

« August Strindberg »

Stéphane Lépine

Number 71, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28908ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lépine, S. (1994). Review of [« August Strindberg »]. *Jeu*, (71), 219–225.

« August Strindberg »

Ouvrage de Michael Meyer, traduit de l'anglais par André Mathieu, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 1993, 836 pages.

Autobiographie

« Si personne ne le voyait quand il se baignait, il se laissait lentement glisser dans l'eau ; si quelqu'un le regardait, il sautait la tête la première depuis le toit de la cabine de bain. Il avait peur mais il voulait le cacher. Il n'attaquait jamais ses camarades, mais si on l'attaquait, il rendait les coups, même si son adversaire était plus fort que lui. Il vint au monde terrorisé et vécut dans une terreur perpétuelle de la vie et des hommes. » Ainsi est défini Johan-Strindberg dans le premier volume du *Fils de la servante*, qui s'appelle également *le Fils de la servante* (les trois autres volumes sont intitulés *Fermentation*, *Dans la chambre rouge* et *l'Écrivain*). Johan se révèle aussi tellement « attentif aux injustices » qu'il se sent « profondément lésé » lorsque ses frères ne sont pas punis après une faute.

Dès le premier volume, Strindberg explicite une opposition qui sera au cœur de sa vie et de son œuvre : « Dur comme la glace, à la maison, il était entre-temps sensible jusqu'à la sensiblerie ; il aurait pu entrer sous un porche et retirer sa veste pour la donner à un pauvre, il pouvait pleurer à la vue d'une injustice. » C'est peut-être Kafka qui a le mieux suivi ces deux axes de Strindberg en deux moments de son *Journal*. 7 août 1914 : « L'effrayant Strindberg. Cette fureur, ces pages arra-

chées à la force du poing. » Et le 4 mai 1915 : « Amélioration, parce que j'ai lu Strindberg. Je ne le lis pas pour le lire, mais pour me blottir contre sa poitrine. Il me tient comme un enfant sur son bras gauche. J'y suis assis comme un homme sur une statue. Dix fois, je suis en danger de glisser, mais à la onzième tentative, je tiens bon, j'ai de l'assurance et une vaste perspective. » Ce sera la rage qui dominera, en 1887, quand l'éditeur suédois Bonnier refusa de publier *l'Écrivain* parce que Strindberg y traîne dans la boue ses contemporains (il vient d'ailleurs tout juste de subir un procès pour son recueil *Mariés !*). Lettre à Karl-Otto Bonnier : « Votre étouffement de *Maraudeurs*, vos tracasseries à propos des *Paysans français*, la fourberie assassine avec laquelle vous avez traité le tome 4 du *Fils de la servante (l'Écrivain)* + votre système puéril et immature de boycottage reptilien, dicté en partie peut-être par la bienveillance, m'ont causé de telles souffrances qu'une vie entière vouée à la vengeance ne saurait rétablir l'équilibre. »

C'est aussi en 1887, avec *le Plaidoyer d'un fou*, que Strindberg fait éclater les cadres de l'œuvre autobiographique. Le livre se présente comme un roman où le réputé misogynne raconte l'histoire de son mariage avec la comédienne Siri von Essen, qui a lieu en 1887. Mais il y tient aussi sans trop le savoir la chronique de sa folie naissante. Face à tous les malheurs que lui inflige sa femme, le narrateur décide finalement de renoncer au suicide. Et en arrive à poser d'étranges questions : « Se pourrait-il que je ne sois pas fou, que je n'aie jamais été malade, jamais dégénéré ? Se pourrait-il que je sois tout bonnement une dupe [...] ? » Son délire jaloux et masochiste se met en place, il voit ici « un affront à [sa] virilité » et se souvient là du terme « métayage » employé à propos de sa

