il existe bien un portrait de Jérémie.

[267] BRUEGGEMANN, *The theology of the Book of Jeremiah*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 2007, p. 27.

[268] Ces verbes sont : arracher (*nâtash*), renverser (*nataç*), exterminer (*âvad*), démolir (*hâras*), bâtir (*bânah*) et planter (*nâta'*). Trois autres passages reprennent quatre des verbes, de manière symétrique, décrivant des décisions que Dieu prendra. Il s'agit de Jr 24,6 ; 42,10 ; 45,4. Voir HOLLADAY, *Jeremiah 1*, Fortress Press, Minneapolis, 1986, p. 21.

[269] Dans Jr 1,10 : « *lintôsh welintôç*, *oûlehaâvîd weleharôs*, *livnôt welintoâ'* ».

[270] BRUEGGEMANN, *The theology of the Book of Jeremiah*, pp. 60-61.

Selon Brueggemann, la parole que Jérémie porte n'est pas seulement une simple annonce. C'est par cette parole même que Dieu commence son agir :

> « That is, Jeremiah's vocation is not simply to talk about, describe, report, or anticipate destruction and restoration but to enact all that by his utterance. Prophetic utterance is presented here as performative ; the prophetic utterance performs what it says.[271] »

Dans ce premier chapitre on retrouve ce que Greimas appelle « le contrat » entre le destinateur et le sujet-héros. Celui-ci est en fait l'unité narrative qui institue le sujet :

> « par l'attribution de la modalité du vouloir, actualisation probable d'un faire vouloir du destinateur originel. »[272]

Dieu confie une mission au prophète, qui croit être trop jeune et commence par refuser (1,6). Mais il se laisse convaincre. Le dialogue passe par un moment de persuasion, afin que Jérémie accepte la mission (1,7-8) et aboutit à un geste performatif qui confirme le contrat : « Dieu étendit la main et me toucha la bouche. » (1,9). Le geste, qu'on ne retrouve pas ailleurs dans la Bible[273] est par sa simplicité aussi mystérieux que facile à reproduire par un acteur–narrateur en face d'un public. Il suffit qu'au moment où il parle – car le récit est à la première personne – le narrateur touche sa bouche avec la main : le geste ne reproduirait pas l'évènement raconté, mais il indiquerait le lieu où un sceau a été posé, concluant le contrat avec Dieu. L'empreinte reste : les paroles de Jérémie sont celles que Dieu a mises dans sa bouche. Suite à ce contrat, le sujet doit acquérir le savoir et le pouvoir, pour arriver au « faire » :

> « C'est le vouloir du sujet qui le rend apte à accomplir la performance marquée par l'attribution de la valeur modale du savoir »[274].

Si on revient à la suite des oracles et évènements liés à Tophet, on sait que Jérémie apprend l'intention de Dieu de :

> « faire cesser dans les villes de Juda… les cris d'allégresse » (7,30-34)

---

[271] BRUEGGEMANN, *The theology of the Book of Jeremiah*, p. 61.

[272] GREIMAS, *Eléments d'une grammaire narrative*, p. 89.

[273] CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?*, pp. 107-108, a cherché les situations proches où soit c'est soit la main de Dieu qui est évoquée, soit seulement le geste de « toucher la bouche », très rare d'ailleurs : « elle apparaît quatre fois, toujours dans un cadre de vocation prophétique. C'est le cas pour Isaïe (Is 6,7), Ezéchiel (Éz 2,8, toutefois sans le verbe נגע, toucher) et Daniel (Dn 10,16, où ce sont les lèvres qui sont touchées). La comparaison entre ces quatre scènes inviterait à développer une analyse narrative en termes de « scène-type » ; on remarque notamment que Jr 1 est la seule de ces quatre scènes à ne pas être accompagnée de phénomènes typiques d'une théophanie : pas de temple, pas de séraphins, pas de fumée, pas de personnage mystérieux, pas de gestes à accomplir. »

[274] GREIMAS, *Éléments d'une grammaire narrative*, p. 89.

L'oracle s'accomplit quand la ville est livrée aux Chaldéens, selon ce que dit Jérémie (32,25) et ce qui est confirmé par Dieu (32,28.36). En même temps, une mission ponctuelle de Jérémie est celle d'aller à Tophet briser le vase et annoncer la destruction de Jérusalem, qui est accomplie en Jr 19,10-11. Suivant la logique de Greimas, la descente à Tophet pour briser la cruche devrait marquer l'acquisition de la valeur modale du pouvoir-faire[275]. C'est à dire qu'après avoir accepté la mission (1,10), après avoir acquis le savoir de ce qui se passer (7,34-35), avant d'accomplir la destruction (32,24), le sujet doit aussi « pouvoir » le faire. Jérémie doit annoncer la parole de Dieu jusqu'au bout, et la parole de Dieu, sujet référentiel du signe accomplit à Tophet, aussi doit pouvoir détruire la ville (19,10-11). La chute de Jérusalem est l'accomplissement d'un jugement clairement annoncé, concluant un long procès où le condamné est face à son juge (incluant 18,7-18). Le désastre arrive parce que le peuple n'a pas écouté (cf. Jr 18,10 ; 32,23.33). La sentence doit lui être annoncée, de manière claire et explicite (19,10-11). Ainsi, quand Jérémie prononce l'oracle, brise le vase et les anciens des prêtres et du peuple l'ont écouté (19,2), il donne à voir le pouvoir de la parole de Dieu. Le peuple apprend quel est le jugement de Dieu, car il a déjà fait son choix. La destruction peut être déclenchée et elle l'est déjà. La TOB[276] traduit le v. 11 par le présent, soulignant ainsi que Dieu agit déjà :

> « Je brise ce peuple et cette ville comme on brise l'œuvre du potier » (Jr 19,11b)

Brueggemann insiste sur le fait que la parole du prophète est performative : ce qui est dit s'accomplit. Mais la mission donnée à Jérémie ne s'arrête pas là. La parole de Dieu détruit, mais elle bâtit aussi. Cette double mission amène le changement au chapitre 32, où un message d'espoir est donné en plein désastre (32,14-15 repris en 32,43-44). L'accomplissement de la performance n'est pas la destruction, mais la promesse de restauration. La suite d'actions qui est instaurée dès que Dieu appelle Jérémie au premier chapitre (1,10), est affirmée durant la performance. On la retrouve tout au long de Jr, traduite par la manière dont Dieu agit et par les métaphores qui le désignent, dont celle du potier qui détruit et refait le vase (18,1-12), ainsi que par l'image du Dieu créateur qui détruit (32,16-25), pour créer à nouveau (32,37-41). De même, elle se retrouve dans les gestes que le prophète doit accomplir : briser le vase pour annoncer la destruction (19,10-11) et acheter la terre pour donner l'espoir

[275] GREIMAS, *Éléments d'une grammaire narrative*, p. 89.
[276] Traduction œcuménique de la Bible.

(32,14-15). Même lui, le prophète à qui fut adressée la parole de Dieu (1,1-2) n'arrive pas toujours à bien comprendre le sens de ce qui lui est demandé. Au fur et à mesure des événements, il apprend lui-même à lire les signes, pour les transmettre aux autres. La mission de Jérémie est plus inattendue qu'on ne le pense.

6.3.1.3 Un Dieu qui détruit et bâtit

La mission donnée à Jérémie éclaire aussi qui est son Dieu.[277] On a déjà parlé de Dieu comme potier (18,1-12), celui dont la parole détruit et bâtit. Ces métaphores qui apparaissent au chapitre 18 sont reliées au vase comme objet-signe, ainsi qu'indirectement au Tophet. La séquence de six verbes par lesquels Dieu caractérise l'agir de sa parole (18,7-10), sont ceux qui définissent l'appel de Jérémie (1,10). Au chapitre 18, les mêmes verbes définissent la décision de Dieu, qui se plie à la manière dont un peuple répond à sa parole :

> « Tantôt je parle, à propos d'une nation ou d'un royaume, d'arracher, de renverser et d'exterminer… Tantôt je parle, à propos d'une nation ou d'un royaume, de bâtir et de planter… » (Jr 18,7.9)

Dans son commentaire sur Jr, Brueggemann souligne l'importance de ces verbes, qui définissent la structure même du livre, soutenant que :

> « It may be suggested that this range of six verbs provides the essential shape of the book of Jeremiah in its present form (cf. Jr 18,7-10 ; 24,6 ; 31,27-28 ; 42,10 ; 45,4). The book of Jeremiah in its main thrust concerns *the ending of beloved Jerusalem*, an ending wrought by the purposes of Yahweh in the face of every kind of human resistance, and *the formation of a new Jerusalem* wrought by the creative power of Yahweh against all the data and in the face of massive despair. »[278]

Ce double visage de Dieu, l'un apparemment destructeur et un autre, Sauveur, est évoqué aussi en Jr 4,23-26, en rapport à la création détruite[279]. Jérémie voit – et cette vision devient réalité – la terre retourner au chaos, la lumière disparaître et les montagnes trembler :

> « J'ai regardé la terre : un chaos ; les cieux : leur lumière a disparu. J'ai regardé les montagnes : elles tremblent, toutes les collines sont secouées. J'ai regardé : plus

[277] Étudier en détail l'image de Dieu en Jr dépasse la portée de la présente recherche et on restreint les évocations principalement aux passages étudiés, soulignant les échos qu'on retrouve dans le texte de Strindberg. Pour une étude approfondie on renvoie les lecteurs vers le livre de Walter Brueggemann sur la théologie du *Livre de Jérémie* : BRUEGGEMANN Walter, *The theology of the Book of Jeremiah*, 2007.

[278] BRUEGGEMANN, *A commentary on the Book of Jeremiah. Exile and homecoming*, p. 26.

[279] Ce passage nous intéresse par rapport au texte de Strindberg, où à travers l'orage se manifeste au tout début le pouvoir d'un Dieu Créateur, mais aussi pour le message positif que le texte de Jr donne, car au-delà de la destruction, il y a toujours la promesse de reconstruction.

d'hommes ; tous les oiseaux du ciel ont fui. J'ai regardé : le verger est un désert, toutes ses villes sont détruites devant YHWH, devant l'ardeur de sa colère. » (Jr 4, 23-26)

La création retourne au chaos ; les images de la Genèse sont évoquées pour être renversée une à une[280]. Brueggemann dit :

> « This poem is a step-by-step rethorical dismantle of the creation. Jeremiah 4 :23 utilizes the words of Gen 1 :2, "formless and void" to express the resurgence of chaos and disorder that is experienced at every dimension of life… The power of chaos is so dominant, it is as though creation never happened.»[281]

La fin de l'oracle arrive comme une surprise, pense Brueggemann, car Dieu promet de ne pas tout détruire (4,27). Au plus profond de la souffrance, au moment de la destruction la plus totale, il reste l'espoir. Les thèmes du jugement et de l'espoir sont présents aussi dans cette métaphore de la « Genèse renversée », comme ils le sont dans l'appel de Jérémie (1,10) et dans le développement de la métaphore du potier (18,7-10).

On retrouve l'image du Dieu créateur au chapitre 32, quand Jérémie invoque le pouvoir de Dieu, qui a créé le ciel et la terre (32,17), et celui-ci lui répond, ouvrant de nouveaux horizons au-delà de la destruction[282] (32,37-41). Cette image de la création renversée institue dès le début Dieu comme souverain de tous les peuples[283], concept essentiel pour Jr, où le prophète est d'ailleurs appelé « prophète des nations » (1,5). Sa mission lui est donnée pour tous les peuples.

---

[280] O'CONNOR, « The tears of God and Divine Character in Jeremiah 2–9 », p. 396, analyse ce passage, où le Créateur est en train de détruire la création : « He is the Creator who disassembles creation ». En contraste avec ce passage, O'CONNOR, p. 401, voit aussi le Dieu qui pleure (8,18–9,22) et met en avant l'imagination littéraire qui rompt avec le language théologique : « The book's lead character breaks from his role of dominating, proud male, cruel architect of war, and for a brief interlude embodies and participates in the pain of the people. » Dans O'CONNOR Kathleen, « The tears of God and Divine Character in Jeremiah 2-9 », in *Troubling Jeremiah,* O'CONNOR, DIAMOND et STULMAN (eds.), (JOST supl. 260), Sheffield Academic Press, Sheffield, 1999, p. 394-404.

[281] BRUEGGEMANN, *The theology of the Book of Jeremiah*, p. 59. 60.

[282] Sur la structure du discours de Dieu ainsi que sur les dons que Dieu promet et qui dépassent l'horizon de la destruction. Voir Di Pede, *Au delà du refus, l'espoir*, p. 65 et p. 72 : « Le Seigneur donne ainsi, en contrepoint au mal commis par le peuple, tout ce qui est nécessaire pour vivre un rapport juste avec lui. Les trois dons de YHWH apparaissent alors comme des antidotes à la mauvaise conduite du peuple : grâce au cœur unique, le peuple ne sera plus idolâtre ; tous ensemble et chacun à sa manière, ils ne suivront plus qu'un seul Dieu, YHWH ; par la "nouvelle alliance", le peuple sera à nouveau capable d'écoute ; enfin, grâce à la crainte, il ne commettra plus d'abominations. »

[283] BRUEGGEMANN, *The theology of the Book of Jeremiah*, pp. 109-115, met en évidence comment la souveraineté de Dieu est vue en Jr, qui devient le point culminant du livre : « The Book of Jeremiah thus finishes in very large scope, witnessing to the global governance of Yhwh, which in the end is completely to the advantage of Jerusalem and Israel, "the portion of Jacob . . . the tribe of his inheritance" (10:16). The culmination of the book thus is a celebration of Yhwh's full sovereignty, a rule that holds positive promise for the city of Jerusalem, which has been severely judged. » Citation à la p. 110. DI PEDE, *Au delà du refus, l'espoir*, p. 346, souligne aussi l'importance de ce « point essentiel pour la théologie Deutéronomiste : YHWH préside aux destinées de tous les peuples de manière impartiale. »

6.3.1.4 Une parole qu'on apprend à lire

Au tout début du Livre de Jérémie, dès le premier verset, on apprend à qui appartiennent les paroles qu'on entendra : ce sont celles de Jérémie[284], fils de Hilqiyahu, l'un des prêtres d'Anathot (cf. Jr 1,1), à qui fut adressée la parole du Seigneur (1,2). Les lieux et la durée de sa mission sont aussi spécifiés clairement (Jr 1,2-3), même si rien de peut être vu comme historique. Alors que le livre d'Ésaïe (És 1,1) et celui d'Ezéchiel (Ez 1,1) commencent par une vision[285], et les oracles de six autres prophètes[286] par la parole de Dieu qui leur fut adressée, en Jr la formule « la parole fut adressée »[287] apparait seulement au v. 2. La distinction entre « la parole de Dieu » et « les paroles » de Jérémie, introduites en premier, souligne le fait que le prophète rend compte par ses propres mots d'une expérience subjective « qui reste mystérieuse »[288]. Le prophète devra interpréter ce qu'il verra. Dieu lui-même lui donnera la clé pour comprendre ses messages dans les situations les plus surprenantes. Les visions de Jérémie choquent non par l'exceptionnel de ce qui arrive, mais par la banalité du quotidien à travers lequel Dieu se révèle.

En effet, Jérémie voit. Mais ce qu'il voit n'a rien de spécial, ce ne sont ni les cieux ouverts, ni les anges et les séraphins autour du trône de Dieu, comme dans la vision du prophète Ésaïe (És 6,13-13). Il n'a pas une vision symbolique de Jérusalem et du Temple, comme chez Ezéchiel (Ez 40). Jérémie voit une branche d'amandier (*shaqed*), un arbre appelé « le gardien », et il voit aussi une marmite à l'ouverture tournée vers le Nord (1,11.13). Dieu lui dit qu'il a bien vu : car il veille (*shoqed*) à accomplir la parole[289], et c'est du Nord qu'un désastre arrive sur le peuple. Le

---

[284] Le débat sur l'identité de Jérémie, qui est Hilkia et ce que signifie être prêtre d'Anathot ne rentre pas dans le but de cette étude. Pour plus d'informations voir BRUEGGEMANN, *The theology of the Book of Jeremiah*, pp. 27-35.

[285] De même, parmi les douze, Abdias (Ab 1,1) et Habaquq (Ha 1,1) reçoivent une vision dès le début.

