



Dictionnaire des théâtres du monde

Strindberg August

Stockholm, 1849-1912

Auteur dramatique, romancier, poète lyrique, essayiste et peintre suédois. Strindberg en impose par la diversité de ses dons et par le volume considérable de sa production. Dans sa création littéraire, ce qui compte le plus, c'est son théâtre (cinquante-huit pièces), qui lui assure une place capitale dans l'histoire du drame moderne.

Une vie et une carrière tourmentées

On lira avec un vif intérêt sa série autobiographique, *Le Fils de la servante*, mais à aucun moment on ne devra se laisser prendre : ce texte ne peut être considéré comme un très solide document historique ; il ne faut pas oublier qu'il s'agit là aussi d'une œuvre de fiction. Dans ce roman de sa vie, Strindberg nous brosse une très sombre image de son enfance. Il est né dans une famille bourgeoise aisée mais le père a fait de mauvaises affaires. Strindberg se présente à nous comme un illégitime, un prolétaire, un paria. En fait, il éprouve les plus grandes difficultés à s'accommoder de son milieu familial, de la classe sociale à laquelle il appartient, du monde religieux et politique dans lequel il se trouve inséré. À tous égards, c'est un homme « mal dans sa peau » (A. Adamov). Il s'interroge longtemps sur sa vocation : sera-t-il instituteur, médecin, journaliste, comédien ? En 1869, il entre au Conservatoire mais sa carrière dramatique, comme acteur, se terminera dans le trou du souffleur. Cependant, il a goûté du théâtre, il sait maintenant qu'il va écrire, écrire pour le théâtre. À ce moment, il ne connaît guère que le Théâtre-Royal dramatique, où le drame historique est fort en honneur. C'est sur cette scène qu'il fait jouer ses premières pièces (à cadre historique). À Rome (*I Rom*, 1870), *Le Banni* (*Den fredløse*, 1871) qui posent aussi certains de ses problèmes personnels. Puis Strindberg s'attaque à sa première grande œuvre consacrée à l'histoire de la Suède ; le héros sera le réformateur Olaus Petri, et le drame s'intitule *Maître Olof* (*Mäster Olof*). Mais la matière historique n'est guère qu'un prétexte, l'auteur s'intéresse surtout au problème de la fidélité à la vocation. On sent qu'il a bien profité de ses récentes lectures philosophiques et critiques : l'existentialiste religieux Kierkegaard et le critique radical G. [Brandès](#) l'ont profondément marqué. Cette pièce âpre et pittoresque, de coupe shakespearienne, pré-expressionniste par certains de ses aspects, est présentée en première version (prose) en 1872 et refusée par la direction du Théâtre-Royal ; une seconde rédaction (en vers) ne reçoit pas un meilleur accueil. *Maître Olof* ne sera finalement joué qu'en 1881 dans un théâtre privé. Cet échec affecte gravement Strindberg qui a dû s'insérer dans la vie sociale. Il est actif comme journaliste et il occupe un poste modeste à la Bibliothèque royale qui lui confère une certaine respectabilité. Sa carrière est ensuite jalonnée par des périodes de réussite et de fébrile activité et par des crises morales et psychiques qui semblent par moments devoir le ruiner tout à fait. Il se marie trois fois et chaque fois sous le signe du théâtre. En 1877, il épouse Siri von Essen, aristocrate suédoise de Finlande dont il provoque le divorce et qui rêve de monter sur les planches (divorce prononcé en 1890) ; en 1893, il épouse une Viennoise, Frida Uhl, elle aussi de haute naissance, qui s'institue son imprésario (divorce en 1897). En troisièmes nocces, il s'unit à une de ses plus brillantes interprètes, Harriet [Bosse](#) : c'est celle qu'il aime sans doute le plus passionnément. Leur vie commune est de courte durée, mais ils restent longtemps très proches (mariage 1901, divorce 1908). Les principales crises psychiques sont liées au devenir de ces divers mariages, la première est associée aux remous que provoque la séparation de Siri von Essen d'avec son noble mari (cf. *Le Plaidoyer d'un fou*). Le second groupe de crises psychiques se situe après la dislocation du deuxième foyer créé par Strindberg ; nous en trouvons l'écho dans le récit *Inferno* (1894-1895). À l'approche de ces crises, Strindberg cesse d'écrire activement. Pendant

qu'elles se déroulent, il est contraint de tourner et de retourner sans cesse dans la tête ses problèmes moraux et esthétiques. Les projets se bousculent dans son esprit et il recommence à créer très vite.

