

# Le rêve d'un naturaliste, ou *Le Songe* de Strindberg

Sarah Migneron  
Université d'Ottawa

En 1902, August Strindberg, reconnu jusqu'à cette époque en particulier pour ses œuvres dites « naturalistes<sup>1</sup> », c'est-à-dire fondées sur la psychologie des personnages, sur la simplicité de l'appareil théâtral et sur l'unité de lieu, publie *Le Songe*. Une grande partie de ses contemporains, confrontés à un style dramatique inédit, se trouvent « déconcertés par le côté chaotique et irrationnel du texte » (Balzamo, p. 94). D'autres y voient justement un modèle à suivre, en une période où le naturalisme semble dominer la pensée et les arts : *Le Songe*

---

<sup>1</sup> Notamment *Le Père* (1887), *Mademoiselle Julie* (1888) et *Créanciers* (1889).

comme instauration d'une nouvelle forme artistique qui préfigurerait l'expressionnisme plutôt que de continuer le réalisme dans lequel les auteurs français du XIX<sup>e</sup> siècle étaient passés maîtres<sup>2</sup>.

Pourtant, une étude approfondie de la pièce et des croyances de Strindberg à l'époque de sa création ainsi que de sa conception de l'écriture en général révèle un lien non négligeable entre ce dramaturge et les Balzac, Dumas et Hugo qui avaient vu dans la littérature un moyen de prouver, par l'entremise de la mimésis, le bien-fondé de certains savoirs en circulation à l'époque, mais rejetés par les institutions scientifiques officielles. Comme ces romanciers, Strindberg se situe à cheval entre les sciences dites « naturelles » et le surnaturel. Au cours des années 1890, il cesse d'écrire des pièces de théâtre et des romans pour se consacrer presque entièrement à ses recherches scientifiques (voir Sprinchorn, p. 10). Il publie des traités de botanique et de chimie; il s'abîme gravement les mains en essayant de créer de l'or à la manière des alchimistes; il étudie ce qu'il en viendra à appeler les « correspondances » à la suite de sa découverte de Swedenborg. Strindberg vit alors une véritable crise mystique, dont il rendra compte dans son roman autobiographique *Inferno*, publié en 1897<sup>3</sup>. Tout au long de cette période, Strindberg est à la recherche de réponses, et ses incursions dans le monde des sciences naturelles, qu'il juge insuffisantes, le mènent petit à petit à se pencher sur des textes occultes comme sources de révélation ainsi que d'inspiration pour ses œuvres à venir. Ce

---

<sup>2</sup> Pour de plus amples renseignements au sujet de l'expressionnisme, en particulier celui de Strindberg, voir l'étude de Dahlström (1965).

<sup>3</sup> Voir Cedergren, 2008 pour une étude de la citation biblique dans l'œuvre de Strindberg, y compris dans *Inferno*.

qu'il nous présente dans *Le Songe* est donc sa conceptualisation du monde, issue de ses nombreuses lectures et réinterprétations de textes religieux (en particulier chrétiens et védiques), mystiques (ceux de Swedenborg et l'interprétation qu'en fait Balzac dans *Séraphîta*) et autres.

Mais quel est cet univers peint par Strindberg et, surtout, y croit-il vraiment? Si oui, quels moyens emploie-t-il pour convaincre ses lecteurs de la validité de ce qu'il leur présente et dans quelle mesure ces moyens rappellent-ils ceux utilisés au cours de sa période manifestement naturaliste? Et, finalement, quelle est cette perception du rôle de l'écrivain qui lui permet de s'arroger le droit de professer ses nouvelles croyances? Voilà les questions auxquelles la présente étude tentera de répondre.

### ***La représentation du paranormal***

L'univers au sein duquel Strindberg plonge les personnages du *Songe* se veut une synthèse de tous ces « savoirs » paranormaux découverts au cours de la crise d'*Inferno*, en particulier l'alchimie, le mysticisme de Swedenborg et un certain nombre de croyances religieuses. L'intrigue se résume aisément : Agnès, fille du dieu védique Indra, est envoyée sur Terre pour constater la souffrance des hommes. Elle se promènera donc d'un décor à l'autre, accompagnée tour à tour par l'Officier, l'Avocat et le Poète, personnages qui lui servent de guides dans cette étude de la condition humaine.