[286] Osée (Os 1,1), Joël (Jl 1,1), Michée (Mi 1,1), Sophonie (So 1,1), Zacharie (Za 1,1) et Malachie (Ml 1,1). Amos est le seul autre cas, où le livre commence par « paroles d'Amos » (Am 1,1). Sur le rapport entre Am et Jr, voir BRUEGGEMANN, *The theology of the Book of Jeremiah*, pp. 158-161.

[287] La formule « la parole fut adressée » est reprise en : Jr 1,11.13 ; 2,1.4 ; 6,10 ; 13,3.8 ; 14,1 ; 16,1 ;18,5 ; 24,4 ; 28,12 ; 29,30 ; 32,26 ; 33,1 ; 32,23 ; 34,12.

[288] CHAUTY, *Qui aura sa vie comme butin ?*, p. 300, souligne le rôle de Jérémie, qui participe à la transmission du message de Dieu : « Pour Jérémie, les mots transcrits ne sont qu'une manière de rendre compte, après coup, d'une expérience subjective qui reste insaisissable. »

[289] Henri Mottu souligne le caractère des visions qui sert entièrement le message : « Le jeu de mots sur *shaqed*, « amande, amandier » et *shoqed*, « vigilant, qui veille », au participe présent, montre justement que le but de la vision n'est pas de faire rêver par fuite hors du réel, mais d'apprendre à discerner par la mise en rapport d'un trait du créé avec l'œuvre du Dieu vivant qui veille. » dans

changement de sens se produit à travers un jeu de mots. Le prophète nomme d'abord la réalité vue, ensuite un autre sens, obtenu par une vocalisation différente, donne accès au message de Dieu. Une troisième « vision du réel » se trouve dans les deux corbeilles de figues : l'une remplie de bons fruits, l'autre de fruits gâtés. Jérémie comprend que les bonnes figues représentent le peuple exilé à Babylone, celui qui aime Dieu, tandis que les fruits gâtés sont les autres, le roi Sédécias et les siens (24,3-10). Lorsque le prophète est envoyé chez le potier (18,1-12), le message de Dieu se révèle à travers des gestes apparemment insignifiants.

Ainsi, prophète biblique et prédicateur moderne, tous deux apparaissent comme des Grands Lecteurs. Ils sont ceux qui ont appris à lire les signes au cœur du quotidien. Dans chaque cas, une annonce performative permet de transmettre cette expérience au public d'une manière simple et concrète.

6.3.2 Un chemin de signes

6.3.2.1 Jérémie et la transparence du réel

Les visions de Jérémie appartiennent au quotidien. Les gestes de Jérémie, par lesquels il donne des signes à ses contemporains, n'ont rien de spectaculaire non plus. Le prophète achète une ceinture et il la met autour de ses reins. Puis il la cache dans une crevasse au bord de la rivière. Quand il lui faut l'en retirer, elle n'est plus bonne à rien (13,1-10). Jérémie se tient devant le potier et regarde comment il façonne l'argile. Les mains de l'artisan façonnent un vase, mais l'argile se gâte et le potier recommence son travail, détruit le vase ébauché et en refait un autre (18,1-6). Quand le prophète doit annoncer la reconstruction de la ville, il achète un champ et demande à Baruch de mettre le contrat dans un vase de terre afin qu'il soit gardé longtemps (32,6-15). Les gestes sont banals et appartiennent à la vie quotidienne, mais en même temps ils arrivent à parler d'une autre réalité, de la relation de l'homme à son Dieu, de la volonté de Dieu, de ce qui va arriver. En cela, Strindberg a bien compris et repris le thème des gestes de tous les jours, qui deviennent transparent pour laisser voir une autre réalité. Les trois signes prophétiques, ayant pour objet un vase, rentrent dans cette même catégorie.

Au chapitre 5 de cette recherche on a traité ces trois signes prophétiques (18,1-12 ; 19,1-20,6 ; 32,6-13 intégré dans l'ensemble du chapitre 32) : dans le signe du

---

MOTTU Henri, *Les confessions de Jérémie, une protestation contre la souffrance*, Labor et Fides (Le Monde de la Bible), Genève, 1985, p. 39.

potier, l'argile désigne le peuple dans la main du Seigneur, qui sera remodelée (18,6). Même s'il n'y a pas une formule de comparaison introduit par « comme », on comprend que le peuple qui écoute est *comme* le vase modelé et celui qui n'écoute pas la parole est *comme* le vase détruit. Le signe revient, plus puissant, au chapitre suivant. Le peuple, *comme* le vase, sera brisé par la colère de Dieu (19,11). Toutefois, pareil au vase qui garde le contrat de l'achat de la terre (32,14), un reste sera épargné jusqu'au moment où la terre et les vignes, ainsi que les maisons pourront être rachetées dans le pays (32,44). Des gestes simples, repris à la vie quotidienne, donnent à voir en Jr une autre réalité. Le monde devient transparent, le visible laisse voir l'invisible. Les trois signes, dont un double, reliés par des relations de conjonction et de disjonction, se retrouvent dans une structure élémentaire de signification et font voir « un niveau immanent »[290] de la narration. Cela veut dire que cette structure peut être narrativisée et transformée au niveau apparent dans un récit concernant la destruction de la ville, annoncé en lien avec Tophet au 7,30-34, rendue visible aux chapitres 18–20, avec des échos au chapitre 32 du Livre de Jérémie (analyse faite au chapitre 4 et 5). Disons que le premier signe, du potier, rend visible et instaure deux types de personnages qui entrerons en conflit. Les deux autres signes rendent visibles la conséquence de leurs actions sur les lieux, c'est à dire leur pays. Imaginons les deux vases qui indiquent deux personnages, l'un positif, l'autre négatif, comme le texte le propose : le peuple qui écoute et celui qui n'écoute pas Dieu (18,6-8). Ils vont commencer à lutter l'un contre l'autre. L'un détruit le pays (19,4) et amène la mort (19,5), l'autre, représenté surtout par Jérémie, espère le sauver et croît à la promesse de Dieu (32,42-44). Dieu interviendra dans cette lutte pour solutionner le conflit, qui est finalement celui entre lui-même et le peuple qui ne l'écoute pas (19,10-11 et 32,40-44). Même si on ne peut rien dire sur l'existence d'un récit au-delà de ces chapitres, ni de sa structure détaillée, on retrouve des indices d'un parcours narratif, qui va de l'annonce jusqu'à l'accomplissement de la destruction de la ville, liée à Tophet[291].

Pour construire une annonce performative, il est important de pouvoir identifier au mieux les moments de conflits, ainsi que la montée de la tension, le point

[290] GREIMAS, *Du sens*, p. 158.

[291] Celui-ci peut être enchassé à un autre parcours ou constituer le noyau qui se développe dans des épisodes secondaires. On ne peut rien dire, sauf qu'entre ces trois passages il y a un lien narratif et qu'il contient en même temps les éléménts structurants au niveau du sens.

culminant, quel est le parcours du personnage, du sujet-héros et de ses opposants. Le fait que les objets de la vie quotidienne peuvent être utilisés, aide à construire une communication performative. Mais le cheminement est aussi important à préciser. On a déjà évoqué quelques recherches narratives sur Jr et l'hypothèse d'un récit global, soutenue entre autres par Elena Di Pede. Peut-on parler d'un chemin ou d'un cheminement du protagoniste ? Un schéma narratif « classique », comme celui proposé par Propp ou par Greimas, parle du héros qui est envoyé dans une quête. Celui-ci quitte le territoire du destinateur pour arriver dans le domaine de l'anti-héros, qui est aussi celui de la lutte ou de la performance.

Sur le parcours de deux chapitres (18 et 19), on a pu découvrir un passage de ce type. Jérémie se rend au Temple[292], la maison du Seigneur (7,2) et il est aussi envoyé à Tophet (19,1-2), l'endroit maudit, où les habitants de Jérusalem sacrifient leurs fils et leurs filles à Baal (19,5). Y a-t-il une route[293], un vrai passage du territoire du destinataire vers celui de l'opposant ainsi qu'un retour après une lutte ? Dans l'analyse faite sur Tophet (chapitre 4), on a découvert qu'une route peut effectivement être tracée entre ces deux types d'espaces. Au chapitre 18–20, au moins, Jérémie se trouve à la maison du potier (18,1-2), où la parole de Dieu lui est révélée, il est ensuite envoyé à Tophet (19,1-2) pour retourner à la fin au Temple, la maison de Dieu (19,14). Mais sur l'ensemble de Jr, on ne sait pas toujours où se trouve le prophète qui souvent est simplement arrêté dans la cour de garde, ou dans la citerne[294]. Le chemin de Jérémie ne passe pas nécessairement d'un endroit à un autre, mais de la liberté à l'emprisonnement. La parole envoyée par Dieu pour donner la vie n'est pas écoutée et la non-écoute amène la mort.

L'analyse de Di Pede montre comment le destin du prophète, mis en prison par le roi, reflète le destin de la parole de Dieu, qui n'est pas écoutée, et celui de la ville, encerclée par les Chaldéens (32–45). Di Pede constate pour le chapitre 32 que :

---

[292] Caroll comprend que le texte suggère en 19,14, qu'il y a une descente de Jérémie à Tophet, en partant du Temple et en y retournant. Voir Caroll, *Jeremiah*, p. 81 : « when he returns in v. 14 he stands in the temple courtyard, which rather suggests (if anything may be suggested by a complex text such as 19 !) that he had gone out from the temple *in the first place* ! »

[293] La seule fois où le mot « chemin » est employé pour Jérémie, c'est quand on apprend qu'il est parti sur son chemin (cf. Jr 28,11), quand il quitte le Temple après la querelle avec Hananya.

[294] Plus loin dans Jr, on apprend que le prophète décide de quitter la ville (37,12), et qu'il arrive finalement en Egypte, à Tahpanhès (44,1). Mais il y a peu d'indications sur où il se trouve effectivement.

« Deux cercles concentriques s'esquissent donc ici, au centre desquels se trouve le prophète, doublement emprisonné pour ainsi dire. Plus exactement, la ville encerclée par l'ennemi emprisonne elle-même un ennemi. » [295]

Le destin de Jérémie et de la parole de Dieu sont ainsi mis en parallèle avec le sort de Jérusalem.

Symboliquement, Jérémie conduit le peuple vers l'Egypte, à l'image renversée d'un Moïse[296], mais il annonce aussi le retour au pays. L'oracle d'espérance montre que le but ultime de Dieu est de bâtir, et non de détruire (cf. au livret de consolation chap. 30–31 ; ainsi qu'en 32,37-44). Le cheminement de Jérémie est plutôt symbolique que réel, mais on le découvre surtout dans la deuxième partie du livre prophétique. Le prophète annonce, par ses gestes et ses paroles, le chemin réel de l'exil et du retour du peuple. Mais dans la première partie du livre (chap. 1–25), les informations narratives sont très peu nombreuses. On n'a pas de cheminement réel du personnage du prophète et probablement il n'existe même pas. Si cette partie décrivait la montée d'un conflit, c'est plutôt le chemin de l'opposant qui serait visible et cela est vraiment le cas. On a déjà vu que le terme de « chemin » apparaît au chapitre 18 dans un appel adressé par Dieu à son peuple. Celui-ci est appelé à choisir la bonne voie (18,11), mais il refuse. On peut bien se demander si l'appel de Dieu en Jr 18,11 est préparé à l'avance ? Peut-on identifier un *crescendo* dans ce que Dieu demande et annonce en parlant des deux chemins de l'homme ? Que nous dit donc l'emploi du mot « voie » en Jérémie ? Pour vérifier ce que décrit le chemin dans la première partie de Jr, le mieux c'est de rechercher le mot « voie », *derek*, et d'identifier son emploi dans le livre prophétique.

6.3.2.2 Le chemin de la mort et de la vie

Si les signes que Jérémie donne et les gestes qu'il fait sont parfois paradoxales, leur but est de rendre visibles les deux chemins, celui de la vie et celui de la mort (21,8). Par rapport à Strindberg, où l'homme se retrouve face à un poteau qui indique deux chemins et c'est à lui de choisir (*GR*, p. 449) en Jr, c'est le prophète qui indique

[295] Voir DI PEDE, *Au delà du refus : l'espoir*, p. 43.

[296] Voir BRUEGGEMANN, *The theology of the book of Jeremiah*, p. 23 ; HOLLADAY William L., « The Background of Jeremiah's Self-Understanding : Moses, Samuel, and Psalm 22 », in *Journal of Biblical Literature* 83, The Society of Biblical Literature, 1964, pp. 153–164. Holladay pousse encore plus loin la ressemblance entre les deux figures de l'Ancien Testament, en cherchant à voir des parallèles de vocabulaire tant dans l'appel (Jr 1,6), que dans leurs poèmes (Dt 32 et Jr 15). Voir HOLLADAY William, « Jeremiah and Moses : Further Observations », in *Journal of Biblical Literature* (Vol. 85, No. 1), The Society of Biblical Literature, 1966, pp. 17-27, accessible en ligne à l'adresse : http://www.jstor.org/stable/3264354 (consulté le 29.07.2015).

la route. Ce dernier est placé pour tester le chemin des hommes (6,27). Ce n'est pas lui qui doit faire un choix, mais les autres.

Durant les 28 premiers chapitres de Jr, l'utilisation du mot « chemin » (*derek*) est rarement concrète, le mot revenant en Jr à plus de 35 reprises dans un sens figuré[297], désignant surtout le chemin de la mort que l'homme choisit. Il peut avoir aussi le sens concret de direction (4,11), mais aussi de voyage (28,11) ou de chemin (2,18 ; 6,25 ; 39,4). On essaiera maintenant de donner une idée de l'emploi de ce mot, en suivant le texte. Vu l'emploi figuré du mot *derek*, il se peut très bien que le texte propose un cheminement intérieur, sur lequel l'acteur-narrateur pourrait guider ses auditeurs.

La première occurrence du mot « route » est en Jr 2,17, où le Seigneur se montre en tant que guide. Il est « ton guide sur ta route » (2,17). Le sens est positif et caractérise Dieu, comme guide (*hammôlîḵ*) à travers le désert (cf. Jr 2,6 ; Ps 136,16 ; Dt 8,15). Mais cette affirmation n'est faite que pour rendre plus accusateur le constat que les hommes se sont égarés. Ce jugement exprimé de manière très dure, domine le discours divin des chapitres 2 et 3. Dans un sens concret, les hommes ne gagnent rien de prendre la route de l'Egypte ou de l'Assyrie (2,18). Dieu se demande aussi comment les gens peuvent dire qu'ils n'ont pas péché, alors que la trace de leur chemin est visible dans la vallée (2,23) ; qu'ils ont « tracé un bon chemin pour quêter l'amour » et leur conduite[298], leur voie s'est habituée au meurtre (2,33), et Dieu constate avec quelle légèreté son peuple change de voie, de façon d'être (2,36) ! Ils se sont prostitués au bord des chemins (3,2) et ont couru en tous sens vers les étrangers (3,13). Le peuple a « gauchi sa voie », il a oublié son Dieu (3,21). À cause du mauvais chemin que les Judéens ont choisi de prendre, Dieu permet aux ennemis de les assaillir : leur conduite leur a valu ce malheur amer, qui les frappe au cœur (4,18).

La question de la connaissance du bon chemin apparaît ensuite à plusieurs reprises aux chapitres 5 et 6, où abondent les métaphores du Dieu guerrier et l'annonce de l'invasion d'un peuple qui vient du Nord. Une seule fois, décrivant un paysage très concret, on apprend que les routes de campagnes ne sont plus sûres

[297] Il y a 41 occurrences du mot *derek* en Jr dans les 28 premiers chapitres, sur un total de 64 dans l'ensemble du Livre. Recherche faite le 23.01.2018 sur Accordance.

[298] Le vs. 33 inclut à deux reprises le mot *derek*, dans un sens figuré. La TOB le traduit par : « Comme combines bien tes intrigues pour rechercher l'amour ! Vraiment tu es allée jusqu'à t'habituer au crime. » tandis que la Bible de Jérusalem propose : « Comme tu as tracé un bon chemin pour quêter l'amour ! Aussi, même avec le crime tu as familiarisé tes voies ». Les traductions des versets suivants sont pris à la Bible de Jérusalem, sauf mention explicite pour un autre choix.