La période naturaliste

La première partie de sa carrière de dramaturge a été consacrée au drame historique. Maintenant, il ouvre plus volontiers les yeux sur le monde moderne. En 1876, il fait un séjour de deux semaines à Paris, et il y découvre une nouvelle pratique du théâtre. Le féminisme est à l'ordre du jour. Au début, Strindberg se pose volontiers en « libérateur de la femme », *La Femme de Sire Bengt* (*Herr Bengts hustru*, 1877), pièce en costumes historiques, qui fait cependant allusion à ses propres expériences récentes, mais, en fait, il part vite en guerre contre les champions du féminisme ; sa propre comédie *Camarades* (*Kamraterna*, 1886-1887) se présente comme une réponse à Ibsen et une parodie de *Maison de poupée*. Ici s'ouvre la période dite « naturaliste » de son œuvre. Strindberg ne doit en réalité rien au naturalisme français, si ce n'est ce qu'il a lu dans les écrits théoriques et critiques de Zola et de Desprez. Une certaine institution l'a fasciné, le Théâtre-Libre qu'il s'efforcera d'acclimater en Scandinavie mais sans succès. La France lui a surtout ouvert de nouvelles perspectives sur la psychologie (il a lu Ribot, Bernheim, Charcot). Mais rien, dans ce qu'il va écrire, ne le rapproche de Zola, et Zola n'est pas disposé à le ranger parmi ses disciples. Le naturalisme de Strindberg est un « naturalisme des nerfs ». *Père* (*Fadren*, 1887), *Mademoiselle Julie* (*Fröken Julie*, 1888), *Créanciers* (*Fordringsäggare*, 1888) sont liés à la théorie du « combat des cerveaux » et du « meurtre psychique » qui est développée dans le recueil *Vivisections* (1887) et directement inspirée par les psychologues français. *Père* porte comme sous-titre « tragédie moderne », mais certains y voient déjà l'ébauche d'un drame expressionniste. *Mademoiselle Julie* fit, en son temps, tellement scandale que les théâtres suédois ne lui ouvrirent leurs portes qu'avec vingt ans de retard. Ici et dans *Créanciers* (pièce tendue et ramassée qui débute sur le ton de la « comédie rosse » et qui débouche sur un dénouement tragique inattendu mais fort bien amené), Strindberg réduit le nombre des personnages et l'importance des moyens à déployer. Les dernières pièces qui se rattachent au cycle « naturaliste » sont de plus en plus denses et ascétiques. *La Plus forte* (*Den starkare*) ne comporte que deux personnages, dont un rôle muet, le plus intéressant d'ailleurs pour la comédienne. *Le Lien* (*Bandet*, 1892) est plus ample et annonce déjà fort nettement qu'une époque nouvelle se prépare.

Un théâtre mystique

Avec 1892 s'ouvre dans la vie de Strindberg une période sombre. Auteur que ne veulent plus accueillir ni les directeurs de théâtre ni les éditeurs – ses nouvelles, *Mariés* (*Giftas*) lui ont valu un procès d'impiété, *Mademoiselle Julie* a fait scandale – il est obligé de s'exiler. À Berlin, il aurait pu triompher au théâtre mais il ne croit plus à la qualité de ses créations dramatiques, il se veut savant chimiste ou encore il se remet à peindre. Son mariage avec Frida Uhl ne constitue pas un épisode positif heureux. Au terme de pérégrinations pénibles, le couple va se retrouver à Paris, où il se disloquera. L'époque parisienne est marquée pour Strindberg par les contacts qu'il établit avec certains chimistes de la Sorbonne mais aussi avec les hyperchimistes et le monde de l'occultisme parisien. Lui qui, au temps où il écrivait ses nouvelles « radicales », se proclamait bruyamment athée, le voici qui se rapproche de la religion, il est même en coquetterie avec le catholicisme. Après toutes les secousses qu'il a subies, il retrouve l'équilibre et la sérénité. Il veut reprendre sa place en Suède, où ceux qui avaient sympathisé naguère avec lui ne le reconnaissent plus. Il se considère lui-même comme un converti. Il recommence à écrire pour le théâtre mais il écarte toutes les formes de scientisme et de réalisme servile.

Ici surgissent les créations de son théâtre que l'on nomme « mystique ». Celui-ci repose sur toutes les expériences que Strindberg a pu accumuler pendant la période d'*Inferno*. Cette création dramatique rejette les catégories ; désormais temps et espace n'existent plus et même les structures de la causalité paraissent s'estomper. Les images se succèdent comme dans l'hallucination mentale : *Le Chemin de Damas* (*Till Damaskus*, I-II, 1898 ; III, 1903), ou selon le rythme très heurté du rêve endormi ou du cauchemar. Les personnages se dédoublent et se démultiplient, quitte à se ressouder ou à se réunifier ensuite. Cette audacieuse définition de la structure onirique introduite dans le drame, Strindberg la pose dans son *Mémoire*, en tête de la plus originale et la plus audacieuse de ses pièces, *Le Songe* (*Ett Drömspel*, 1902). Ici, l'auteur se dissimule derrière une triade de personnages masculins, l'officier, l'avocat et le poète qui dialoguent tour à tour avec la mystérieuse fille d'Indra, représentant à la fois la femme tutélaire (ici Strindberg paraît bien apaisé) et la divinité. Les images se fondent les unes dans les autres, comme les fantasmes du rêve. La sagesse de Strindberg en impose au spectateur ; on ne parvient pas à découvrir s'il s'inspire davantage des traditions judéo-chrétiennes ou s'il veut se placer sous le signe d'un pessimisme d'origine extrême-