Les symboles alchimiques abondent tout au long de la pièce. Par exemple, dès l'une des premières scènes, Agnès doit délivrer l'Officier d'un château croissant. Les remparts de ce

château, sur le toit duquel pousse un énorme bouton de fleur, sont couverts de fumier. Lorsque Agnès demande au Vitrier pourquoi les fleurs poussent sur la pourriture, ce dernier répond : « C'est parce qu'elles ont horreur de la saleté, alors elles s'en éloignent au plus vite pour se rapprocher de la lumière, éclore... et mourir » (Strindberg, 1986, p. 308). Selon Christian Milat<sup>4</sup>, il s'agit là d'une image de l'Œuvre au Noir alchimique. Au cours de la dernière scène, Agnès entrera dans ce château, qui prendra feu pour permettre à cet être divin de retourner d'où il vient, le feu symbolisant en alchimie la purification et constituant l'élément qui permet de créer de l'or à partir de métaux rudimentaires. De plus, les propos de nombreux personnages reposent sur des oxymores, facteur qui rappelle un des fondements de base de cette pseudo-science : la dualité, née de la disjonction de l'unité première. Par exemple, les trois guides d'Agnès opposent l'amour aux souffrances de la vie :

AGNÈS : [...] Pourquoi ces éternels gémissements? La vie n'a-t-elle donc aucune joie en réserve?

L'AVOCAT : Si! L'amour! Ce qui est le plus doux mais aussi le plus amer. Femme et foyer! Ce qu'il y a de plus haut mais aussi de plus bas!... (p. 325)

Un parallèle important est aussi établi entre les devoirs personnels et les devoirs moraux, ce que l'Avocat appelle avec ironie « les petites contradictions de la vie » (p. 362).

---

<sup>4</sup> Christian Milat, « Philosophie alchimique et littérature », conférence prononcée dans le cadre du séminaire *Mimésis et magnétisme : la littérature au service du paranormal* (FRA 6741 : Littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, professeur : Maxime Prévost), Université d'Ottawa, 30 octobre 2006.

En outre, le conflit de base de la pièce repose en partie sur l'opposition entre le spirituel et le sensuel, ce que Swedenborg appelle, selon John Ward, le « *spiritual-sensual self and the animal self* » (p. 211). Ce critique compare aussi deux des décors centraux de la pièce, ceux de Beurivage et de Mortegrève, à l'eschatologie présentée par le mystique suédois, le premier lieu représentant le paradis, cet endroit où, comme s'exclame l'Officier, « c'est l'été! Le soleil brille! Jeunesse, fleurs et enfants, chants et danses! C'est la fête, c'est la joie! » (p. 331), et le deuxième, l'enfer, où « des gens se livrent à des mouvements de rééducation physique à l'aide d'engins mécaniques qui ressemblent à des instruments de torture » (p. 332). La pièce contient aussi des exemples de ces fameuses correspondances qui ont hanté Strindberg tout au long de la crise d'*Inferno* et dont il trouve une explication chez Swedenborg. Celui qui rend le mieux le caractère mystique de l'œuvre est la correspondance de forme entre la grotte de Fingal, l'oreille et le coquillage. C'est ce rapport qui permet à Agnès de surnommer cet endroit « l'oreille d'Indra », en expliquant que c'est ici « que le roi des cieux écoute les plaintes des hommes » :

N'as-tu jamais, quand tu étais enfant, porté un coquillage à ton oreille... pour entendre battre ton sang, écouter la rumeur de tes pensées et la rupture de milliers de petites fibres usées dans ton corps... Si c'est cela que tu entends dans cette petite coquille, imagine donc ce qu'on doit entendre dans la grande!... (p. 349)

En religion védique, Indra, le père d'Agnès, représente le dieu de la foudre. Or, la pièce regorge non seulement de

---

<sup>5</sup> Voir aussi p. 220-222 pour plus de détails sur la comparaison entre Mortegrève et Beurivage.

références au védisme, mais aussi au christianisme et au bouddhisme. Strindberg peint véritablement le portrait d'un monde où règnent les symboles religieux. L'exemple d'intertexte chrétien le plus frappant est sans doute celui d'Agnès, qui rappelle directement la figure que les personnages de la pièce appellent « le crucifié », c'est-à-dire Jésus. Les ressemblances de parcours entre ces présences divines abondent : toutes les deux sont envoyées sur Terre par leur père, un dieu tout-puissant, la première dans le but de déterminer si les plaintes des hommes sont fondées, la seconde pour apaiser la souffrance de ces derniers; toutes deux s'isolent dans la nature pour réfléchir à leurs expériences terrestres; toutes deux seront condamnées pour leurs enseignements, etc. D'autres symboles chrétiens ponctuent la pièce, notamment la couronne d'épines qu'Agnès pose sur la tête de l'Avocat, le rédempteur marchant sur les eaux, les *kyrie* chantés par les personnages, etc. Or, l'explication du secret de l'existence que Strindberg place dans la bouche d'Agnès est inspirée directement des mythes védiques de la création :