(6,25). Jérémie, de son côté, questionne Dieu. Il pense que lui-même a fait une erreur en s'adressant à des pauvres qui ne connaissaient pas le chemin de Dieu (5,4), et il espère avoir une chance de se faire entendre s'il s'adresse aux gouvernants du peuple, ceux qui auraient dû connaître la voie (5,5). Mais son effort est tout aussi inutile. Pourtant, les hommes savaient comment trouver le chemin du bien car il leur suffisait de s'arrêter et demander la route :

> « Arrêtez-vous sur les routes et voyez, renseignez-vous sur les chemins de jadis : quelle était la voie du bien ? Suivez-la et vous trouverez le repos pour vos âmes. Mais ils ont dit : "Nous ne la suivrons pas !" » (6,16)

Dieu place alors le prophète pour examiner la conduite du peuple, pour « éprouver leur voie » (6,27). Par la suite, durant les chapitres 7–20, le mot « voie » (*derek*) apparaît dans les exhortations faites aux pêcheurs à revenir « de leur voies mauvaises », à améliorer leur conduite et leurs œuvres pour qu'ils puissent demeurer en ce lieu (7,3.5 exhortation reprise en 18,11, ainsi qu'en 26,13, et modifiée en 25,5). Mais ils ne le font pas. La voie du bonheur leur a été prescrite, mais ils marchent selon leurs desseins :

> « Mais voici ce que je leur ai ordonné : Écoutez ma voix, alors je serai votre Dieu et vous serez mon peuple. Suivez-en tout *la voie* que je vous prescris pour votre bonheur. Mais ils n'ont pas écouté ni prêté l'oreille ; ils ont marché selon leurs desseins, dans l'obstination de leur cœur mauvais, tournés vers l'arrière et non vers l'avant. » (7,23-24)

Le thème des deux chemins (7,23-24), et des deux hommes qui seront rétribués par Dieu selon leur conduite (17,10, repris en 32,19) est présent dans la pédagogie des oracles des chapitres 7–20. Dieu demande aux hommes de Juda de ne pas apprendre la voie des nations (10,2), mais qu'ils apprennent les voies de son peuple (12,16). Jérémie, de son coté, constate l'impuissance du peuple à faire face au désastre, car « la voie des humains n'est pas en leur pouvoir »[299] (10,23). Ensuite, il demande pourquoi la voie des méchants est prospère (12,1), relançant le thème des deux chemins (7,23-24), question à laquelle Dieu donnera sa réponse finale en 17,10, quand il affirme « rendre à chacun d'après sa conduite ». Deux paroles de Dieu expriment, suite à la première question du prophète (12,1), la décision de détruire Jérusalem, car le chemin du peuple ne change pas (15,7), et surtout parce que les chemins des pécheurs ne lui sont pas cachés (16,17). La réponse complète est donnée par la

[299] La TOB propose pour 10,23 : « l'homme n'est pas maître de son chemin. »

reprise, au chapitre 17, dans ce que Holladay[300] considère être une citation du Ps 1, où Dieu connaît les chemins de l'homme :

> « Il ressemble à un arbre planté au bord des eaux, qui tend ses racines vers le courant : il ne redoute rien quand arrive la chaleur, son feuillage reste vert ; dans une année de sécheresse il est sans inquiétude et ne cesse pas de porter du fruit. » (Jr 17,8)

Ici, le thème du choix des deux chemins est conclu par la rétribution que les justes reçoivent. Le début du Psaume 1 présente la différence entre le juste et l'injuste. Le premier est comme un arbre planté près de l'eau, qui porte des fruits et ne se flétrit pas. Le deuxième, comme la bale entraînée par le vent, ne résiste pas au jugement :

> « Car YHWH connaît la voie des justes, mais la voie des impies se perd. » (Ps 1,6)

Jr reprend en parallèle 17,5-8, prononçant d'abord une malédiction sur l'homme pécheur et bénissant le juste de manière assez proche du Psaume 1[301]. Le prophète affirme la justice de Dieu et Dieu l'affirmera à nouveau, en Jr 18 qu'il rétribuera chaque homme en fonction de son agir.

L'appel à écouter Dieu, lancé à travers la métaphore du potier, est en effet suivi en Jr 18,11 par la reprise du thème des deux chemins. L'enchâssement des deux images est important pour comprendre le fait que Dieu réagit par rapport à la réponse du peuple, comme on l'a déjà constaté (au chapitre 5 de la thèse). En Jr 18, le mot « voie » (*derek*) est employé à quatre reprises dans l'espace de deux versets. Dieu demande au peuple, surtout aux pêcheurs de se détourner de leurs « voies mauvaises » et d'améliorer « leurs voies et leurs œuvres » (18,11). Mais leur réponse est négative (18,12.18). Dieu constate à nouveau, dans le poème-réponse (18,13-17) qu'il a été abandonné :

> « Or mon peuple m'a oublié ! Au Néant ils offrent l'encens ; on les fait trébucher dans leurs voies, dans les sentiers de jadis, pour prendre des chemins, une route non tracée. » (18,15)

On voit ainsi que sur l'ensemble des 20 premiers chapitres il y une évolution en crescendo de l'emploi de ce mot (*derek*). Le peuple fait fausse route (Jr 2–3) ; Jérémie

---

[300] HOLLADAY L. William, « Indications of Jeremiah's Psalter », in *Journal of Biblical Literature*, Vol. 121, No. 2 (2002), The Society of Biblical Literature, pp. 245-261, référence à la p. 248, accessible à l'adresse : http://www.jstor.org/stable/3268355 (consulté le 13.07.2015).

[301] HOLLADAY, *Indication of Jeremiah's Psalter*, p. 248, est d'avis que les échos du premier psaume sont également ressentis dans Jr 12,1-2, où le prophète se demande « pourquoi la voie des méchants est prospère ? », question qui trouve ici sa réponse : « What must be understood, however, is that in Jeremiah there are two parallels to Ps 1, not only the universally recognized 17 :5-8 but also 12 :1-2. In the latter passage Jeremiah asks, "Why has the way of the guilty succeeded… ? You have planted them : they take root as well ; they grow: they bring forth fruit as well" (my translation). These phrases reflect the wording of Ps 1 : Jeremiah asks why in his experience it is the guilty (or wicked) rather than the innocent (or righteous) who thrive. »

se demande alors si le peuple connaît vraiment la bonne voie (Jr 5–6), et si, en la connaissant, il ne se détournerait pas de ses œuvres mauvaises et améliorerait sa conduite (Jr 7–18). Finalement, quand le manque d'écoute est prouvé, Dieu requiert que Jérémie aille à Tophet briser le vase (Jr 19). C'est le premier signe du Livre de Jérémie pour lequel Dieu indique un endroit précis et des destinataires choisis qui doivent être témoins. C'est aussi la première fois que l'annonce est intégrée dans un récit où on trouve des opposants et Jérémie doit se confronter aux conséquences (20,1-6). C'est comme si le signe du potier mettait fin à une longue exhortation sur le choix du bon chemin et ouvrait la route à la phase performative, au conflit et à la lutte[302]. Toute la série d'oracles, de Jr 2 à 20, entrerait dans une sorte de vision qui décrit, progressivement, la chute de Jérusalem, depuis une lointaine annonce (cf. 4,7) jusqu'à son imminent accomplissement (19,11 ; 20,6). À partir du moment où Jérémie brise la gargoulette, la parole commence à avoir des effets, tant pour Jérémie, que pour le peuple. La lutte contre Jérémie se déclenche, car il est tout de suite mis au carcan (20,1-2). Presque simultanément, on apprend que la guerre des Chaldéens contre le royaume de Juda est en train de se dérouler déjà (21,1-2), une guerre qui mènera à la chute finale de Jérusalem (39,1-2).

Il est intéressant de remarquer l'utilisation du mot « voie » par la suite, au-delà du chapitre 20. On le retrouve à cinq reprises dans des épisodes placés toujours au temps de Joaquim, dans des exhortations pour le roi et son entourage[303] (25,5 ; 26,3.13 ; 35,15 ; 36,3.7). Dans les oracles qui suivent le chapitre 20 on connaît enfin les destinataires du message de Dieu : les gouvernants, les prêtres, le peuple. Deux

[302] Ceci est une hypothèse basée seulement sur les éléments analysés dans cette recherche, dont surtout la double voie (*derek)*, et l'annonce de la destruction faite à Tophet par le geste de briser le vase (19,10-11). Cette hypothèse devrait être approfondie. Elle aide ici surtout à organiser le texte pour une annonce performative, qui est le but de cette recherche.

[303] Aux chapitres 25 et 26, par deux analepses, le récit retourne à la quatrième année du roi Joiaqim et, ensuite, à la première année de son règne. Les exhortations déjà entendues sont reprises, adressées clairement au roi et à son entourage (25,5 ; 26,3.13). Ensuite, dans l'épisode des Récabites, Dieu rappelle son exhortation à améliorer leur conduite (35,15). Le prophète exprime son espoir de réussir à détourner les hommes de leurs voies mauvaises, quand il envoie Baruch au Temple lire le premier rouleau, avec les paroles qu'il lui avait dictées (36,7). Les deux dernières occurrences n'ont plus la même vigueur, elles ne sont d'ailleurs plus un appel direct. Elles rappellent plutôt des paroles déjà dites ou expriment un espoir, assez faible, de convertir le peuple. Pour DI PEDE, la longue section en prose (32–45) « met en récit les prophéties antérieures de forme oraculaire, comme pour les confirmer ». Il s'agit pour elle surtout de la thématique de la non-écoute, maintes fois soulignée (3,13 ; 5,21 ; 7,2-28 ; 9,12-15 ; 11,1-14). Voir DI PEDE, *Au delà du refus : l'espoir*, pp. 335 et 337.

fois, ce sont des exhortations adressées directement aux prêtres et aux prophètes, qui sont responsables du peuple et auraient dû le convertir[304] (23,12.22).

Au cœur du livre prophétique, à deux reprises, le mot « voie » est utilisé dans le livret de la consolation (31,9.21), pour désigner les routes du retour[305]. Trois fois, il apparaît au chapitre 32. Ici, Jérémie reprend l'idée que Dieu rétribue les hommes selon leurs voies (32,19) et demande pourquoi le Seigneur a changé d'avis et donne un signe d'espérance. À cette question, Dieu répond par une promesse qui élargit l'horizon du prophète et parle du chemin que lui-même donnerait à l'homme pour qu'il ne s'égare plus (32,39). Ainsi, au cœur de l'accomplissement du désastre, le livret de la consolation et les promesses du chapitre 32 montrent un changement de ton, qui donne l'espoir. On a parlé du signe du vase dans lequel est gardé le contrat de l'achat de la terre (32,14-15). Une autre promesse s'ensuit :

> « Alors ils seront mon peuple et moi, je serai leur Dieu. Je leur donnerai un seul cœur et une seule voie, de façon qu'ils me craignent toujours, pour leur bien et celui de leurs enfants après eux. » (32,38-39)

Dieu donnera un seul cœur et une seule manière d'agir afin que les gens le connaissent au plus profond de leur être et ne se perdent plus (32,39-40). Dieu se manifeste comme il l'avait annoncé à Jérémie : par sa parole il détruit, mais il bâtit également (cf. 18,7-10).

Après les chapitres qui décrivent la chute de Jérusalem, le mot désignera des routes bien réelles[306]. Il s'agit soit du chemin par lequel Sédécias quitte Jérusalem (39,4 ; 52,7), les routes sur lesquelles on peut guetter et demander des nouvelles sur l'envahisseur (48,19) ou la route par laquelle le peuple rentrera de la déportation (50,5). C'est comme si l'erreur faite par le peuple dans le choix de leur voie spirituelle, l'amène finalement à errer sur les routes de la terre, une errance annoncée au tout début (2,18). Mais c'est aussi un temps où le peuple décide finalement de poser à Dieu la question sur la voie qu'il doit prendre (42,3), une voie de vie.

---

[304] Le chapitre 23 contient une série d'oracles contre les prêtres et les prophètes qui auraient dû entendre les paroles du Seigneur et auraient dû faire retourner les gens « de leur voie mauvaise » (23,22). Dieu les maudit, annonçant qu'ils glisseront sur la route, engagés dans les ténèbres (23,12), car ces prophètes ne se sont point tenus dans le conseil de Dieu.

[305] Le livret de la consolation (30–31) contient deux références au chemin du retour (31,9 : un chemin tout droit où ils ne trébucheront pas ; 31,21 : un appel à bien se souvenir de la route, pour y revenir).

[306] En Jr 48,19, il y a une référence à Moab : les gens sont invités à se poster sur la route pour guetter ce qui s'est passé.

La question nécessiterait une analyse plus approfondie, c'est évident. Ce tour d'horizon rapide montre déjà que le mot *derek* dessine une trajectoire qui semble cohérente dans le Livre de Jérémie. Y émerge surtout, semble-t-il, l'exhortation à changer de voie, un appel qui peut soutenir la tension dans une relation directe entre un acteur-narrateur et son public. Dans un contexte performatif, les jugements sur la voie de l'homme et les exhortations à changer sa manière d'agir sont pour la plupart, au début, directement adressés aux auditeurs (2,23.33.36 ; 3,2.13 ; 4,18 ; 6,16 ; 7,3 exhortation reprise en 10,2 ; 12,6 et 18,11). C'est à l'auditeur aussi que sont adressés les appels à la conversion dans l'immédiat. Ceux-ci s'ensuivent de manière rythmée à partir du moment où il est dit que Jérémie est envoyé au Temple (7,2). Même s'ils disparaissent pendant six chapitres, entre temps se développe le thème des deux chemins et l'appel au repentir adressé directement aux auditeurs revient en 18,11. On se rappelle, Dieu dit :

> « Détournez-vous donc de votre voie mauvaise, améliorez vos voies et vos œuvres. Mais ils vont dire : Inutile ! » (18,10-11a)

La réponse du peuple, qui refuse et s'obstine à agir selon ses plans, provoque la belle et douloureuse plainte de Dieu (18,11-17). C'est la dernière fois qu'une exhortation à changer de voie est adressée à des auditeurs qui ne sont pas identifiés par une narration. Cela veut dire qu'un acteur-narrateur, qui assume le rôle de Jérémie, peut l'adresser directement à ses auditeurs. En prononçant l'oracle, l'acteur-narrateur peut ainsi interpeller une dernière fois son public ! Car à partir du chapitre 23, quand les mêmes appels seront répétés, leurs destinataires sont clairement identifiés comme étant les prêtres, le roi et ses proches. L'exhortation est alors insérée dans un contexte où on connaît l'interlocuteur. La manière de s'adresser directement à un public, identifié seulement comme « le peuple », cesse à partir du moment où Jérémie est envoyé à Tophet pour briser la cruche.

Par rapport à la suite, Jr 2–20 crée un vrai contraste. L'alternance des oracles, adressée à la deuxième personne, avec des prières, permet d'engager et de relâcher les auditeurs, les invitant à passer d'un type de rapport à un autre. Ils pourraient se sentir agressés et puis, subtilement, l'acteur-narrateur les conduit vers une relation d'intimité, dans la prière, avec Dieu. Ils apprendront ainsi que le destructeur tout-puissant (Jr 4) est aussi celui qui pleure la destruction de son peuple (Jr 8). Le messager qui annonce le désastre est celui qui haït sa mission au point de vouloir ne pas être né (Jr 20). Le mouvement, parfois rapide et inattendu, entre ces deux points

de vue différents qui alternent dans cette première partie de Jr, engage les auditeurs d'une manière unique dans l'acte de communication et les prépare à pouvoir écouter la narration qui suit. Tour à tour, ils sont accusés directement, mis en face des images d'horreurs, mais aussi rejoints par une forte émotion de souffrance, exprimée sous la forme et sur le ton d'une prière. Tout cela fait que leurs barrières psychologiques peuvent se fondre. Soit ils partent, soit ils restent à écouter la suite.

La première partie de Jr, qui a des échos dans *La Grand-route,* est régie par des tactiques qui, pour impressionner le lecteur, semblent plutôt appartenir au domaine de l'art performatif. Ce qu'on peut dire jusqu'à présent est que la parole de Dieu, tout comme Jérémie, a été envoyée pour arracher et détruire, pour planter et bâtir (1,10 ;18,7-10). Les messages de Dieu demandent à être interprétés et on peut dire que Jérémie est celui qui apprend à lire une nouvelle signification dans le quotidien pour la transmettre à ses auditeurs. Les gestes prophétiques et les messages qu'il donne appartiennent eux aussi à la vie de tous les jours et leur but est de montrer le chemin à un peuple qui n'écoute plus Dieu. Sa tâche devient impossible à porter et l'annonce du désastre le conduit sur un chemin de souffrance. La prière, à la fois plainte, requête et protestation, s'élève en alternance avec les oracles du désastre.