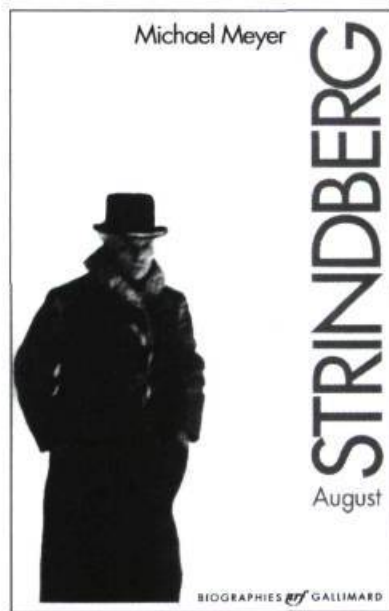
femme. Il y a aussi l'affaire de « King Charles », le caniche, à qui sa femme donne de la meilleure viande qu'à lui, pour qui elle dépense plus d'argent, qu'elle préfère, quoi. Cette femme prête à le tromper avec n'importe qui : « La nuit, elle boit du cognac avec la bonne [...] » Dans ces conditions, pas étonnant qu'on l'accuse de souffrir de « la manie de la persécution ». « Pourquoi la manie ? Je suis persécuté, il est donc bien logique que je me croie persécuté. »

Le Plaidoyer d'un fou est aussi le premier volume autobiographique que Strindberg écrit en français. Il a fui la Suède en 1883 et restera sept ans à l'étranger (France, Allemagne, Autriche...). Il a fait revoir son manuscrit par Georges Loiseau, de sorte que le livre paraît en français en 1895, deux ans après sa traduction allemande. Mais, depuis, il y a toujours eu une polémique concernant la part de Loiseau et celle de Strindberg, le manuscrit original ayant été perdu. En 1896, ayant besoin d'argent, Strindberg avait essayé de le vendre. Il en demandait 20 francs. Personne n'en avait voulu. Il l'avait donc confié à une vente aux enchères. Or, ce manuscrit a été retrouvé en 1973 dans le coffre-fort de l'Université d'Oslo. Il venait de la succession d'Edvard Munch : le peintre norvégien, qui avait été ami de Strindberg, l'avait manifestement acheté à la vente aux enchères de 1896. Carl-Gustaf Bjurström, responsable de la publication de *l'Œuvre autobiographique* en deux volumes au Mercure de France, a profité de cette trouvaille, qu'il publie intégralement en annexe à son édition, pour revoir la version de Loiseau qui ne connaissait pas le suédois et corriger donc des expressions idiomatiques traduites telles quelles.

Dans *l'Œuvre autobiographique* de Strindberg, après *le Plaidoyer d'un fou* vient

Lui et Elle, c'est-à-dire la correspondance échangée entre Strindberg et Siri von Essen, « ma petite sottie adorée et horrible », au début de leur liaison (le volume n'est paru qu'après la mort de Strindberg). Puis c'est *l'Abbaye*, qui correspond au bref deuxième mariage de Strindberg avec Frida Uhl. En 1894, il vit avec elle à Paris et chez ses beaux-parents en Autriche. *L'Abbaye* est un recueil de nouvelles transformé en roman dans lequel, pour ne hérisser personne (en vain, naturellement), l'Autriche est devenue le Danemark, ce qui n'est pas sans poser quelques problèmes géographiques et religieux. C'est l'époque qui précède immédiatement la « crise d'*Inferno* ». À Paris, Strindberg se lie avec Marcel Réja, qui raconte dans les annexes de l'édition au Mercure de France : « Ma première femme, disait Strindberg, était un démon ; mais comparée à la seconde, c'était un ange ! » (Et il y en aura une troisième.) C'est aussi à cette période que, se promenant dans la rue avec des amis, il est abordé par un mendiant à l'allure particulièrement misérable. Strindberg a quelques pièces d'or en poche. Il en donne une à l'homme : « Pour acheter un revolver. »