À l'origine des temps, avant que le soleil ne commence à briller sur toutes choses, Brahma, la force divine originelle, s'est laissé séduire par Maya, la mère du monde. Cette union entre la divine matière originelle et la matière terrestre provoqua la chute du ciel. C'est pourquoi le monde, la vie et les hommes ne sont qu'un fantôme, une apparence, un songe<sup>6</sup>... (p. 364)

Enfin, la réplique suivante d'Agnès rappelle directement les quatre nobles vérités du bouddhisme ainsi que la quête du Nirvana : « Or, pour se libérer de la matière terrestre, les

---

<sup>6</sup> Selon le journal de Strindberg, cette histoire serait tirée de l'ouvrage *History of Literature* d'Arvid Ahnfelt (1982, p. 170).

descendants de Brahma recherchent les privations et les souffrances. Voilà la souffrance devenue libératrice! » (p. 364)

### ***Les méthodes de persuasion***

Telle est, en somme, la conceptualisation du monde esquissée par Strindberg dans *Le Songe*, ce qui pousse à se demander si ce dramaturge engage sa crédibilité dans les croyances présentées ou s'il juxtapose simplement ces éléments dans le but de créer du beau et de divertir. Une étude de l'attitude de Strindberg vis-à-vis de la littérature et de la façon dont il procède pour arriver à la conclusion de sa pièce fait pencher en faveur de la première option. D'abord, c'est un fait bien établi que Strindberg n'écrivait pas à une seule fin esthétique, mais bien dans le but de remplir un devoir éthique. La recherche d'un moyen de transformer l'écriture en « vocation » et non en simple « jouissance », pour employer les termes de Guy Vogelweith, l'a hanté toute sa vie, et ce, à partir de sa première lecture d'*Ou bien... ou bien...* de Kierkegaard en 1870 (1972, p. 24). Selon Otto Heller, « [*]iterature, [Strindberg] held, should pattern itself after a serious newspaper: it should seek to influence, not entertain<sup>7</sup>* » (p. 77). Ce critique poursuit en déclarant que Strindberg n'a jamais su se plier complètement à cette exigence restrictive de la littérature, ses pulsions artistiques étant toujours plus fortes que lui. Or, le fait que Strindberg s'était accordé lui-même le rôle de prophète, comme l'illustre Evert Sprinchorn dans un article intitulé « Strindberg Among the

---

<sup>7</sup> « Selon [Strindberg], la littérature a pour devoir de suivre le modèle d'un journal sérieux : elle doit viser l'influence et non le divertissement » (Je traduis)

Prophets », indique néanmoins qu'il ne perdait jamais de vue cette conception de la littérature en tant qu'école. D'autres emploient aussi le terme de prophète pour décrire ce dramaturge : Göran Stockenström parle de sa mission d'expliquer Dieu aux hommes (voir 1988, p. 68, et 2002, p. 39) et Otto Heller déclare : « *he will interest future students of morals chiefly as an agitator, a polemist, and in a fashion, too, as a prophet*<sup>8</sup> » (p. 104).

D'autre part, l'importance que Strindberg accorde à l'autobiographie appuie aussi l'hypothèse qu'il est convaincu de la vérité des concepts présentés dans *Le Songe*. La pièce foisonne en effet de scènes tirées de la vie de l'auteur. L'exemple le plus cité pour corroborer cette affirmation est celui de l'Officier qui attend Victoria dans le couloir de l'opéra. Elena Balzamo, dans sa synthèse des interprétations de la pièce émises jusque dans les années 1980, déclare :

L'origine autobiographique de l'épisode ne fait pas de doute pour Lamm et ses successeurs : c'est Strindberg qui a ainsi attendu [...] sa première femme, Siri von Essen, dans les années 1870, puis Harriet Bosse, la troisième, au début du siècle... [dans les couloirs du Théâtre Dramatique de Stockholm] (p. 95)

En outre, il est aisé de voir dans ces figures d'Officier, d'Avocat et de Poète des incarnations de l'auteur même, alors qu'Agnès en représenterait le porte-parole<sup>9</sup>. Bien sûr, le fait qu'un auteur puise dans sa vie pour nourrir son œuvre ne constitue pas une preuve en soi qu'il tente ainsi d'imiter la

---

<sup>8</sup> « les étudiants de morale à venir s'intéresseront surtout à lui à titre d'agitateur, de polémiste et aussi, dans un sens, de prophète » (Je traduis)

<sup>9</sup> Alfred Jolivet mentionne au passage : « Comme l'Officier et l'Avocat, le Poète est une incarnation de Strindberg » (cité dans Balzamo, 2000, p. 96). Voir aussi Vogelweith, 1972, p. 257-258.