6.4 Conclusions

Au tout début de ce chapitre on a posé trois questions. Celles-ci étaient :

a) Qui est le Dieu de Strindberg par rapport au Dieu qui envoie Jérémie ?
b) Qu'est ce qui fait que les objets que le prophète ou l'acteur utilise rendent visible une autre réalité ?
c) Le passage du geste performatif en dialogue avec un public au dialogue avec Dieu a-t-il les mêmes raisons d'être en Jr que dans *La Grand-route* ?

Peut-on maintenant répondre à ces questions ?

6.4.1 Quel Dieu nous révèlent les deux textes ?

Un Dieu créateur, un Dieu Sauveur et un Dieu qui bénit l'homme et lui donne la main : tel est le Dieu du Chasseur, qu'il fait découvrir à son public. Sa manière de prêcher est son art : il monte sur scène et assume des rôles, comme il l'annonce dès le début dans le dialogue avec l'ermite (*GR*, p. 453). L'homme qu'il montre est dupe des

idoles (*GR*, p. 497), mais par la grâce, il peut faire, même à travers l'enfer, une route vers Dieu.

Le Dieu de Jr, tel qu'il est compris par la tradition chrétienne, est un Dieu trinitaire. La longue relecture chrétienne a identifié dans le prophète Jérémie le Christ souffrant et dans l'annonce d'une alliance nouvelle le don de l'Esprit Saint. L'image du Dieu Créateur est importante déjà dans le texte biblique (cf. Jr 10,12-13 ; 32,17). En adressant l'image de Dieu en Jr, on a évoqué le passage de la Genèse renversée (cf. Jr 4,23-26), car il a indirectement des échos dans *La Grand-route*. Les deux prédicateurs, le biblique et le moderne, évoquent le Dieu Créateur presque au début de leur discours. Cela se fait durant un moment de contemplation de la nature, à travers laquelle se manifeste le pouvoir du Créateur. Chez Strindberg c'est la tempête, suivie par le gel des eaux qui ne bougent plus (*GR*, p. 450), renvoyant également aux Ps 147,15–18 ; 148,7–10, à Job 38, 22-30, mais aussi à Jr 10,12-13) :

> « Quand il donne la voix, c'est un mugissement d'eau dans le ciel ; il fait monter les nuages du bout de la terre, il produit les éclairs pour l'averse et tire le vent de ses réservoirs. Alors tout homme se tient stupide sans comprendre. » (Jr 10, 12-14a)

Les hommes qui se sont éloignés de Dieu ne comprennent plus rien et adorent les idoles (Jr 10,14-15), tandis que le Chasseur de Strindberg, tout comme le prophète, reconnaît la présence de Dieu. Comprendre le pouvoir du Créateur signifie surtout pour Jérémie savoir qu'il peut créer à nouveau, au-delà de la destruction. Le message en Jr 32 est un message d'espoir pour Israël. Dieu donnera à l'homme un seul cœur et un seul chemin pour qu'il le connaisse et ne se détourne plus de lui (32,39-40).

Pour Strindberg, même si le Chasseur ne fait aucune remarque en ce sens, l'humble reconnaissance que Dieu est créateur signifie que l'homme est fait à son image et que la loi morale régit son cœur. La rencontre avec le Japonais, à Tophet, rentre dans cette logique. C'est la manière dont Strindberg voit Dieu agir dans l'histoire, à partir d'une action mystérieuse dans la vie de chacun. Il a exposé cette vision dans l'essai *La mystique de l'histoire universelle*[307] qui le rapproche des prophètes, parmi lesquels Jérémie[308], qui voient en Dieu le maître de l'histoire des peuples, appelés à choisir entre deux voies, celle de la vie ou celle de la mort.

---

[307] Essai publié entre le 20 février et le 30 mai 1903, dans *Svenska Dagbladet* sous la forme d'une série d'articles nommé *Verldhistoriska Mystik*. Voir GRIMAL Sophie, « *Un livre bleu* : le testament spirituel d'August Strindberg », dans BALZAMO Elena (éd.), *Strindberg* (Cahiers de l'Herne), Paris, l'Herne, 2000, p. 217-228, référence à la p. 222.

[308] Voir BRUEGGEMANN, *The theology of the book of* Jeremiah, p. 8 : « This interface of the theological and the political constitutes the primal challenge of the Book of Jeremiah. It is surely a

Suivant l'image qu'ils ont de Dieu, chacun des deux, prophète et prédicateur moderne, accomplit sa propre mission. Dans le livre biblique, Jérémie est appelé à adopter la pédagogie des deux chemins et à faire connaître le jugement de Dieu. La parole qu'il annonce détruira et bâtira. Chez Strindberg, le juge de l'homme, c'est son propre cœur. C'est un jugement auquel nul ne peut échapper, même quand les hommes se dérobent et essayent de l'ignorer le plus longtemps possible. Si quelqu'un comme le Chasseur leur parle de Dieu et confesse ses péchés, qui sont aussi les leurs, les habitants de Tophet le chassent comme un bouc émissaire. Pour un auteur-prédicateur, apprendre à aimer et à donner sa vie pour les autres est le sacrifice de sa propre intimité et de ses propres sentiments.

Comme on le voit, dans la manière d'annoncer le jugement de Dieu ou la loi morale qui régit le cœur de l'homme, prophète et prédicateur moderne se distinguent. Ils se rapprochent pourtant par leur art de lire le message de Dieu et d'en donner des signes à travers le quotidien. C'est à travers la parole inscrite dans le monde visible, que se laisse voir la présence du Dieu invisible.

6.4.2 Une mission difficile : détruire et bâtir

La deuxième question était : qu'est ce qui fait que les objets qu'utilise le prophète ou l'acteur rendent visible une autre réalité ? Cette question renvoie directement à la mission du prophète, ainsi qu'à celle du prédicateur, qui est de transmettre la parole de Dieu. Cette parole, ils doivent d'abord pouvoir la lire.

Quand on essaie de définir la mission du prophète et celle du prêcheur, selon l'appel adressé à Jérémie ou selon la demande de l'ermite au Chasseur, on remarque tout d'abord que le prophète doit détruire et bâtir, tandis que le Chasseur devrait apprendre à aimer. Mais si on prend le temps d'analyser les signes qu'ils donnent et comment ils voient le monde, on se rend compte que chacun est un Grand Lecteur de la parole de Dieu, qu'ils découvrent cachée dans la réalité quotidienne. Portant leur manière de l'annoncer est différente.

Jérémie choisit des signes qui montrent les deux chemins et dénonce, par des images brutales, en descendant à Tophet, les idoles de la société. Le Chasseur, de son

---

challenge to the modern reader who does not easily imagine such a defining theological agency in world affairs. In a different way, the same resistance to this interface must have been a challenge in the generic religious culture of the ancient Near East, for the insistence on the singular rule of YHWH over the nations was no less problematic in an ancient environment of religious pluralism than it is in a contemporary environment of secularism. » Cette motivation permet d'induire la raison pour laquelle, au début du 20ème siècle, la vision strindbergienne d'une histoire gouvernée par Dieu a été rejetée.

côté, transforme son expérience de vie en une suite de sketches, apparemment sans lien, reliés seulement par le thème du péché et des idoles. Les évènements laissent des empreintes sur les objets, qui deviennent des signes. Le dramaturge décrit ainsi un chemin qui descend en enfer, tout en voulant prévenir ses contemporains (*GR*, pp. 496-497). Strindberg voit les frères se quereller et la famille se déchirer ; il assiste à la montée en Suède du culte du héros guerrier et nationaliste et au développement d'une économie du marché, qui produit en excès une marchandise trafiquée à un prix falsifié. Selon le dramaturge, cela mènera à la destruction de la société, mais en premier des cultures traditionnelles de l'Orient. À posteriori, on peut constater que ce sont effectivement ces idéologies qui ont mené aux tyrannies et aux crises économiques du 20e siècle. C'est le Japon et en particulier Hiroshima qui, durant la Deuxième Guerre Mondiale, a payé le prix le plus cher. Le prophète de Strindberg crie au loup, mais personne ne l'écoute. Il vit dans une ville maudite, où il devient le bouc émissaire.

C'est vrai que Jérémie annonce explicitement à Tophet la chute de la ville de Jérusalem, à la différence de Strindberg. Même si l'auteur affirme, à la même époque, dans *Le livre bleu*, qu'il sent approcher à nouveau la destruction de Jérusalem[309] – une chute symbolique, comprise comme la destruction du monde moderne, éloigné de Dieu – son drame ne présente que la mort d'un Japonais qui, c'est vrai, porte le nom d'une ville vouée à être détruite, Hiroshima, et dont le destin semble faire miroir à celui-ci (*GR*, p. 484). On a vu dès le premier chapitre quel lien peut avoir pour Strindberg la ville de Hiroshima avec Jérusalem. Maintenant, on comprend à quel point le texte dramatique a été attentivement élaboré. Non seulement le destin du Chasseur est dédoublé dans celui du Japonais, mais les deux villes natales des personnages partagent leur destin. On peut effectivement penser, même si cela n'est pas dit, que le péché du Tophet moderne, superposé à Stockholm, fera tomber aussi cette autre ville, Hiroshima, qui rappelle pour Strindberg la ville de Jérusalem.

Le prophète biblique demande à maintes reprises à ses auditeurs de changer de route. Le chemin (*derek*) en Jr est une modalité riche et parlante, représentant à la fois la vie de l'homme, sa conduite de vie et son parcours réel. Dimensions concrète et symbolique du chemin se côtoient ou plutôt se succèdent, puisque l'erreur dans le

[309] STRINDBERG, *Un Livre Bleu*, p. 165, relit Ezéchiel et il lui semble voir autour de lui des signes de la destruction : « présage de la destruction de Jérusalem. Elle allait donc s'accomplir, mais d'abord il fallait que je souffre. »

choix du chemin de la vie amène les hommes à errer sur les chemins de la terre. Dans cette errance, on note la mention : « Ils vont demander le chemin vers Sion » (Jr 50,5) qui trouve, en quelque sorte, son écho chez Strindberg, où le personnage du Voyageur demande la route vers la Terre Promise (*GR*, p. 459), au moment où lui et le Chasseur commencent leur voyage.

Chez Strindberg, le chemin au cœur de Stockholm, sa ville natale, *Stora landsvägen*, devient le chemin symbolique de la vie de l'homme, son errance à la recherche de la Terre Promise, sur un chemin du retour. Ce que Strindberg dit est visionnaire justement parce que l'auteur a vécu sa vie jusqu'au bout[310], et il a vu de l'intérieur les failles qui s'ouvraient dans la société. Pratiquant différents styles, passant du théâtre populaire au poème, l'auteur donne à voir, à travers son personnage-acteur, tour à tour le dérisoire et la beauté de la vie, l'enfer et le paradis qui se côtoient au même endroit. Apparenté à ses deux autres écrits de la même époque, *Drapeaux noirs* et *Un livre bleu*, *La Grand-route* crée un pont entre les deux. Dans le roman, Strindberg avait, tel un Jérémie, « arraché, abattu, ruiné, détruit », tandis que dans *Un livre bleu*, il avait « bâti et planté » (*GR*, p. 168). Dans l'un, il ironisait sur la société, dans l'autre il parlait de la présence de Dieu et de la tragique solitude des hommes qui s'éloignent de lui et ne peuvent plus le voir. Dans *La Grand-route* arrive-t-il à tenir les deux bouts, la critique de la société, ainsi que l'évocation de Dieu ? La mission de « détruire » et de « bâtir » n'est pas énoncée comme telle pour le Chasseur, même si elle résume le destin de l'artiste. Mais on peut la comprendre ainsi, à travers le parcours de descente en enfer et de remontée vers la grotte de l'ermite, de critique de la société et d'affirmation de la présence de Dieu à travers la prière.

Ainsi, pratiquement, prophète et prédicateur ont tous deux le même but et le même moyen de l'atteindre : ils doivent comprendre et transmettre une parole de Dieu

[310] La façon dont Jr et de Strindberg traitent des éléments biographiques peut aussi ouvrir une piste de recherche. Car en fin de compte tous deux présentent des récits qui ne donnent aucune idée de la vraie vie du prophète ou de celle de Strindberg. Les exégètes – dont Rudolph (1947), Bright (1965), Holladay (1989) – ont cherché en vain à reconstituer la biographie du prophète, de même que nombre de critiques du 20ème siècle ont essayé de déchiffrer les évènements vécus par l'auteur suédois, en lisant sa prose ou sa dramaturgie et l'inverse. Jusque dans les années 1960, les œuvres de Strindberg ont été interprétés à la lumière de sa biographie, à la suite de Martin Lamm (1924 et 1940), Nils Erdmann (1920) et autres. Mais la vie du héros – biblique ou strindbergien – se cache, car elle-même est devenue signe. Même inspiré par la réalité, le texte final présente une parabole à travers laquelle on peut comprendre et surmonter la crise du temps que leurs protagonistes ont vécu, et du temps où nous vivons encore. Une étude intéressante sur comment Strindberg a écrit sa vie est faite par ROBINSON Michael, *Strindberg and Autobiography*, Norvik Press, London, 1986.

dans le quotidien et par des gestes quotidiens. Inévitablement, cette parole détruit, par le jugement qu'elle prononce sur l'idolâtrie, et bâtit par la dimension de prière et de confession de foi qu'elle porte en elle. Les deux prophètes, même si de manière différente, montrent le double chemin que l'homme peut prendre. Si Jérémie le fait en tant que guide et arrive à témoigner comment un chemin virtuel de péché se transforme en errance réelle vers l'Egypte (Jr 44,1), pour le Chasseur c'est l'errance sur la terre qui l'amène finalement à montrer un retour symbolique vers Dieu (*GR*, p. 502).

6.4.3 Une vie comprise grâce à la parole de Dieu

La dernière question concernait le changement d'angle de vue et l'alternance d'un regard extérieur à un cri personnel de douleur. Y a-t-il dans les deux textes une même raison pour cela ?

On l'a vu que tant Jérémie que les personnages de Strindberg trouvent le sens de leur vie à travers la parole de Dieu. Il s'agit des destinées de personnages appelées à remplir une mission. Leurs vies sont portées par une alliance avec Dieu, incarnée dans le destin d'un peuple et dans leur prière. Ce que le Chasseur vit trouve un écho dans le livre de la Sagesse, dans les psaumes et dans l'expérience de la douleur ressentie par Job, et la lutte avec l'Ange vécue par Jacob, qui finit par demander à Dieu sa bénédiction. Il est remarquable comment à la fois Strindberg et Jérémie créent leurs propres psaumes de plainte pour crier vers Dieu. Elena Di Pede évoque le rôle de la voix lyrique dans une communication directe avec les auditeurs, ainsi que le rapport entre poésie et narration dans le livre prophétique. Elle écrit :

> « On comprend que cette forme soit retenue pour faire entendre la parole prophétique et la rendre percutante pour le lecteur, comme elle le fut pour les interlocuteurs (même fictifs) de Jérémie… La narration lui permet de voir comment se jouent les rapports entre les personnages, quelle est leur manière d'agir, quelles sont leurs réactions, ce qu'un poème ne montre pas nécessairement, surtout si son contexte évènementiel n'est pas précisé. Cette forme s'impose dès lors qu'il s'agit de montrer ce qu'il en est du prophète et de l'accueil réservé à son message. »

Cet effet de proximité et de distance se joue aussi dans *La Grand-route*, dans l'alternance de théâtre populaire et de jeux de rêve. Le prédicateur de Strindberg emprunte une voie qui devient un chemin d'apprentissage par des rencontres remplies d'ironie et de moments poétiques ; ainsi il tombe, s'éloigne et se rapproche de Dieu. Sa vie, comme celle du prophète, devient aussi un signe, mais différent. Si la vie de

Jérémie incarne le destin de la parole qui n'est pas écoutée, le Chasseur fait un chemin de conversion et son destin devient un signe de la miséricorde divine.