orientale. Au cours de cette période, une large place est faite à l'histoire mais certaines évocations historiques se rattachent assez directement au drame onirique : La Saga de Folkungar (*Folkungasaga*, 1899) ou Erik XIV. Parfois Strindberg semble se rapprocher de son ancienne veine réaliste mais brusquement une brèche peut s'ouvrir qui nous précipite dans l'abîme de l'au-delà : La Danse de mort (*Dödsdansen*, 1900).

Le « Théâtre-Intime »

À la fin de sa vie, Strindberg réussit à réaliser son rêve : disposer d'un théâtre où l'on pourrait se consacrer uniquement à ses créations. Ce fut le Théâtre-Intime (1907-1910). Il s'agissait d'une petite salle et, à l'intention de ses fidèles et, pour bien utiliser ce lieu, il créa les Pièces intimes. La Sonate des spectres (*Spöksonaten*, 1907) devait avoir un grand retentissement : ici Strindberg anticipe sur le théâtre surréaliste. Le cortège se referme sur La Grand-route (*Stora landvägen*, 1910) qui évoque en quelques « stations » l'itinéraire suivi par le poète au cours de sa vie tumultueuse ; plusieurs images sont émouvantes et quasi religieuses, d'autres nous rappellent que Strindberg était aussi un redoutable auteur satirique. De son vivant, au milieu des siens, Strindberg fut toujours un signe de contradiction. Aujourd'hui encore certains le supportent mal, s'arrêtant sur sa misogynie, insistant sur quelques aspects trop brutaux ou trop cruels de son théâtre. Strindberg n'a pas écrit que *Mademoiselle Julie*, ou *La Danse de mort*. Ce fut aussi un immense poète, audacieux et délicat, un mystique qui nous a laissé d'émouvantes images jalonnant les étapes de sa progression spirituelle. En matière de théâtre il fut un extraordinaire novateur : une œuvre comme *Le Chemin de Damas* marque un tournant décisif dans l'histoire du drame moderne.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Théâtre cruel et théâtre mystique. Traduit du suédois par Mlle [Marguerite] Diehl. Préface et présentation de Maurice Gravier, August Strindberg, [Paris,] : Gallimard (Mayenne, impr. Floch), 1964
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33184349r>
- Le Théâtre de Strindberg, A. Jolivet, Paris : Boivin et Cie éditeurs, 1931
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32287619d>
- Strindberg et le théâtre moderne, 1, L'Allemagne, Maurice Gravier, Lyon : I. A. C. (Impr. artistique en couleurs), 1949
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32191054v>
- Le Psychothéâtre de Strindberg, un auteur en quête de métamorphose, Guy Vogelweith,..., Paris : C. Klincksieck, 1972
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35421469g>
- Strindbergian drama, themes and structure, by Egil Törnqvist, Stockholm : Almqvist och WiksellAtlantic Highlands, N.J. : Humanities press, 1982
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb356639147>
- Théâtres intimes, essai, Jean-Pierre Sarrazac, Arles : Actes Sud, 1989
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35026426q>
- La cruauté et le théâtre de Strindberg, du meurtre psychique aux maladies de l'âme, Pascale Roger, ParisBudapestTorino : l'Harmattan, 2004
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb391905977>

Rédacteur(s)

[M. GRAVIER](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Europe du Nord](#)

Zone(s) géographique(s) : Suède Allemagne France

Période(s) : 19^{ème} siècle 20^{ème} siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : I Rom Fredloese (den) Brandès (G.) Bosse (H.) Kierkegaard (S.) Mäster Olof Zola (E.) Ibsen (H.) naturalisme Desprez (J.-L.) Herr Bengts hustru Kamraterna Maison de poupée Fadren Fröken Julie Fordringsägarer starkare

**(den) Bandet Mademoiselle Julie Till Damaskus Drömspel (ett) Folkungasaga Erik XIV
Dödsdansen Spöksonaten Stora landvägen Danse de mort (la) Chemin de Damas (le)**

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/biographie-strindberg-august>