réalité ou qu'il tient à être pris au sérieux. Cependant, Strindberg accorde beaucoup de poids à l'aspect réaliste, et donc vraisemblable, de l'autobiographie. Comme le souligne Maurice Valency, son œuvre autobiographique s'étend sur plus de dix volumes : « *the fruit of his conviction, expressed in 1885, that confession is the form of art which comes closest to reality*<sup>10</sup> » (p. 240). Strindberg déclare même que ce genre devrait relever entièrement de la méthode scientifique :

À mon avis, la littérature doit complètement s'affranchir de l'art et devenir une science. Les auteurs doivent apprendre leur métier en étudiant la psychologie, la sociologie, la physiologie, l'histoire et la politique. Sinon nous ne serons que des dilettantes. (Vogelweith, p. 44)

Si cette méthode, qui rappelle d'ailleurs fortement celle prônée par Zola et les naturalistes, convient à son travail d'avant la crise d'*Inferno*, pourquoi ne conviendrait-elle pas à celui d'après? D'autant plus que, pour certains critiques, tout comme pour Strindberg lui-même, sa technique est essentiellement demeurée la même d'une période à l'autre. À preuve, cette déclaration, prononcée en 1901, c'est-à-dire en plein cœur de la rédaction de ses pièces dites « de rêve<sup>11</sup> » : « Je suis ce que j'étais, un naturaliste, seul le point de vue a changé » (voir Adamov, p. 147), ou cet extrait d'une lettre envoyée à son traducteur allemand, Emil Schering : « On a dit que *Le Chemin de Damas* n'était fait que de rêves. Bien sûr. Mais naturalistes. » (voir Vogelweith, p. 76) Selon Maurice Valency, la simplification des personnages et des situations dans ses pièces naturalistes

---

<sup>10</sup> « le fruit de sa croyance, exprimée en 1885, que la confession est la forme artistique la plus près de la réalité » (Je traduis)

<sup>11</sup> Il achève, par exemple, les deux premiers tomes du *Chemin de Damas* en 1898 (la dernière partie viendra en 1904). En 1901, il rédige *Le Songe*, qui sera publié l'année suivante.

rendait déjà un effet de rêve (p. 242). Martin Lamm soutient que « malgré l'effet symboliste de l'ensemble [de *Songe*], tous les détails conservent leur forme nettement naturaliste » (voir Balzamo, p. 94). Si la forme demeure la même, pourquoi changer la technique? Le résultat de la crise d'*Inferno* serait donc une modification des savoirs employés et non l'abandon du recours à une méthode scientifique dans l'établissement des œuvres. Des sciences naturelles énumérées dans sa déclaration au sujet de l'autobiographie, Strindberg passe aux sciences occultes, dont il se sert pour découvrir et expliquer la source de toute sa souffrance et, par extension, la source de la souffrance de tous.

Affirmer que Strindberg emploie un certain « empirisme littéraire », c'est-à-dire l'expérimentation scientifique par le biais de l'écriture, pour prouver la validité des thèses présentées dans *Le Songe* est donc justifiable. À la manière de Bettina L. Knapp, il est possible d'interpréter la pièce comme un traité d'alchimie (voir Balzamo, p. 103), car des symboles alchimiques y sont utilisés, par exemple pour justifier le fait que les hommes doivent vivre dans la misère, comme le montre le dialogue suivant :

L'OFFICIER : Pourquoi faut-il alors que je garde les chevaux, que je prépare leurs litières et que j'enlève le fumier?

AGNÈS : Pour que tu aies envie de te sortir de là. [...] C'est ton devoir de rechercher la liberté et la lumière. (p. 309)

Cet échange suit directement la scène au cours de laquelle le Vitrier explique à Agnès pourquoi les fleurs poussent dans le fumier. En outre, le feu allumé à la toute fin de la pièce symboliserait la réalisation d'une partie du Grand Œuvre, la transmutation des métaux en or, fait démontré par l'éclosion du bouton sur le toit du château croissant, qui se révèle « un

énorme chrysanthème » (p. 367), le mot « chrysanthème » signifiant étymologiquement « fleur d'or » (voir Ward, p. 227-228).