C'est au fond le désir de faire voir ce qu'on ne peut pas voir, le Dieu invisible qui agit dans le visible, l'étoile cachée en plein jour, qui se révèle dans le texte biblique et qui pousse Strindberg à écrire aussi bien *Un livre bleu*, que *La Grand-route*. Dans ce dernier texte, le personnage principal traverse, comme le sage, toutes les époques, rencontrant les fous qui vivent dans l'illusion de la journée. Dans *Un livre bleu*, Strindberg dit :

> « Le fou vit dans l'instant présent, dans la dernière illusion de la journée, dans la cloche à plongeur de son journal quotidien, dans la dépendance de l'opinion, dans l'esclavage du parti. Le sage vit dans toutes les époques (...) il vit à la fois dans l'histoire universelle, que dans sa propre biographie (...), il retourne parfois dans son enfance, parfois dans son âge viril, revit le passé comme s'il était nouveau (...) Il supporte tout car il vit d'espoir et l'espoir est une vertu : c'est croire que Dieu est bon. »[311]

C'est ce message d'espérance qui est le but final tant de Strindberg, que du Livre de Jérémie.

[311] STRINDBERG, *Un livre bleu*, pp. 51-52.

CONCLUSIONS

À la fin de cette recherche que peut-on dire sur le lien entre le geste au théâtre et le geste prophétique ? Y a-t-il un lien entre théâtre et la prophétie biblique que Strindberg redécouvre ou qu'il propose dans une forme de théâtre moderne ?

La méthode principale à partir de laquelle on a analysé les deux textes a été l'analyse performative, intégrant des éléments de sémantique structurale. On a essayé de déterminer ainsi la forme de communication et la relation de l'acteur-narrateur à son public (chapitres 2 et 3) ; ensuite, quel est le récit, s'il y en a un (chapitre 4). On a indiqué les protagonistes, les lieux de la performance, le manque, le conflit et la solution proposée et comment cela est rendu visible à travers une succession de signes qui ont pour objet un vase (chapitre 5). Comme on l'a vu, l'inclusion d'un même objet dans une série de gestes performatifs a redu visible la matrice des significations profondes et le rapport de l'homme avec Dieu dans les deux textes (chapitre 6).

En analysant la forme du spectacle dans *La Grand-route* on a découvert, à l'intérieur de la pièce de théâtre, une succession de mises-en-scène proposée par les deux personnages qui entrent en dialogue, le Chasseur et son compagnon de voyage. Strindberg, à travers son protagoniste, propose au public une sorte de jeu, où la convention théâtrale est ouvertement déclarée. Si le public l'accepte, il devient partenaire d'une critique sociale et politique, faite à travers une forme de théâtre, qui puise son énergie innovatrice aux sources du théâtre populaire, des mystères et du théâtre oriental. Dans Jr, au moins dans les chapitres analysés, 18 et 19, le texte invite à être dit et même performé, en proposant aussi un jeu imaginaire. Les auditeurs sont transposés dans les lieux et le temps de Jérémie, en étant même inclus dans le dialogue entre Dieu et son prophète. C'est ce qui arrive quand Dieu interroge directement le peuple, à la deuxième personne, mais aussi quand le prophète donne des réponses au nom du peuple, évoqué à la troisième personne. Le « jeu de théâtre » à l'intérieur d'une annonce performative faite par l'acteur-narrateur semble être la formule performative proposée par les deux textes.

Une deuxième question analysée a été le récit et la manière dont un même objet rend visible l'évolution d'un personnage ou d'une relation entre personnages. Dans les deux textes on remarque le choix d'un même objet, un vase, intégré dans un geste performatif qui décrit la relation entre l'homme et Dieu. Le geste principal est différent : casser un vase, en Jr (19,10-11) ou le montrer (*GR*, 490-491). Mais dans les deux cas on remarque en amont une manière progressive d'identifier l'objet à l'homme ou au peuple et à son destin. Dans la Bible, c'est le travail du potier qui détermine l'identification du peuple à l'argile et au vase (Jr 18,1-6). Dans *La Grand-route*, c'est la mémoire affective d'un vase de fleur sur la table d'une famille heureuse qui devient le signe de la vie humaine (*GR*, p. 490). On retrouve ainsi le vase dans une succession de gestes qui précèdent le moment culminant, par lequel s'exprime la rupture de la relation de l'homme à Dieu. C'est le cas du vase brisé à Tophet, qui annonce la chute de Jérusalem (Jr 19,10-11), ou, dans le texte strindbergien, du vase qui contient les cendres du marchand Japonais, appelé Hiroshima, qui est porté par le Chasseur en face du crématoire (*GR*, p. 490). En Jr, l'annonce de la catastrophe est suivie d'un signe d'espérance, qui utilise aussi un vase de terre (Jr 32,14-16). Dans le texte dramatique, l'urne funéraire englobe toutes les étapes de la vie humaine, heureuses ou malheureuses, décrites dans le monologue du Japonais (*GR*, p. 490).

Durant l'analyse des deux textes, biblique et dramatique, la découverte des signes du vase, complémentaires au signe principal étudié, a été inattendue. Le devenir de l'objet, mis en parallèle avec le devenir du peuple ou du marchand, a éclairé ce que le signe performatif donne à voir en profondeur. On comprend ainsi que le vase subit des transformations déterminées par le conflit des valeurs qui habitent le cœur de l'homme. Vérité ou mensonge, écouter Dieu ou ne pas l'écouter, vivre ou mourir : le choix est toujours à faire. Les signes, décrits dans chacun des textes, s'articulent l'un par rapport à l'autre, créant le carré sémiotique. Celui-ci structure le récit en profondeur et donne à voir les deux chemins que l'homme peut prendre : celui de la vie ou celui de la mort.

Ainsi, on arrive à la relation de l'homme à Dieu, rendue visible par les deux textes. Le drame de *La Grand-route* et le texte de Jr mélangent les genres, mais tous les deux incluent une dimension de prière de l'homme, qui s'oppose à des manières différentes de dénoncer le péché. Le lieu de la performance du signe prophétique ou des scènes de théâtre dans le drame strindbergien, celui une réduction de la grande scène du monde. En Jr, le prophète annonce, par la parole et les signes du vase,

l'évolution dans la relation de l'homme à Dieu, du moment de la rupture et du jugement (Jr 18 et 19), jusqu'à la promesse du retour au pays (Jr 32). Dans *La Grand-route*, le Chasseur devient l'acteur d'un cheminement d'errance et de retour à Dieu.

Ceci résume les points communs d'un texte prophétique et performatif : On retrouve le personnage d'un prophète qui, à travers une série d'annonces performatives utilisant différemment un même objet, indique les deux routes que l'homme peut prendre durant son cheminement sur terre. Les deux textes puisent ouvertement dans l'expérience de l'homme qui a senti l'appel de Dieu et éprouve le besoin de l'annoncer à ses contemporains : d'un côté le prophète Jérémie et de l'autre Strindberg lui-même. Mais ni le personnage de Jérémie, ni celui du Chasseur ne sont réductibles à leurs sources d'inspiration. Le texte n'est pas le compte rendu d'une biographie, mais il contient un ensemble de signes destinés aux auditeurs. Une grande différence entre le texte biblique et le texte dramatique est la présence de Dieu dans le discours. En Jr, Dieu prend explicitement la parole et intervient directement dans l'histoire. Dans *La Grand-route*, il se donne à reconnaître à l'homme comme Créateur et habite très discrètement son cœur. C'est du plus profond de son cœur que l'homme entend sa propre conscience le condamner.

Pour finir, une question pourra se poser : si les deux textes peuvent être performés et s'ils parlent de la relation de l'homme à Dieu, quel type de théâtre peuvent-ils engendrer ? D'un côté, il y a une dimension performative à l'intérieur du texte et dans la description des gestes prophétiques, par lesquels Jérémie a critiqué la société et des décisions politiques de son temps. *La Grand-route* peut s'inscrire, comme on l'a vu, dans la démarche de Strindberg de créer un théâtre sacré. Mais ce type de théâtre est en même temps et surtout un geste de critique politique et sociale, destiné à remettre ses contemporains sur un chemin qui mène à Dieu. L'annonce prophétique, tout comme ce dernier drame de Strindberg, parle de la réalité d'un monde qui s'est éloigné de Dieu et propose un « jeu de signes » pour reconnaître Dieu. Car Dieu est là, même quand on ne le voit ni ne l'entend plus. Le Seigneur se rend présent à travers l'annonce de son prophète ou celle du prédicateur moderne, qui cite clairement la Bible et qui redonne à entendre la parole de Dieu.

À travers *La Grand-route*, Strindberg montre que l'annonce prophétique se trouve bien au cœur de son dernier drame et qu'elle peut être reconnue comme une des vraies sources du théâtre.

Bibliographie sélective

Concernant August Strindberg et les études de théatre :

ABEL Douglas, « Beyond Damascus : An examination of Strindberg's *The great highway* as a last play », *Modern Drama* 34 (1991), pp. 351-368.

ARNOLD Paul, *Le théâtre japonais*, Ed. de l'Arche, 1957.

ARTAUD Antonin, *Selected Writings*, University of California, Berkeley/Los Angeles, 1973.

AUSTIN John L., *How to do things with words*, Harvard University Press, Cambridge Massachussets, 1955.

BALZAMO Elena, *« Je suis un vrais diable ». Dix essais sur Strindberg*, L'Harmattan, Paris, 2015.

BALZAMO Elena (éd.), *Strindberg* (Cahier de l'Herne), L'Herne, Paris, 2000.

BALZAMO Elena, *August Strindberg : visages et destins*, Viviane Hamy, Paris, 1999.

BENNICH-BJÖRKMAN Bo, « Strindberg och Kasperteatern : Några fakta och probleminventering », in *Tidskrift för litteraturvettenskap* 2-3 (1984), pp. 37-89.

BERLOGEA Ileana, *August Strindberg – un precursor singuratec al teatrului contemporan (August Strindberg – précurseur solitaire du théâtre contemporain)*, Ed. Academiei Române, Bucarest, 2011.

BERLOGEA Ileana, *Istoria teatrului universal*, Ed didactică și pedagogică, 1981.

BJURSTRÖM Carl-Gustaf, « Notes », in STRINDBERG August, *Théâtre complet 6*, traduit par Carl-Gustaf Bjuström et George Perros, Ed. l'Arche, Paris, 1986, pp. 535-540.

BOURGUIGNON Annie, « Religion et identité dans *Maître Olof* et *La Grand'route* d'August Strindberg » in PHILIPPE Alexandre (éd.), *Religions, Nations Identités*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 2004, pp. 217-321.

BRANTLY C. Susan, *The Historical Novel, Transnationalism and Postmodern Era – Presenting the Past*, Routledge, New York, 2017.

BROOK Peter, *L'espace vide*, traduit en français par Christinne Estienne et Franck Fayolle, Ed. du Seuil, Paris, 1977.

BUNYAN John, *The Pilgrimms Progress from this World to that which is to come*, 1678, en ligne à l'adresse http://manybooks.net/pages/bunyanjoetext94plgrm11/8.html (consulté le

06.07.2017). Autre édition: Christian Classics Ethereal Library, Grand Rapids, basé sur l'édition de Derby&Miller, Buffalo, 1853, accessible en ligne à l'adresse: http://www.ccel.org/ccel/bunyan/pilgrim.html (consulté le 22.05.2018).

CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe,* Ed. Gallimard, Paris, 1942.

CARLSON Harry Gilbert, *Out of Inferno – Strindberg's reawakening as an artist*, University of Washington Press, Washington, 1996.

CARLSSON Harry Gilbert, *Strindberg and the poetry of myth*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1992.

CARLSON Marvin, *Performance : A critical Introduction*, Routledge, Oxford, 1996.

CEDERGREN Mickaëlle, *August Strindberg et la Bible : Étude textuelle des citations et allusions bibliques dans Inferno, Légendes et Jacob lutte* (Cahiers de Recherches 26), Stockholms Univ., Stockholm, 2005, accessible en ligne à l'adresse http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:195061/FULLTEXT01.pdf (consulté le 29.08.2017).

CEDERGREN Mickaëlle, « L'écriture transfigurée d'August Strindberg : une esthétique d'inspiration française ? », in GUERMES Sophie et MARCHAL Bertrand (éds.), *Actes du IVe Congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-neuvièmistes : Les Religions du XIXe siècle*, Paris, 2009, accessible en ligne à l'adresse http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/cariboost_files/Micka_C3_ABlleCedergren.pdf (consulté le 16.11.2016).

CEDERGREN Mickaëlle, *Strindberg et la Bible* (Mémoire de Licence non publié), Stockholms Universitet, 2003.

CHICAHIDE Komura, *A Study of Dream Powers in Japanese Noh Theatre and Strindberg's Dream Plays*, University of Cincinatti, 1984.

DAHLSTRÖM Carl, *Strindberg's dramatic expressionism*, Ann Arbor, University of Michigan, 1930.

DUMUR Guy (éd.), *Histoire des spectacles* (Encyclopédie de la Pleyade), Gallimard, Paris, 1965.

ELAM Keir, « Language in the theatre », in *SubStance – Theater in France : Ten Years of Research*, Vol. 6/7, No. 18/19 (Winter 1977 – Spring 1978), pp. 139-161, en ligne à l'adresse http://www.jstor.org/stable/3683990 (consulté le 07.05.2016).

ESSLIN Martin, *Le théâtre de l'Absurde*, traduit par Marguerite Buchet, Francine del Pierre, Fance Frank, Buchet/Chastel, Paris, 1963.

ESSLIN Martin, *The Theater of the Absurd*, Ed. Doubleday, Garden City, New York, 1969.

GOFFMAN Erving, *The presentation of self in everyday life*, Doubleday Anchor Press, New York, 1959.

GRAVIER Maurice, *Strindberg, père du théâtre moderne*, IAC, Lyon, 1949.

GRIMAL Sophie, « *Un livre bleu* : le testament spirituel d'August Strindberg », in Elena BALZAMO (éd.), *Strindberg* (Cahier de l'Herne), Paris, l'Herne, 2000, pp. 217-228.

HAGSTEN Allan, *Den Unge Strindberg (Le jeune Strindberg)*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1951.

HEDSTRÖM Per, FEUK Douglas, HÖÖK Erik, LALANDER Agnita, *Strindberg, painter and photographer* (Exhibition Catalogues), Yale University Press, New Haven, 2001.

HELLER Otto, *Prophets of Dissent : Essays on Maeterlinck, Strindberg, Nietzsche and Tolstoy*, Knopf, New York, 1918, en ligne à l'adresse https://en.wikisource.org/wiki/Prophets_of_Dissent:_Essays_on_Maeterlinck,_Strindberg,_Nietzsche_and_Tolstoy/Preface (consulté le 4.4.2018)

HOLMGREN Ola, « Skapelsens skift och författarens text i August Strindbergs *Stora landsvägen* » (« Le texte de la création et le texte de l'écrivain dans *La Grand' Route* d'August Strindberg »), in *Tidskrift för litteraturvetenskap* 33/I (2004), pp. 44-65.

HOUE Poul, ROSSEL Sven Hakon, STOCKENSTRÖM Göran (éds.), *August Strindberg and the Other : New Critical Approaches* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Vol 63), Ed. Rodopi, Amsterdam/New York, 2002.

INNES Christopher, *A source book on naturalist theatre*, Routledge, London-New York, 2000.

IRWIN Emily, « Strindberg Meets Jewish Theology : A New Perspective », in *Scandinavian Studie*s 85 (2013), pp. 469-488.

JANZEN Assar, « The title of Strindberg's last drama » in *Scandinavian Studies 34/4*, 1962, pp. 278-279.

KENNEDY Dennis (éd.), « Morality Play », in *The Oxford Companion to Theatre and Performance*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2010, p. 404.

Kokinshu : A Collection of Poems Ancient and Modern (C & T Asian Languages Series.) (English and Japanese Edition), traduction par Laurel R. Rodd et Mary C. Henkenius, Cheng&Tsui, Boston, 1996, p. 80, poème cité accessible en ligne à l'adresse : www.klingonbuddhist.wordpress.com/20015/04/15/scattering-blossoms/ (consulté le 8.05.2017).

LAMM Martin, *August Strindberg*, Bonnier, Stockholm, 1948.

LINDBERG-WADA Gunilla, « Reflections on the Nordenskiöld Collection of Japanese Books in the Royal Library in Stockholm » in *An Arctic Passage to the Far East : The Visit of the Swedish Vega Expedition to Meiji Japan in 1879*, WRÅKBERG Urban & LINDBERG-WADA Gunilla (éds.), The Royal Swedish Academy of Sciences, Stockholm, 2002, pp. 81-93.