La période 1895-1897 va être celle où Strindberg sera le plus près de la folie et où il écrira *Inferno* et *Légendes*, sorte de journal de sa chute (comprenant les fameuses scènes se déroulant à l'hôtel Orfila, rue d'Assas, à Paris). Dans ses expériences chimiques et alchimiques, lui, l'homme sulfureux qui sème le scandale et la désolation partout où il passe, ce lecteur de Maupassant qui mériterait le surnom de « Boule de soufre », il constate « la



présence de carbone dans ce corps estimé simple, le soufre » ; « et par là, dit-il, je crois avoir résolu le grand problème, renversé la chimie régnante, et gagné l'immortalité accordée aux mortels ». Mais la sanction est proche. « Toutefois, je continue mes expériences, tandis que les gerçures des mains s'enveniment, que les crevasses éclatent, et se remplissent de poussières de coke, que le sang suinte, et que les douleurs deviennent insupportables. » (Il a du psoriasis.) Partout, maintenant, il va reconnaître « la main invisible qui [le] châtie », « l'inconnu [lui] est devenu une connaissance personnelle ». « Banqueroutier de la société, je renaiss dans un autre monde où personne ne peut me suivre. Des événements insignifiants attirent mon attention, les songes de la nuit revêtent la forme de présages, je considère que je suis mort, et que ma vie se passe dans une autre sphère. »

Les formes des oreillers, les dix doigts qui apparaissent sous son microscope, les « progrès » qu'il fait dans la voyance, tout se conjugue pour déchaîner « les puissances » contre Strindberg. En plein délire de persécution, il fait alors une « prière » qui lui semble « loyale » : « Éternel, veuille me délivrer. Éternel, hâte-toi de venir à mon secours. Que ceux-là soient confondus et déshonorés, qui cherchent mon âme pour la perdre ; et que ceux qui prennent plaisir à mon malheur soient repoussés dans leur confusion. Que ceux qui disent de moi : « Aha ! aha ! » soient consumés en châtiement de la honte qu'ils m'ont faite. » Rarement un texte aura rendu le malheur aussi concret. Strindberg écrit encore, à la dernière page du livre : « Luther émet l'opinion que certains individus ont trouvé l'enfer dès cette vie même. Est-ce donc à bon escient que j'ai baptisé mon livre *Inferno* ! »

Arthur Adamov a écrit à propos d'*Inferno* : « Peu d'hommes ont, comme Strindberg, affronté le grand combat. Son œuvre évoque les images sans merci, le corps à corps sans corps que l'homme livre en rêve contre des ennemis qu'éveillé il ne peut décrire, bien qu'il les ait vus et qu'il ait réellement combattu contre eux. » Cette « description d'un combat », pour reprendre le titre de Kafka, se poursuit avec *Légendes*, où Strindberg ne supporte plus la condition humaine (« Avouez, hommes, que le cas est désespéré ! ») et ne sait plus quoi choisir : « Qu'un jeune homme vienne me demander si le célibat vaut mieux que le mariage, je lui dirai : « Ça dépend des goûts ; si vous préférez l'enfer de garçon, choisissez-le ; si vous aimez l'enfer conjugal, entrez-y. »

Le volume suivant, en 1903, est *Seul*, écrit pendant une rupture avec Harriet Bosse, sa troisième femme, avec qui il eut un enfant, Anne-Marie. Ses relations avec la jeune actrice sont le cœur de *Harriet Bosse*, qui entremêle les lettres de Strindberg à la jeune femme, des extraits de son *Journal occulte* et les commentaires que Harriet Bosse elle-même fit en 1932 (ce volume est naturellement posthume). Elle raconte en particulier les fiançailles en 1901 (il a 52 ans et est célèbre, elle a 23 ans) : « Il a dit combien la vie avait été dure et difficile pour lui, combien il désirait trouver un rayon de lumière, une femme qui pourrait le réconcilier avec l'humanité et avec la femme. Puis, il a posé ses mains sur mes épaules, il m'a regardée profondément et avec chaleur et il m'a demandé : « Voulez-vous avoir un petit enfant avec moi, Mademoiselle Bosse ? » J'ai fait une révérence et, complètement hypnotisée, j'ai répondu : « Oui, merci », et nous fûmes ainsi fiancés. »