Alain Mercier décrit Strindberg et ses procédés de recherches alchimiques en ces termes : « C'était avant tout un empirique » (p. 24). C'est là la méthode qu'il emploie en outre pour faire constater à Agnès que les hommes sont véritablement à plaindre : la preuve par l'expérience. D'abord, l'hypothèse à prouver est émise par Indra : « Descends, vois par toi-même / Et reviens. Alors tu me diras / Si leurs plaintes sont justifiées! » (p. 307). Ensuite, Agnès assiste à différentes scènes de la vie quotidienne : la mère mourante qui donne des conseils à son fils, l'amoureux qui attend sa bien-aimé, la Concierge qui écoute et tente d'apaiser les plaintes de tous, etc. Au cours de presque chacune de ces scènes, Agnès répète le refrain sur lequel se fonde la conclusion qui résulte de ses expériences : « Que les hommes sont à plaindre! ». La fille d'Indra se place également dans des situations qui lui permettent de découvrir de première main comment vivent les hommes. Par exemple, à la scène quatre, elle s'enveloppe du châle de la Concierge et dit à cette dernière : « Va te reposer, je te remplacerai. Je veux m'instruire... et voir si la vie est aussi pénible qu'on le dit. » (p. 316) Plus tard, lorsque l'Avocat lui explique que ce qui rend la vie complète est d'avoir un foyer, elle s'exclame : « Laisse-moi en faire l'expérience! » (p. 325) Ils se marient donc et ont un enfant, mais Agnès étouffe dans leur chambre modeste, ce qui aide à prouver l'hypothèse de la souffrance de l'espèce humaine. Elle continue son parcours sur terre avec l'Officier, puis avec le Poète, en passant par des endroits tels que Mortegrève et Beurivage. L'Avocat finit par lui dire qu'avant de pouvoir retourner d'où elle vient, elle devra répéter, et ainsi

confirmer, chacune de ses expériences, comme le ferait tout scientifique consciencieux : « il te faudra revenir sur tes pas, reprendre le même chemin, supporter à nouveau toutes les horreurs du procès, les répétitions, les ratures, les redites... » (p. 345) Une fois la recherche conclue, Agnès est prête à rejoindre son père et à lui rendre compte de ses résultats.

La forme des dialogues employés par Strindberg contribue aussi au renforcement des idées présentées. Les réponses toutes prêtes de l'Avocat aux questions d'Agnès, par exemple, semblent reposer sur un raisonnement au fondement inébranlable. L'Avocat procède par démonstration pour bien faire sentir les souffrances de la vie à Agnès, comme le montre l'extrait suivant :

L'AVOCAT [...] : Aurais-tu oublié tes devoirs?

AGNÈS : Oh mon Dieu, non! Seulement j'ai d'autres devoirs plus élevés.

L'AVOCAT : Et ton enfant?

AGNÈS : Mon enfant? Et puis après?

L'AVOCAT : Ton enfant t'appelle.

AGNÈS : Mon enfant? Malheur à moi, je reste attachée à la terre! Et cette douleur dans ma poitrine, cette angoisse... Qu'est-ce que c'est?

L'AVOCAT : Tu ne le sais pas?

AGNÈS : Non.

L'AVOCAT : Ce sont les remords!

AGNÈS : Les remords?

L'AVOCAT : Oui!... et ils se présentent après chaque devoir négligé, chaque plaisir, même le plus innocent, si tant est qu'il y ait des plaisirs innocents, ce dont je doute, et après chaque souffrance infligée au prochain.

AGNÈS : Et il n'y a pas de remède?

L'AVOCAT : Si, mais un seul! Remplir aussitôt son devoir. (p. 361-362)

Strindberg place donc ce genre de syllogisme dans la bouche de ses personnages afin de prouver le bien-fondé de ses propres théories. Il importe toutefois de préciser que lui-même n'était pas du genre à se plier aveuglément aux lois de la logique, ce qui explique la scène entre le Maître d'école et l'Officier. Au cours de celle-ci, ce dernier, nouvellement promu docteur, doit retourner sur les bancs de l'école pour réapprendre ses leçons primaires. Au début de la scène, l'Officier croit pouvoir démontrer la justesse de ses réponses en procédant par analogie : « Mais deux fois deux font deux et cela, je le démontrerai par analogie, qui est la plus irréfutable des preuves!... » (p. 341). À la déclaration du Maître d'école que son raisonnement est « [l]ogique mais faux! » (p. 341), il répond encore : « Ce qui est logique ne peut pas être faux! » (p. 341). Or, il en viendra à découvrir qu'en vérité, « les lois de la logique sont absurdes » et, par conséquent, que « le monde entier est absurde » (p. 341), comme le souligne finalement le Maître d'école. Cette vision correspond bien à celle de Strindberg et illustre son besoin, après la crise d'*Inferno*, de dépasser sans cesse les limites des savoirs traditionnels pour fonder et formuler ses propres conclusions.

### ***L'importance de l'écrivain selon Strindberg***

Le rôle de prophète qu'il s'était attribué, sa technique naturaliste et l'approche scientifique adoptée dans *Le Songe* témoignent qu'en écrivant cette pièce, Strindberg avait l'ambition implicite de convaincre ses lecteurs de la réalité de ce qu'il leur présente. Cette thèse est également corroborée par

l'importance même que Strindberg accordait à l'écrivain, qu'il compare à un somnambule.