LINDSTRÖM Hans, *Strindberg och böckerna — Biblioteken 1883, 1892 och 1912 : förteckningar och kommentarer*, Svenska litteratursällskapet, Uppsala, 1977.

MALEKIN Theo, *Strindberg and the quest for sacred theatre* (Consciousness, Literature and Arts 26), Brill Leiden, 2010.

MARKER Frederick & MARKER Lise-Lone, *Strindberg and Modernist Theatre. Post inferno drama on stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

MILLER Arthur, « The Mad Inventor of Modern Drama », in *New York Times*, 6.01.1985, disponible en ligne à l'adresse https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-strindberg.html (consulté le 4.4.2018).

MILTON John, *Paradise Lost, Book 1* (4 édition), Harvard College Library, London, 1927, p. 186. (Première Edition 1757). Accessible en ligne sur google books (consulté le 14.07.2017).

MORTENSEN Brita Maud Ellen, « August Strindberg », in *Encyclopaedia britannica*, 2017 accessible en ligne à l'adresse https://www.britannica.com/biography/August-Strindberg (consulté le 29.01.2018).

OHLSON Barbro, « *Stora landsvägen :* önskningarnas land » (« *La Grand-route :* le pays des désirs »), in *Meddelanden från Strindbergsällskapet* (33/1963), pp. 25-63.

OHLSON Barbro, « *Stora landsvägens* scenbilder. Ett försök till symboltolkning' » (Les paysages de *La Grand'route*. Un essai d'interprétation des symboles) in *Meddelanden från Strindbergsällskapet* (32/1962), Strindberg Society, Stockholm, 1962, pp. 18-28.

OLSSON Ulf, « Le signe ensanglanté. Sens et sexualité dans *Drapeaux Noirs* » in *Strindberg* (Cahier de l'Herne), Balzamo Elena (éd.), l'Herne, Paris, 2000, pp. 281-293.

OLSSON Ulf, *Levande dod. Studier i Strindbergs prosa* (*Living Dead. Studies in Strindberg's prose*), Brutus Österlings Bökforlag Symposion, Stockholm/Stenhag, 1996.

O'NEILL Eugene, *Banquet Speech*, disponible en ligne à l'adresse http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1936/oneill-speech.html (consulté le 29.04.2017).

O'NEILL Eugene, « Strindberg and our theatre », in *Provincetown Playbill 1* (1923), disponible en ligne www.imagi-nation.com/moonstruck/clsc34w1.html (consulté le 29.04.2017).

PERSSON Anita, « Stora Landsvägen, en vandring i August Strindbergs liv och drama », in CRAMER Margareta (éd.), *Stadsvandriger 10,* Stockholm Stadtmuseum, Stockholm, 1987, pp. 82-95, accessible en ligne à l'adresse https://stockholmskallan.stockholm.se/PostFiles/SMF/SD/SSMB_0005814_01.pdf (consulté le 07.07.2017)

PRIDEAUX Sue, *Strindberg : a life*, Yale University Press, New Haven, 2012.

ROBINSON Michael (éd.), *An International Adnotated Bibliography of Strindberg Studies : 1870-2005*, Modern Humanities Research Association, London, 2008.

ROBINSON Michael, ROSSEL Sven Hakon (éds.), *Expressionism and Modernism. New Approaches to August Strindberg* (Wiener Studien zur Skandinavistik WSS), Präsens Verlag, Wien, 1999.

ROBINSON Michael, *Strindberg and Autobiography*, Ubiquity Press Ltd./Norvik Press, London, (1986) 2013, disponible en ligne à l'adresse: http://dx.doi.org/10.5334/bab, p. 16 (consulté le 20.09.2016).

ROBINSON Michael, *Studies in Strindberg*, Ubiquity Press, London, 2013, accessible en ligne à l'addresse : http://www.ubiquitypress.com/site/books/detail/2/studies-in-strindberg/ (consulté le 14.02.2016).

ROOSE-EVANS James, *Experimental Theatre – From Stanislavski to today*, Avon Books, New York, 1970.

SCHECHNER Richard, *Performance studies : an introduction* (Third edition), Routledge, London & New York, 2013.

SMITH Matthew Wilson, *The Nervous Stage : Nineteenth-century Neuroscience and the Birth of Modern Theatre*, Oxford University Press, 2017.

SÖRENSON Margareta, « The shadow of August Strindberg », in *Critical Stages – Revue web de l'AICT* (Déc. 2012) en ligne à l'addresse http://www.critical-stages.org/7/the-shadow-of-august-strindberg/ (consulté le 13.02.2016).

SPIVACK C. K., « The Many Hells of August Strindberg », in *Twentieth Century Literature* 9/1 (Apr 1963), pp. 10-16, accessible en ligne à l'adresse http://www.jstor.org/stable/440978 (consulté le 14.02.2016).

SPRINCHORN Evert, « August Strindberg by Martin Lamm », in *Modern Drama* 15/2, (1972), pp. 209-211, accessible en ligne à l'addresse https://muse.jhu.edu/article/500534/summary (consulté le 20.04.2018).

SPRINCHORN Evert, « Strindberg among the prophets » dans *Strindberg and the Other. New critical approaches* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaften 63), HOUE Paul, ROSSEL Sven Hakon, STOCKENSTRÖM Göran (éds), Edition Rodopi, Amsterdam, New York 2002, pp. 1-14.

STOCKENSTRÖM Göran, « August Strindberg : A Modernist in Spite of Himself », in *Comparative Drama* 26/2 (1992), pp. 95-123. Article accessible en ligne à l'adresse : http://www.jstor.org/stable/41153561 (consulté le 29/07/2015).

STOCKENSTRÖM Göran, « Crisis and change : Strindberg, the uncounscious modernist » in ROBINSON Michael, *The Cambridge Companion to August Strindberg* (Cambridge Companions to Literature), Cambridge University Press, Cambridge, 2009, pp. 79-92, accessible en ligne à l'adresse doi:10.1017/CCOL9780521846042.007 (consulté le 14.05.2018).

STOCKENSTRÖM Göran, *Ismael I öknen. Strindberg som mystiker*, Uppsala, 1972.

STOCKENSTRÖM Göran, « Le *Journal Occulte* : secrets de la création. Le grand chaos et l'ordre infini », in Elena BALZAMO (éd.), *Strindberg* (Cahier de l'Herne), l'Herne, Paris, 2000, pp. 191-209.

STRINDBERG August, *Abu Casems tofflor. Stora landsvägen* (Samlade Verk 62, Nationalupplaga), OLLEN Gunnar (éd.), Norstedts, Stockholm, 1992.

STRINDBERG August, « August Strindberg om sig själv », in STRINDBERG August *Essäer, tidningsartiklar och andra prosatexter 1900-1912* (Samlade Verk 71, Nationalupplaga), SVENSSON Conny (éd.), Norstedts, Stockholm 2004, accessible en ligne à l'adresse https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/EssaerTidningsartiklar/sida/119/etext (consulté le 20.04.2018).

STRINDBERG August, *Brev 14. 1901– mars 1904*, Torsten Eklund (éd.), Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1974, accessible en ligne à l'adresse https://litteraturbanken.se/forfattare/SSK/titlar/StrindbergsBrev14/sida/169/faksimil (consulté le 11.01.2018).

STRINDBERG August, *Brev 18, Mai 1909–mai 1910*, MEIDAL Björn (éd.), Albert Bonnier, Stockholm, 1993, accesible en ligne à l'adresse; https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/StrindbergsBrev18/sida/272/faksimil (consulté le 24.04.2018).

STRINDBERG August, *Brev 22. Supplement 1893–1912*, Meidal Björn (éd.), Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 2001, accessible en ligne à l'adresse : https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/StrindbergsBrev22/sida/236/faksimil (consulté le 11.01.2018).

STRINDBERG August, *Correspondance Tome 1 (1858-1885)*, traduit par Elena Balzamo, Zulma, Paris, 2009.

STRINDBERG August, *Dramaturgie*, Georg Müller Verlag, München, 1920.

STRINDBERG August, *En blå bok avlämnad till vederbörande och utgörande kommentar till Svarta fanor* (Samlade Verk 65, Nationalupplaga), OLLEN Gunnar (éd.), Norstedts, Stockholm, 1997.

STRINDBERG August, *Ett drömspel* (Samlade Verk 46, Nationalupplaga), OLLEN Gunnar (éd.) Norstedts, Stockholm, 1988.

STRINDBERG August, *Fadren. Fröken Julie. Fordringsägare* (Samlade Verk 27, Nationalupplaga), OLLEN Gunnar (éd.), Almqvist & Wiksell förlag, Stockholm, 1984, pp. 292-321, accessible en ligne à l'adresse https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/Fadren/sida/292/etext (consulté le 20.04.2018).

STRINDBERG August, *Inferno* (Samlade Verk 37), Nordsteds, Stockholm, 1997, p. 96, GAVEL ADAMS Ann-Charlotte (éd.), accessible en ligne à l'adresse

https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/InfernoFranska/sida/96/etext (consulté le 10.01.2018).

STRINDBERG August, *La Grand-route* (Théâtre Complet 6), traduit par Carl-Gustaf Bjurström et André Matthieu, L'Arche, Paris, 1986, pp. 447-502.

STRINDBERG August, *Le chemin de Damas*, traduit par Annie Bourguignon, Garnier, Paris, 2015.

STRINDBERG August, *Le livre bleu*, traduit par Elena Balzamo et Pierre Morizet, L'Herne, Paris, 2006.

STRINDBERG August, « Ljusets fiender », in *Religiös renässans eller Religion mot teologi*, 1910, accessible en ligne à l'adresse : http://litteraturbanken.se/ (consulté le 05.03.2017).

STRINDBERG August, *Marele drum* (*La Grand-route*), traduit par Carmen Vioreanu, Uniter, Bucarest, 2011.

STRINDBERG August, *Mäster Olof* (Samlade Verk 5), Sandberg Hans (éd.), Norstedt, Stockholm, 1994, accessible en ligne à l'adresse : https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/MasterOlof/sida/3/etext (consulté le 03.01.2018).

STRINDBERG August, *Ockulta Dagboken (Le Journal occulte)*, Gidlund, Stockholm, éd. fac-sim., 1979, p. II.

STRINDBERG August, *Språkvetenskapliga skrifter II. Världs-språkens rötter. Kina och Japan. Kinesiska språkets härkomst* (Samlade Verk 70, Nationalupplaga), Kretz Camilla et Ralph Bo (éds.) Norstedts, Stockholm, 2008.

STRINDBERG August, *Stora landsvägen* (Samlade skrifter 51), Albert Bonnier, Stockholm, 1919.

STRINDBERG August, *Tjänstekvinnans son I–II* (Samlade Verk 20. Nationalupplaga), LINDSTRÖM Hans (éd.), Norstedts, Stockholm, 1989.

STRINDBERG August, « Världshistoriens Mystik », in *Essäer, tidningsartiklar och andra prosatexter 1900-1912* (Samlade Verk 71), SVENSSON Conny (éd.), Norstedts, Stockholm, 2004, pp. 9-58, Accessible en ligne : https://litteraturbanken.se/forfattare/StrindbergA/titlar/EssaerTidningsartiklar/sida/9/etext (consulté le 20.04.2018).

STUDER Paul, *Le mystère d'Adam, an anglo-norman drama of the XII century*, University Press, Manchester, 1928.

SZALCZER Eszter, « Nature's Dream Play : Modes of Vision and August Strindberg's Re-Definition of the Theatre », in *Theatre Journal* 53/1 (Mars 2001), pp. 33-52, accessible en ligne à l'adresse http://www.jstor.org/stable/25068882 (consulté le 14.02.2016).

SZALCZER Eszter, « Strindberg&the Visual Art », in *PAJ : A Journal of Performance and Art*, Vol 25/3 (Septembre 2003).

TWAIN Mark, *Innocents Abroad or The New Pilgrims' Progress,* HH Bankroft, San Francisco, 1869, accessible en ligne à l'adresse www.gutenberg.org/3176 (consulté le 12.07.2017).

VIGEANT Louise (éd.), « À l'école du spectateur : entretien avec Anne Ubersfeld » in *Jeu : revue de théâtre*, n° 27, (2) 1983, pp. 38–51, accessible en ligne à l'adresse http://id.erudit.org/iderudit/28317ac (consulté le 6.05.2016).

VOWLES Richard B., « Strindberg and the symbolic mill », in *Scandinavian Studies* 34/2 (May 1962), pp. 111-119, accessible en ligne à l'adresse : http://www.jstor.org/stable/40916385 (consulté le 29.07.2015).

WAAL Carla, *Harriet Bosse : Strindberg's Muse and Interpreter*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1990.

WIRMARK Margareta, « The ending of Stora landsvägen » in ROBINSON Michel (éd.), *Strindberg : The Moscow Papers*, Norvik Press, London, 1998, pp. 217-224.

Concernant *Le livre de Jérémie* et la méthode d'analyse performative :

ACKROYD Peter R., « The Temple Vessels : A Continuity Theme », in *Studies in the Religious Tradition of the Old Testament* (VTSup 25), Brill, Leiden, 1972, pp. 166-181.

ALTER Robert, *L'art de la poésie biblique*, trad. en français par Christine Leroy et Jean-Pierre Sonnet, Ed. Lésius, Paris, 2003.

ALTER Robert, *The Art of Biblical Poesie,* Basic Books, New York, 1985.

ARNOLD Bill T., « Recent trends in the study of Jeremiah », *Ashland Theological Journal* 25 (1993), pp. 75-92, accessible en ligne à l'adresse : www.academia.edu/2701443/Recent_Trends_in_the_Study_of_Jeremiah (consulté le 20.09.2016).

BAUMGARTNER Walter, *Die Klagegedichte des Jeremia und die Klagenpsalmen*, Univ. Marburg, Marburg, 1916.

BEAUCHAMP Paul, *Psaumes, nuit et jour*, Ed. du Seuil, Paris, 1982.

BERTHELOT Katell, « Les paradoxes de la Terre Promise » in *La Terre promise, paradoxes et* interprétations, *Le Monde de la Bible 204* (mars-avril-mai 2013), accessible en ligne à l'adresse : www.lemondedelabible.com/les-paradoxes-de-la-terre-promise/ (consulté le 28.12.2017).

BIRCH W.F., « Tophet and the King's Garden » dans *Palestine Exploration Fund* (vol.29), London, 1897, pp. 72-75.

BOURGUET Daniel, *Des métaphores de Jérémie* (Études Bibliques, Nouvelle Série 9), Gabalda, Paris, 1987.

BOSWORTH David A., « The Tears of God in the Book of Jeremiah », in *Biblica* 94 (2013), pp. 24-46, accessible en ligne à l'adresse : www.academia.edu/1957907/The_Tears_of_God_in_the_Book_of_Jeremiah (consulté le 20.09.2016).

BOTHA Eugene, « Exploring Gesture and Nonverbal Communication in the Bible and the Ancient World: Some Initial Observations », in *Neotestamentica*, 30 /1 et 2 (1996), pp. 1-19.

BRUEGGEMANN Walter, *A commentary on Jeremiah : Exile and Homecoming*, Eerdmans Publishing Company, Cambridge, 1998.

BRUEGGEMANN Walter, *Hopeful Imagination : Prophetic Voices in Exile*, Fortress Press, Philadelphia, 1986.

BRUEGGEMANN Walter, *The theology of the book of Jeremiah*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

BULKELEY Tim, « Does Jeremiah confess, lament or complain ? How do "the confessions of Jeremiah" work ? », in BIER Miriam J.& BULKELEY Tim (éds.), *Spiritual Complaint : Theology and Practice of Lament*, James Clark&Co, Cambridge, 2014, pp. 5-17, accessible en ligne à l'adresse : http://www.academia.edu/8797821/Does_Jeremiah_confess_lament_or_complain_How_do _the_confessions_of_Jeremiah_work (consulté le 11.09.2016).

BURNET Régis, « Pour une *Wirkungsgeschichte* des lieux : l'exemple Haceldama », in *New Testament Studies* 59 (2013), pp. 129–141, accessible en ligne à l'adresse doi:10.1017/S0028688512000227 (consulté le 14.07.2017).

CALLAWAY Mary Chilton, « The Lamenting Prophet and the Modern Self : On the Origin of Contemporary Readings of Jeremiah », in KALTNER John and STULMAN Louis (éds), *Inspired Speech. Prophecy in the Ancient Near East : Essays in Honor of Herbert B Huffmon*, T&T Clark, London/New York, 2004, pp. 48-62.

CAROLL Robert P., *Jeremiah*, T&T Clark, Boston, 2004.

CHAUTY Erwan, *Qui aura sa vie comme butin ?* (Thèse de doctorat non publiée), Centre Sèvres – Université de Lorraine, 2017.

CHAUTY Erwan, « Réduit au silence dans une citerne (Jr 37,1-16) », in *Cahiers bibliques de Foi et Vie* 53 (2014), pp. 24-36.

CLENDENEN Ray E., « Discourse strategies in Jeremiah 10:1-16 », *Journal of Biblical Literature* 106 (1987), pp. 401-408, accessible en ligne à l'adresse : www.jstor.org/stable/3261064 (consulté le 11.09.2016).

CULLEY Robert, « Orality and Writtenness in the Prophetic Texts » in *Writings and Speech in Israelite and Ancient Near Eastern Prophecy*, BEN-ZVI Ehud (éd.), Society of Biblical Literature, Atlanta, 2000, pp. 45-64.

DAVIES Philip R., « Joking in Jeremiah 18 » in *On humour and the comic in the hebrew Bible* (Bible and Literature Series 23), RADDAY Yehuda T. (éd.), 1990, Sheffield Academic Press, Sheffield, pp. 191-201.

DAY John, *Molech. A God of Human Sacrifice in the Old Testament* (University of Cambridge Oriental Publications 41), Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

DEARMAN J. Andrew, « The Tophet in Jerusalem : Archaeology and Cultural Profile » in *Journal of Northwest Semitic Languages* 22/1 (1996), pp. 59-71.

DEVER William, « The Silence of the Text : An Archaeological Commentary on 2 Kings 23 » in *Scripture and Other Artifacts*, KING Philip J. (éd.), John Knox Press, Louisville, 1994, pp. 143-168.

DE LACY Abrego J.M., *Jeremías y el Final del Reino. Lectura sincrónica de Jer 36–45* (Estudios del Antiguo Testamento 3), Valencia, 1983.

DIAMOND Pete A.R., *The Confessions of Jeremiah in Context : Scenes of Prophetic Drama* (Journal for the Study of the Old Testament supplement Series 46), Sheffield Academic Press, Sheffield, 1987.

Dictionnaire encyclopédique de la Bible, BOGAERT Pierre Maurice, DELCOR Matthias, JACOB Edmond, LIPINSKI Edouard, MARTIN-ACHARD Robert, PONTHOT Joseph (éds.), Brepols/Abbaye de Maredsous, 1987.

DI PEDE Elena, *Au-delà du refus : l'espoir. Recherches sur la cohérence narrative de Jr 32-45* (TM) (Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentische Wissenschaft 357), Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2005.

DI PEDE Elena, « Jérémie et les rois de Juda, Sédécias et Joaqim », in *Vetus Testamentum*, vol. 56/1-4 (2006), Brill, Leiden, pp. 452-469.

DI PEDE Elena, « Le sacrifices des fils et des filles aux idoles dans le Premier Testament, du Lévitique à Ézéchiel », in *Génération(s) et filiation(s). Regards croisés. Actes du colloque du Centre Écritures, Metz, 4-5 Novembre 2011* (Coll. Théologies et cultures 3), Centre Écritures, Université de Lorraine, 2012, pp. 57-73.

DOAN Williams & GILES Terry, *Prophets, performance and power – performance criticism of the Hebrew Bible*, T&T Clark, New York/London, 2005.

DUHM Bernard, *Das Buch Jeremia*, Mohr, Tübingen, 1901, accessible en ligne à l'adresse https://archive.org/details/dasbuchjeremia00duhmuoft (consulté le 10.01.2018).

ERZBERGER Johanna, « Jr 36 : Moïse et Jérémie en dispute sur la tradition », *Tranversalités* 129 (2014), pp. 29-44, accessible en ligne à l'adresse : www.academia.edu/6072959/Jérémie_36_Moïse_et_Jérémie_en_dispute_sur_la_tradition (consulté le 11.09.2016).

FISCHER Georg, « Early Christian interests in Jeremiah 1 », in *Texts and contexts of Jeremiah : the exegesis of Jeremiah 1 and 10 in light of text and reception history*, FINSTERBUSCH Karin & LANGE Armin (éds.), Peeters, Leuven/Paris/Bristol, 2016, pp. 21-36.

FISCHER Georg, *Jeremia 1-25*, Herder, Freiburg, 2015.

FISCHER Georg, « Jeremia und die Psalmen », in ZENGER Erich (éd.), *The Composition of the Book of Psalms* (Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium 238), Peeters, Leuven, pp. 469 - 478.

FISCHER Georg, « Riddles of Reference: "I" and "We" in the Books of Isaiah and Jeremiah : The Relation of the Suffering Characters in the Books of Isaiah and Jeremiah », in *Old Testament Essays* 25/2 (2012), pp. 277-291.

FRIEBEL Kelvin G., *Jeremiah's and Ezekiel's Sign-Acts* (JSOT Supplement Series 283), Sheffield Academic Press, Sheffield, 1999.

GOSSE Bernard, « L'enracinement du livre de Jérémie dans le Psautier » (teil 1), in *Biblische Notizen* 158 (2013), pp. 39-50.

GOSSE Bernard, « L'enracinement du livre de Jérémie dans le Psautier » (teil 2), in *Biblische Notizen* 159 (2013), pp. 27-48.

GOSSE Bernard, « Le prophète et le livre de Jérémie selon le Psautier et divers passages bibliques », in *Transeuphratène* 32 (2006), pp. 61-97.

GRAVES Michael, « The public reading of Scripture in Early Judaism », in *Journal of the Evangelical Theological Society* 50/3 (Septembre 2007), pp. 467-487. Accessible en ligne à l'adresse www.etsjets.org/files/JETS-PDFs/50/50-3/JETS_50-3_467-487_Graves.pdf (consulté le 26.12.2017).

HAUPT Paul, « The Tophet Gate » in *Journal of Biblical Literature*, vol 37/3-4 (1918), pp. 232-233, accesible en ligne à l'adresse biblicalstudies.org.uk/pdf/jbl/1918_232.pdf ou www.jstor.org/stable/3260039 (consulté le 12.07.2017).

HEIDER George, *The Cult of Molek : A Reassessment* (JSOT Supplement 446), Sheffield Academic Press, Sheffield, 1987.

HOLLADAY William, *Architecture of Jeremiah 1–20*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1976.

HOLLADAY William, « Indications on Jeremiah's Psalter », in *Journal of Biblical Literature* 121 (2002), pp. 245-261, accessible en ligne à l'adresse : http://www.jstor.org/stable/3268355 (consulté le 13.07.2015 ; 11.09.2016).

HOLLADAY L. William, *Jeremiah 1,* Fortress Press, Minneapolis, 1986.

HOLLADAY William, « Jeremiah and Moses : Further Observations », in *Journal of Biblical Literature* 85 (1966), pp. 17-27, accessible en ligne à l'adresse : http://www.jstor.org/stable/3264354 (consulté le 29.07.2015 ; 11.09.2016).

HOLLADAY William, « Prototype and Copies : A New Approach to the Poetry-Prose Problem in the Book of Jeremiah », *Journal of Biblical Literature* 79 (1960), pp. 351-367, accessible en ligne à l'adresse : http://www.jstor.org/stable/3265065 (consulté le 11.09.2016).

HOLLADAY William L., « The Background of Jeremiah's Self-Understanding : Moses, Samuel and Psalm 22 », in *Journal of Biblical Literature* 83 (1964), pp. 153–164.

KING Philipp J., *Jeremiah, an archaeological companion*, John Knox Press, Louisville, 1993.

LEVY Shimon, *The Bible as Theatre*, Sussex Academic Press, Brighton/Eastbourne, 2012.

LUNDBOM R. Jack, *Theology in language, rethoric and beyond*, James Clarke&Co, Cambridge, 2014.

MCGEOUGH Kevin, « Birth Bricks, Potter's Wheels, and Exodus 1,16 », in *Biblica* 87/3 (2006), pp. 305-318, accessible en ligne à la page http://www.jstor.org/stable/42614685 (consulté le 10.03.2016).

MELANDER Henning, *Jerusalems dolda tempelskatter och deras gömställe*, Ekmans Förlags, Stockholm, 1907.

MONTGOMERY James A., « The Holy City and Gehenna » in *Journal of Biblical Literature* 27 (1908), pp. 24-47, accessible en ligne à l'adresse https://biblicalstudies.org.uk/pdf/jbl/1908_024.pdf (consulté le 14.07.2017).

MOTTU Henri, *Les confessions de Jérémie, une protestation contre la souffrance* (Le Monde de la Bible), Labor et Fides, Genève, 1985.

MOWINKEL Sigmund, *Zur Komposition des Buches Jeremia*, J. Dybwad, Kristiania, 1914, accessible en ligne à l'addresse: https://archive.org/details/zurkompositionde00mowiuoft (consulté le 10.01.2018).

O'CONNOR Kathleen M., *Jeremiah : Pain and Promise*, Augsburg Fortress Press, Minneapolis, 2011.

O'CONNOR Kathleen M., *The Confessions of Jeremiah : Their Interpretation and Their Role in Chapters 1–25* (Society of Biblical Literature Dissertation Series 94), Scholars Press, Atlanta, 1987.

O'CONNOR Kathleen M., « The tears of God and Divine Character in Jeremiah 2-9 », in O'CONNOR Kathleen, DIAMOND et STULMAN Louis (éds.), *Troubling Jeremiah,* (JOST supl. 260), Sheffield Academic Press, Sheffield, 1999, pp. 394-404.

OSUJI A.C., *Where is the Truth ? Narrative Exegesis and the Question of True and False Prophecy in Jer 26–29* (MT) (Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium 214), Leuven/Paris/Walpole, 2010.

RITMEYER Leen & RITMEYER Kathleen, « Potter's Field or High Priest's Tomb » in *Biblical Archaeology Review 20* (Nov-Déc, 1996), pp. 21-46.

RUBIATO Diaz Teresa, « Recipientes bíblicos VI (בקבק- baqbuq) », in *Sefarad*, vol. 56/1 2 (1996), pp. 149-160, revue publiée en ligne par Instituto de Lenguas y Culturas de Mediterraneo y Oriente Proximo, Madrid, à l'addresse DOI: 10.3989/sefarad.

SARACINO Francesco, « Filologi, Padri e rabbini sul "Tophet" » in *Atti della Settimana Sangue e antropologia Biblica nella Patristica.* (vol 1), VATTIONI Francesco (éd.), Edizioni Pia Unione Preziosissimo Sangue, Roma, 1982, pp. 289-303.

SAWYER F. A. John, *Jeremiah and the arts*, www.bibleodissey.org, SBL, Atlanta, 2014, publié en ligne à l'adresse www.bibleodyssey.org/en/people/related-articles/jeremiah-and-the-arts (consulté le 11.01.2018).

SIMCOX G.A., « Purim, Tophet, Zobah and Mishpah » in *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology* (vol.20), SBA – Society of Biblical Archeology, London, 1898, pp. 300-305, accessible en ligne à l'adresse https://archive.org/stream/proceedings20soci - page/302/mode/2up (consulté le 12.07.2017).

SMITH Mark, « Child sacrifice as the extreme case and calculation », in *Not sparing the child : human sacrifice in the ancient world and beyond*, ARBEL Daphna, BURNS Paul, COUSLAND J.R. (éds.), Bloomsburry, London/New York, 2016, pp. 3-17.

STACEY David, *Prophetic Drama in the Old Testament*, The Epworth Press, London, 1990.

STAVRAKOPOULOU Francesca, *King Manasse and Child sacrifice. Biblical distorsions of historical realities* (BZAW 338), Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2004.

STIPP Hermann-Joseph, « Jeremia und der Priester Paschhur ben Immer : eine redaktionsgeschichtliche Studie », in *Kulte, Priester, Rituale : Beiträge zu Kult und Kultkritik im Alten Testament und Alten Orient* (Festschrift für Theodor Seidl zum 65. Geburtstag), ERNST Stephanie & Häusl Maria (éd.), EOS Verlag, St. Ottilien, 2010, pp. 375-401.

STULMAN Louis, « Jeremiah as a Polyphonic Response to Suffering », in KALTER John & STULMAN Louis (éds), in *Inspired Speech. Prophecy in the Ancient Near East : Essays in Honor of Herbert B. Huffmon* (JSOT Supplements 378), T&T Clark, London/New York, 2004, pp. 302- 318.

STULMAN Louis, *Order amid Chaos : Jeremiah as symbolic tapestry* (Biblical Seminar), Sheffield Academic Press, Sheffield, 1998.

« The Acts of Peter », in *The Apocriphal New Testament*, traduit par M. R. James, Clarendon Press, Oxford, 1924, en ligne à l'adresse http://www.earlychristianwritings.com/text/actspeter.html (consulté le 24.01.2018).

WANKE Gunther, « Jeremias Besuch beim Töpfer. Eine Motivkritische Untersuchung zu Jer 18 », in EMERTON John A. (éd.), *Prophecy : essays presented to Georg Fohrer on his sixty-fifth birthday 6 september 1980* (BZAW 150), de Gruyter, Berlin/New York, 1980, pp. 151-162.

WEEKS Stuart, « Jeremiah as a prophetic book », in BARSTADT Hans & KRATZ Reinhard G. (éds.), *Prophecy in the book of Jeremiah* (BZAW 388), Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2009, pp. 265-274, accessible en ligne à l'adresse : www.academia.edu/3080358/Jeremiah_as_a_prophetic_book_2009_ (consulté le 16.09.2016).

WEEKS Stuart, « Literacy, Orality and Literature in Israel », in AITKEN James K., DELL Katherine J. & MASTIN Brian A. (éd.), *On stone and scroll : Essays in Honour of Graham Ivor Davies* (BZAW 420), Walter de Gruyter, Berlin, 2011, pp. 465-478, acessible en ligne à l'adresse : www.academia.edu/3080415/Literacy_Orality_and_Literature_in_Israel_2011 (consulté le 11.11.2016).

WENIN André, *Élie et son Dieu* (Horizons de la foi 50), Bruxelles, 1992.

WESTERMANN Claus, *Abriss der Bibelkunde*, Calwer Verlag, Stuttgart, 1991.

WESTERMAN Claus, *Die Klagelieder. Forschung und Auslegung*, Neukirchen, Vluyn, 1990.

Sur la sémiotique narrative / la sémantique structurale :

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*, *Communications* 8, 1966, pp. 1-27, accessible en ligne à l'adresse : doi:10.3406/comm.1966.1113 ou http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113 (consulté le 21.03.2017).

CHABROL Claude, « Problèmes de la sémiotique narrative des récits bibliques », in: *Langages*, 6e année, n°22 (1971), pp. 3-12, accessible en ligne à l'adresse : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726X_1971_num_6_22_2039 ou doi:10.3406/lgge.1971.2039 (consulté le 29.06.2015).

DELORME Jean, « La sémiotique litteraire interrogée par la Bible », in *Sémiotique &Bible* 102&103 (2001), accessible en ligne à l'adresse https://bible-lecture.org/wp-content/uploads/2017/10/delorme-semiotique-litteraire.pdf (consulté le 15.01.2016).

DE GEES Dirk, « La sémiotique narrative de A.J. Greimas », in *Image&narrative - Online magazine of the Visual Narrative*, 2003, accessible en ligne à l'adresse: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/dirkdegeest.htm (consulté le 15.01.2016).

GREIMAS Algirdas Julien, *Du sens, essais sémiotiques*, Éd. du Seuil, Paris, 1970.

GREIMAS Algirdas Julien, « Éléments d'une grammaire narrative » in *L'Homme* 9/3 (1969), pp. 71-92 ; accessible en ligne à l'adresse : doi:10.3406/hom.1969.367054, http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1969_num_9_3_367054 (consulté le 11.11.2017).

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966.

GREIMAS Algirdas Julien, « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur », in *Langages : Sémiotiques textuelles*, 8e année, n°31 (1973), Arrivé Michel et Coquet Claude (éds.), pp. 13-35 ; accessible en ligne à l'adresse: doi:10.3406/lgge.1973.2233, http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1973_num_8_31_2233 (consulté le 25.05.2016).

GREIMAS Algirdas Julien & COURTES J, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979-1982.

PANIER Louis, *Eléments de grammaire narrative*, Bible&Lecture, Brest, 2014, accessible en ligne sur à l'adresse https://bible-lecture.org/bases-lecture-semiotique/grammaire-narrative-panier/# (consulté le 15.01.2016).