Strindberg montre clairement dans *Le Songe* son attitude révérencielle envers les poètes. Il présente le personnage du Poète dès son entrée en scène comme un être qui « plane toujours au-dessus des nuages » (p. 334) et qui se trouve, par le fait même, plus près des réalités divines que la moyenne des hommes. C'est aussi dans sa bouche qu'il place la prière des hommes qu'Agnès doit rapporter en son nom « au maître du monde » (p. 352). Vers la fin de la pièce, la fille d'Indra acceptera de lui dévoiler la clé de l'énigme, en partie sûrement parce qu'ils se ressemblent : « Je suis restée trop longtemps ici-bas, à prendre des bains de boue comme toi... » (p. 352) Il devient donc à la fois le porte-parole de l'humanité et celui des puissances célestes, portrait qui correspond à l'idée que Strindberg se faisait de la vocation d'écrivain.

Selon lui, les lecteurs doivent croire en ce qu'il leur présente, puisque c'est lui, un poète, qui l'a écrit et que l'inspiration doit nécessairement lui être venue de quelque part. La phrase suivante, tirée de la conclusion d'*Inferno*, révèle son ambition de n'être pas lu comme un simple auteur de fiction : « Que celui qui considérait ce livre-ci comme un poème consulte mon journal, tenu jour par jour depuis 1895, et duquel ceci n'est qu'une mise en œuvre, amplifiée et arrangée. » (1996, p. 246) Il ira jusqu'à écrire, dans une lettre au sujet d'*Inferno* adressée à son ami alchimiste François Jollivet-Castelot (qu'il appelle un « savant doublé d'un poète »; voir Mercier, p. 37) : « Rien n'est inventé! Que faut-il croire? À l'intervention des invisibles qui aient agi par l'intermédiaire des mortels. » (*ibid.*, p. 38) Or, il n'est pas impossible d'étendre le champ

d'application de cette affirmation à ses autres œuvres, notamment au *Songe*, puisque *Inferno* serait non seulement le reflet des expériences vécues au cours de sa crise mystique, mais aussi un montage d'à peu près tous les genres d'écriture jamais pratiqués par Strindberg : le récit autobiographique, l'article scientifique, le journal intime, le discours philosophique, religieux, mystique et autre, et même le théâtre, si l'on inclut le mystère qui ouvre le roman. Le fait que la justesse de l'univers présenté soit somme toute invérifiable ne pose nullement problème pour Strindberg, dont l'attitude rappelle l'axiome d'un de ses prédécesseurs, Gérard de Nerval : « l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres » (1971, p. 48).

Rien n'empêche donc au *Songe* d'être une pièce réaliste, pour ne pas dire naturaliste, puisqu'elle constitue une représentation de la réalité et du monde propres à Strindberg — « *a world in his own image* » (Dahlström, p. XV) —, mais aussi une image de la vie, comme le clame cette entrée de journal, rédigée le jour de l'achèvement de la rédaction du *Songe* : « *I am reading about Indian religions. [...] The world has come into existence only through Sin — if in fact it exists at all — for it is really only a dream picture (consequently my DREAM PLAY is a picture of life<sup>12</sup>).* » (Meyer, p. 169-170) Et le rêveur, la « conscience suprême » (Bjurström, p. 9) dont parle Strindberg dans sa préface, n'est nul autre que l'auteur lui-même. Car Strindberg se voyait comme un « “médium écrivain” et un mauvais voyeur n'existant que par la plume » (Mercier, p. 36). Bien qu'il ait toujours été conscient de son rôle d'écrivain et des

---

<sup>12</sup> « Je lis au sujet des religions indiennes. [...] Le monde n'a été créé que par Péché — s'il existe vraiment — puisqu'il ne s'agit que d'une image de rêve (par conséquent mon SONGE est une image de la vie). » (Je traduis)

idées qu'il cherchait à professer, ses attaches avec le concret semblent avoir été souvent des plus ténues. À preuve, par exemple, le fait que, vers la fin des années 1880, pendant qu'il travaille sur *Le Plaidoyer d'un fou*, Strindberg se compare à un somnambule : « *It seems to me that I live like a somnambulist; the imaginary and the real are all one to me*<sup>13</sup>. » (Valency, p. 273-274) Pendant qu'il compose *Le Songe*, une douzaine d'années plus tard, il écrit encore : « *In what land of dreams I am living I know not, but I dread descending again to reality*<sup>14</sup>. » (Meyer, p. 169) Ce lien entre le réel et l'imaginaire se trouve aussi dans *Le Songe* :

AGNÈS : [...] Ai-je rêvé tout cela? [...] Tout cela n'était qu'un songe?...

LE POÈTE : Un poème, que j'ai écrit.

AGNÈS : Tu sais donc ce qu'est la poésie.

LE POÈTE : Je sais ce qu'est le rêve... Mais qu'est-ce que la poésie?

AGNÈS : Ce n'est pas la réalité... C'est bien plus... Ce n'est pas un rêve... C'est le rêve éveillé...

LE POÈTE : Et le monde s' imagine que les poètes ne font que jouer et inventer des choses qui n'existent pas.

AGNÈS : Heureusement, mon ami, sinon le monde resterait désert, faute d'encouragement. Chacun resterait couché sur le dos à regarder le ciel et il n'y aurait plus personne pour empoigner la charrue et la bêche, le rabot et la pioche. (p. 352)

### ***Strindberg, naturaliste mystique convaincu***

Martin Lamm déclare : « Rêve, fiction, réalité — au fond, dans l'esprit de Strindberg, ces trois mots désignent la même chose. »

---

<sup>13</sup> « J'ai l'impression de vivre tel un somnambule : l'imaginaire et le réel ne font qu'un pour moi. » (Je traduis)

<sup>14</sup> « J'ignore dans quel monde de rêve je vis, mais je crains le retour à la réalité. » (Je traduis)

(voir Balzamo, p. 95) Dans *Le Songe*, Strindberg situe ses personnages dans un univers construit à partir d'une juxtaposition de références alchimiques, swedenborgiennes, chrétiennes, védiques, bouddhiques et autres. Sous cet angle, sa méthode rappelle le syncrétisme visé par les théosophes : « [to] synthesize "all" existing views and ideas<sup>15</sup> » (Szalczner, p. 101). Or, Strindberg était d'avis que cette tâche revenait à l'auteur (voir *ibid.*, p. 101-102), ce qui résume en partie le but visé par la rédaction de sa pièce.

Strindberg ne ménage pas les moyens pour prouver le bien-fondé de ses arguments, que ce soit par l'insertion d'éléments autobiographiques, le recours à l'argumentation « logique » ou l'apport de la méthode scientifique. Ce dernier procédé, d'ailleurs, montre bien que son écriture demeure fortement influencée par le naturalisme, malgré l'intérêt manifeste qu'il témoigne désormais aux sciences occultes et mystiques. Lorsque l'on considère l'importance qu'il accordait à son rôle de poète, synonyme pour lui à la fois de prophète et de somnambule inspiré, force est de constater que Strindberg ne se voyait pas comme un simple amuseur public, mais bien comme un messager divin porteur de la vérité. En ce sens, cet auteur suédois se rapproche des écrivains français de son époque – du Balzac qui explique et interprète Swedenborg dans *Séraphîta*; du Hugo qui transforme les poètes en prêtres dans « Les Mages »; du Villiers de l'Isle-Adam qui accapare la méthode scientifique pour créer son *Ève future*. Ce qui étonne peut-être est donc le fait que sa pièce ait si bien survécu jusqu'à nos jours, tandis que les textes de nature paranormale de ses

---

<sup>15</sup> « [d']effectuer la synthèse de "tous" les points de vue et idées qui existent » (Je traduis)

prédécesseurs semblent être éclipsés par leurs chefs-d'œuvre dits « réalistes », dans le sens traditionnel du terme.

Il demeure difficile de déterminer si Strindberg, avec *Le Songe*, a bel et bien réussi à convaincre ses lecteurs de la vérité de sa conception du monde. Cependant, ce qui est certain, c'est qu'en créant une pièce qui pousse à la réflexion, qui ouvre la voie aux interprétations multiples et qui continue à intriguer les gens de théâtre plus de cent ans après sa création<sup>16</sup>, Strindberg a prouvé à tous que son passage sur Terre, que sa « plus profonde douleur<sup>17</sup> », n'auront pas été vains. Tout comme Agnès et le Poète, Strindberg a su répondre à sa vocation, à son « plus haut devoir » (p. 362), en prenant sur lui la souffrance des hommes et en transcendant les sphères de la réalité pour transmettre son message à l'humanité. Ainsi, sur ce plan, mission accomplie.

## Bibliographie

ADAMOV, Arthur. 1955, *August Strindberg dramaturge*, Paris, L'Arche, coll. « Les Grands Dramaturges ».

BALZAMO, Elena. 2000, « *Le Songe*, modes d'emploi », *August Strindberg, Europe*, n° 858, p. 93-106.

---

<sup>16</sup> Pour une synthèse des mises en scène montées depuis la création de la pièce en 1907 jusqu'à nos jours, voir Marker, 2002, p. 56-116.