PROPP Vladimir, *Morphology of the Folk Tale,* University of Texas, Austin, 2003.

RICOEUR Paul, *Temps et récit* 1, Paris, Seuil, 1983.

RICOEUR Paul, *Memory, History, Forgetting*, traduit par Kathleen Blamey&Paul Pellauer, University of Chicago, Chigago/London, 2006.

RICOEUR Paul, *Oneself as another*, traduit par Kathleen Blamey, University of Chicago, Chigago/London, 1994.

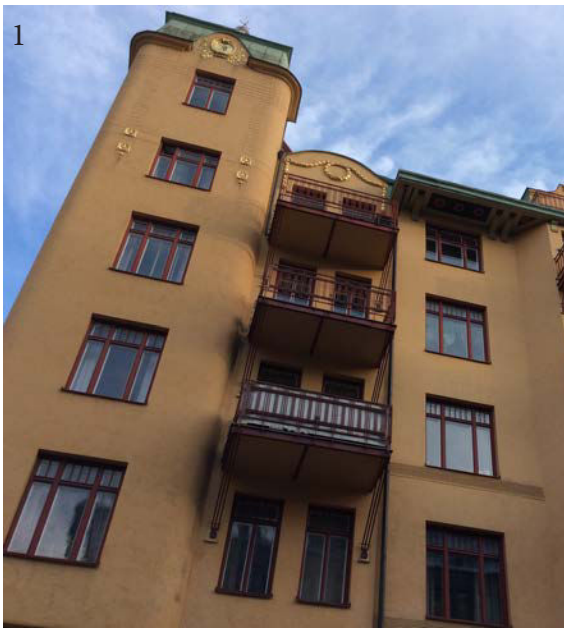
RICOEUR Paul, *The rule of metaphor : creating meaning in language* (Routledge Classics), traduit par Robert Czerny, Kathleen McLaughlin et John Costello, Routledge, London/New York, 2003.

THERIAUT Jean-Yves, « Enjeux de la sémiotique greimassienne dans les études bibliques », in *Science et Esprit* 45/3 (1993), pp. 297-311.

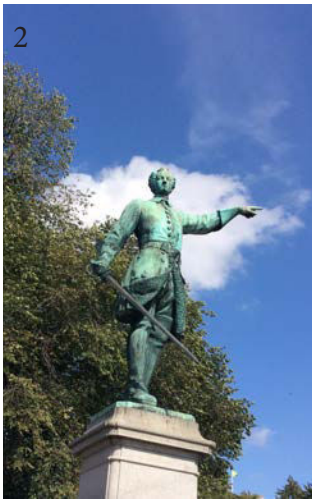
THERIAUT Jean-Yves, « Quand la Bible s'ouvre à la lecture sémiotique », in *Protée*, vol. 34, n°1 (2006), pp. 67-75, accessible en ligne à l'adresse https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2006-v34-n1-pr1321/013311ar/ (consulté le 20.01.2016).

Annexe 1 : Photographies

1. Images de Stockholm aujourd'hui, photos par Ana Boariu : Drottninggatan avec la Tour Bleue, dernière résidence de Strindberg, habritant le Musée Strindberg ; les citations des œuvres de Strindberg, incastrées dans le pavé de la rue.
2. La statue du roi Carl XII sur la Place Royale de Stockholm.
3. La colline de l'Observatoire, aujourdhui et comme jadis, avec les moulins de l'enfance de Strindberg. Peinture de J.C Berger 1946, publiée par Persson Anita, « Stora Landsvägen, en vandring i August Strindbergs liv och drama », p. 86, accessible en ligne à l'addresse https://stockholmskallan.stockholm.se/PostFiles/SMF/SD/SSMB_0005814_01.pdf
4. Le bureau de Strindberg, Musée Strindberg. Photos par Ana Boariu.
5. Birgerjarlpassagen aujourd'hui. Photo par Ana Boariu.
6. Strindberg à Furusund, Musée Strindberg.
7. Strindberg 1906, Photo Anton Blomberg, Musée Strindberg.
8. Harriet Bosse dans le *Songe, Un jeu de rêve*, photo accessible sur la page https://en.wikipedia.org/wiki/Harriet_Bosse -/media/File:Bosse_as_Indra%27s_daughter_in_A_Dream_Play.1907.png
9. Strindberg le 9 avril 1912, Photo Marcus Wester, Musée Strindberg.
10. – 13. Photos du projet réalisé par Ana Boariu, avec Marian Ralea, Ioan Mihai Cortea, Liliana Iorgulescu, Francesco Agnello et Oana Rill. Photos faites par Rares Petrisor, UNITER.

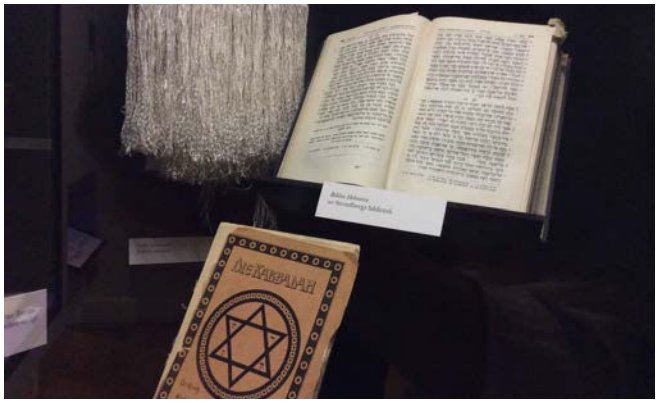

1

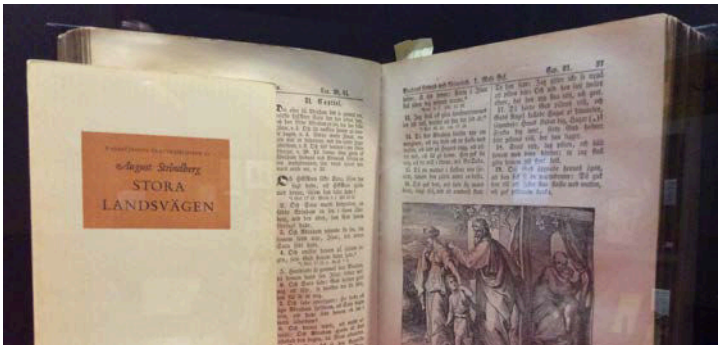
Du ser att jag är en


2

3

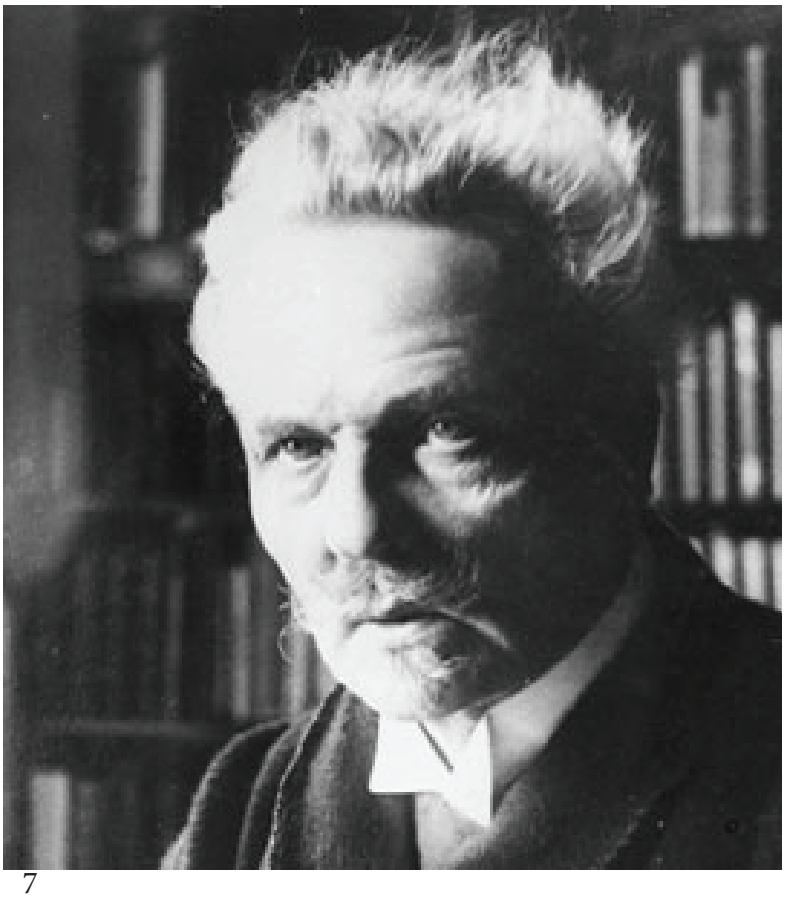
4


MEKABALAH


August Strindberg
STORA
LANDSVÄGEN

5
Mrs H

6



7

8

9

10-13

Un prophète à Tophet *August Strindberg relit Jérémie* 1

AVANT-PROPOS 3

ABBRÉVIATIONS 5

1 INTRODUCTION : thème et méthode de recherche 7

1.1 Qui était August Strindberg ? 7

1.1.1 La vie de l'auteur comme source de ses écrits 9

1.1.2 Strindberg, prophète pour la société 10

1.1.3 Une vision mystique du monde, proprement strindbergienne 12

1.2 *La Grand-route* : l'épisode prophétique du marchand japonais 16

1.2.1 La source biographique pour l'épisode du Japonais 19

1.2.2 La critique de la société dans l'épisode du Japonais 19

1.2.3 La source biblique de l'épisode du Japonais 20

1.3 Liens entre *La Grand-route* et *Le livre de Jérémie* (Jr) 23

1.4 Questionnement : Comment communiquer au théâtre un message prophétique ? 26

1.5 Méthodes de la recherche 28

1.5.1 Repenser la communication du discours : texte écrit et texte performé 28

1.5.2 L'analyse performative dans le contexte des études sur Jr 30

1.5.3 Points forts de l'analyse performative de Doan et Giles 31

1.5.4 Le modèle actantiel et le carré sémiotique – Principes d'analyse de Greimas et leur application 36

1.5.5 La structure profonde, les signes au théâtre et le carré sémiotique 40

1.6 Prophète et prédicateur à Tophet : but de la recherche 43

1.6.1 Clés supplémentaires pour cette recherche 45

2 *La Grand-route* et le chemin prophétique de l'artiste 48

2.1 La forme testamentaire de La Grand-route 49

2.1.1 Le vécu, en tant que source pour l'écriture strindbergienne 53

2.2 *La Grand-route* et le personnage prophète 56

2.2.1 Une promenade dans la ville et le procès de dévastation 56

2.2.2 Vie comme « morala exemplum » 58

2.3 *La Grand-route* et la critique prophétique de la société 60

2.3.1 La critique de l'idolâtrie du pouvoir 60

2.3.2 Dévoiler les péchés d'une société de consommation 62

2.4 Strindberg, prophète au théâtre 65
2.4.1 Le choc du réel dans le théâtre naturaliste 67
2.4.2 La recherche de l'essentiel dans les pièces de chambre 69
2.4.3 La modernité des textes post-Inferno 71
2.4.4 La dématérialisation de la réalité dans les pièces de rêves 74
2.5 *La Grand-route* ou la recherche de la forme 77
2.5.1 La mise-en-scène à l'intérieur de la mise-en-scène ou le spectacle à l'intérieur du spectacle 79
2.5.2 Le créateur de théâtre 80
2.5.3 Les moulins à vent et le théâtre populaire de marionnettes 82
2.5.4 Au village des Ânes : le Bread and Puppet avant la lettre 86
2.5.5 Un passage à Tophet et les trois spectacles de la rue 90
2.5.6 Le poème japonais et le théâtre Nô 93
2.5.7 Vers la forêt sombre : un monde d'effets visuels et auditifs 96
2.6 Conclusions : Vers un théâtre prophétique 97
3 *La Grand-route* et les références bibliques : un chemin spirituel 101
3.1 Les citations bibliques dans l'œuvre de Strindberg 101
3.2 L'identification des sources bibliques citées et du type de discours 103
3.2.1 Identification des sources bibliques 103
3.2.2 Les citations bibliques directes 106
3.2.3 Le discours évocateur 112
3.3 Étude des références bibliques, par station 114
3.3.1 Le début de la route : le don de la vie 114
3.3.2 La deuxième station : en route vers la Terre Promise 118
3.3.3 La troisième station : l'idole de saleté 123
3.3.4 Les stations 4 et 5 : prier à Tophet 126
3.3.5 Les deux derniers stations (6 et 7) : tentation et identité 128
3.4 Étude thématique et fonction des personnages à travers les citations bibliques 132
3.4.1 Le personnage principal : Le Chasseur 133
3.4.2 Les personnages secondaires 136
3.5 La structure du texte dramatique, à travers les citations 140
3.5.1 La place centrale de la proclamation à Tophet 140

3.6 La Grand-route et les allégories médiévales au 20e siècle 143
3.7 Les conclusions du troisième chapitre 147
3.8 Tableau de synthèse 149
3.9 Structure thématique par groupe de dialogues 159
4 Un prophète à Tophet : August Strindberg relit-il Jérémie ? 161
4.1.1 Mention du nom 161
4.1.2 Description du lieu 162
4.2 Le Tophet, lieu de la Bible et de la tradition 164
4.2.1 La mention du nom 164
4.2.2 Description du lieu 165
4.2.3 Tophet, le lieu de l'archéologie 168
4.2.4 Tophet, le lieu de tradition 170
4.2.5 Tophet, l'image de l'enfer dans la tradition rabbinique et chrétienne 172
4.2.6 Tophet et l'enfer de Strindberg 173
4.3 Le récit à Tophet dans *La Grand-route* 179
4.3.1 La narration à Tophet dans La Grand-route 179
4.3.2 Tophet et les espaces de la Grand-route 180
4.4 Le récit à Tophet en Jr 181
4.4.1 Tophet et sa place dans la structure narrative de Jr 181
4.4.2 Tophet – le lieu destiné à être détruit 187
4.4.3 Tophet – l'endroit où Jérémie est envoyé par Dieu briser le vase 188
4.4.4 Tophet et l'évaluation de l'oracle de destruction 193
4.4.5 Tophet et les autre lieux du Livre de Jérémie 195
4.4.6 Synthèse sur la narration à Tophet en Jr 197
4.5 Conclusions sur Tophet, le lieu de la performance 199
5 Le vase du potier, de Jérémie à Strindberg 202
5.1 Plan du chapitre 202
5.2 Le vase japonais de Strindberg 204
5.2.1 Identification et structure des passages où l'on parle du vase 204
5.2.2 Le vécu à la source du texte écrit : la référence au monde réel 207
5.2.3 Les choix de l'homme et la transformation du vase : le récit 209
5.2.4 Le vase - signe de la vie et de la mort 210
5.2.5 Le rapport au spectateur : provoquer l'émotion, poursuivre la conversion 212

5.3 Le vase en Jr et les signes prophétiques 215
5.3.1 Prémisses d'une analyse performative 215
5.3.2 Identification des passages à analyser concernant le vase et le Tophet 217
5.3.3 Le signe du potier et le signe du vase de terre brisé : le récit 225
5.3.4 Un premier signe : le potier et l'argile (18,1-12.13-18.19-23) 227
5.3.5 Un deuxième signe : le vase brisé à Tophet (19,1 –20,6) 241
5.3.6 Le rapport à l'auditeur - synthèse sur les chapitres 18 et 19 248
5.3.7 Le vase : signe de la vie et de la mort en Jr 258
5.4 Conclusions sur le signe du vase 269
5.4.1 Le signe : différences et similitudes entre Strindberg et Jr 269
6 Le chemin du prophète 272
6.1 Définir le personnage du prophète 272
6.2 *La Grand-route* 275
6.2.1 Dieu et son prédicateur 275
6.2.2 Un chemin de signes 279
6.2.3 Un chemin de prière 282
6.3 Le livre de Jérémie 284
6.3.1 Dieu et son prophète 284
6.3.2 Un chemin de signes 294
6.4 Conclusions 304
6.4.1 Quel Dieu nous révèlent les deux textes ? 304
6.4.2 Une mission difficile : détruire et bâtir 306
6.4.3 Une vie comprise grâce à la parole de Dieu 309
CONCLUSIONS 311
Bibliographie sélective 314
Annexe 1 : Photographies 332