<sup>17</sup> Strindberg écrit à Emil Schering, au sujet du *Songe* : « C'est celle de mes pièces que j'aime le plus, l'enfant de ma plus profonde douleur. » (Bjurström, 1960, p. 9)

- BJURSTRÖM, Carl-Gustaf et André MATHIEU. 1960, « Introduction (*Le Songe*) » dans August Strindberg, *Théâtre*, Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu, Paris, L'Arche, t. 5, p. 9-12.
- DAHLSTRÖM, Carl Enoch William Leonard. 1965 [1930], *Strindberg's Dramatic Expressionism*, New York, Benjamin Blom.
- CEDERGREN, Mickaëlle. «L'écriture biblique dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle finissant : le cas de Strindberg». @*analyses*, Articles courants, XIX<sup>e</sup> siècle. 2008-03-26.
- GEDSØ MADSEN, Børge. 1962, *Strindberg's Naturalistic Theatre: Its Relation to French Naturalism*, Seattle, University of Washington Press.
- HELLER, Otto. 1968 [1918], *Prophets of Dissent: Essays on Maeterlinck, Strindberg, Nietzsche and Tolstoy*, Port Washington, Kennikat Press Inc.
- JOHNSON, Walter. 1973, « Introduction to a 'A Dream Play' » in August Strindberg, *A Dream Play and Four Chamber Plays*, Walter Johnson, Seattle, University of Washington Press, p. 3-15.
- MARKER, Frederick J. et Lise-Lone MARKER. 2002, *Strindberg and Modernist Theatre: Post-Inferno Drama on the Stage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MERCIER, Alain. 1969, « Auguste Strindberg et les alchimistes français : Hemel, Vial, Tiffereau, Jollivet-Castelot », *Revue de littérature comparée*, n° 1, p. 23-45.
- MEYER, Michael. 1982, « Introduction to *A Dream Play* », in August Strindberg, *Plays: Two*, Michael Meyer, London, Methuen, « The Master Playwrights », p. 164-175.
- NEURAL, Gérard de. 1971, *Aurélia*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1971.

- SPRINCHORN, Evert. 2002, « Strindberg Among the Prophets », dans Poul Houe, Sven Hakon Rossel et Göran Stockenström (eds), *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*, New York, Rodopi, p. 1-14.
- STOCKENSTRÖM, Göran. 1988, « 'The Great Chaos and the Infinite Order': The Spiritual Journeys of Swedenborg and Strindberg », dans Erland J. Brock *et al.* (eds), *Swedenborg and His Influence*, Bryn Athyn, The Academy of the New Church, p. 47-78;
- . 2002, « The World That Strindberg Found: Deciphering the Palimpsest of Nature », in Poul Houe, Sven Hakon Rossel et Göran Stockenström (dir.), *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*, New York, Rodopi, p. 15-41.
- SZALCZER, Eszter. 2002, « Theosophy as Catalyst: Strindberg's Theater of the Self and the Other », in Poul Houe, Sven Hakon Rossel et Göran Stockenström (dir.), *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*, New York, Rodopi, p. 101-114.
- STRINDBERG, August. 1996 [1966], *Inferno*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire »;
- . 1986, *Le Songe*, dans *Théâtre complet*, Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu (éd.), Paris, L'Arche, t. 5, p. 303-367.
- VALENCY, Maurice. 1963, *The Flower and the Castle: An Introduction to Modern Drama*, Toronto, Collier-Macmillan Canada.
- VOGELWEITH, Guy. 1972, *Le Psychothéâtre de Strindberg (Un Auteur en quête de métamorphose)*, Paris, Klincksieck.
- WARD, John. 1980, *The Social and Religious Plays of Strindberg*, London, The Athlone Press.

### **Résumé**

L'incursion de Strindberg dans le monde du paranormal et des sciences occultes a eu un effet non négligeable sur son écriture, comme en témoigne *Le Songe*, rédigé à la suite de sa crise mystique. Or, un examen de l'œuvre montre que ce naturaliste, en écrivant cette pièce, demeure en fait fidèle à lui-même, étant toujours convaincu de la véracité, et donc du réalisme, du monde qu'il y représente. Voilà ce que le présent article tente de prouver en se penchant sur la représentation du paranormal, les méthodes de persuasion employées et l'importance accordée par Strindberg au rôle de l'écrivain.

### **Abstract**

Strindberg's foray into the world of the occult and paranormal clearly had an effect on his writing style, as transpires from his *Dream Play*, written after his mystical crisis. However, a careful examination of this play shows that Strindberg remained true to his naturalistic roots. Indeed, it is obvious that he was still convinced of the veracity – and therefore of the realism – of the world he was depicting. This article focuses on Strindberg's representation of the paranormal, the techniques employed to convey his beliefs, and his conception the writer's role.