Mais les relations vont se détériorer. Pendant plusieurs années, Harriet Bosse et

Strindberg se sépareront et se retrouveront. Elle fera seule le voyage de nocces car, au dernier moment, il ne peut plus partir, « les Puissances s'y opposent ». 1905 : « Notre lien visible n'a pu être défait, non pas le lien invisible. [...] Je ne pense pas que nous soyons de vrais humains, mais des êtres jetés d'un peu plus haut, dans les profondeurs. C'est pourquoi nos enveloppes corporelles nous semblent étroites et pourquoi nous sommes mal à l'aise. » 1906 : « Mes biens aimés (Harriet et l'enfant), où êtes-vous ? On dirait que vous partez de plus en plus loin et vos images pâlisent ; je me souviens à peine de vos visages et de vos voix. » 1908 : « Ton petit cœur frappait dans ma poitrine avec une violence telle que j'ai dû y poser ma main — et alors, il s'est tu et il a cessé de battre, de sorte que j'ai cru que tu étais morte. » Une des dernières notations du *Journal occulte*, le 21 mai 1908 : « Harriet me poursuit en éros pendant toute ma promenade matinale... Je suis allé acheté un revolver. » Car Strindberg comprend qu'il n'est plus possible de vivre avec elle. Il lui a écrit un mois plus tôt : « Maintenant, il ne me reste plus qu'à dire, comme lorsque j'ai demandé ta main : Voulez-vous avoir un petit enfant avec moi ? Tu as alors souri, comme Anne-Marie peut le faire parfois. » Mais ce n'est plus avec lui qu'Harriet Bosse aura « un petit enfant ». Elle est remariée avec un autre.

Biographie

Il y a deux types de biographie. Les premières, écrites dans la plupart des cas par des auteurs anglo-saxons, ont souvent bien peu à voir avec la littérature ou avec l'essai et se présentent plutôt comme des sommes monumentales, élaborées avec un net souci d'exhaustivité et où pas un détail de la vie d'un écrivain n'est ignoré. Ce premier type de travail biographique a ses classiques : le *Tchekhov* d'Ernest Simmons et le *Henry*

James de Leon Edel sont à cet égard des modèles du genre. Les deuxièmes, plus « françaises » (même si tous les auteurs qui privilégient cette méthode ne sont pas français), ont moins pour but de suivre la vie d'un auteur pas à pas que de l'accompagner, que d'interpréter sa vie, que d'en faire un roman où la plume du biographe, son art du récit est au moins aussi important que l'objet de son étude. Cet art de la biographie a produit des pensums (on a qu'à penser aux travaux d'Henri Troyat), mais a également engendré toute une série de textes où l'auteur témoigne admirablement de son absolue proximité avec un écrivain et son œuvre : que l'on pense seulement à *Mon Tchekhov* de Evgueni Zamiatine ou alors à *Regardez la neige qui tombe* de Roger Grenier, également consacré à l'auteur de *la Cerisaie*. Mais entre ces deux extrêmes, l'agenda d'un auteur sur 2 000 pages serrées et le texte impressionniste, qui témoigne en fait d'une rencontre entre deux écrivains, se situe la biographie littéraire qui sait, lorsqu'elle est réussie, allier les faits à l'interprétation et nous faire entrer dans le laboratoire d'une œuvre. Le *Proust* de George Painter demeure dans ce cas une référence inégalée.

Le *Strindberg* que propose Michael Meyer appartient visiblement à la biographie première manière et risque bien de décourager les lecteurs qui ne sont pas des inconditionnels de l'auteur de *Père* et de *Mademoiselle Julie*, et que le cas Strindberg ne fascine guère. Après la lecture de cette biographie qui, dans son édition française chez Gallimard, fait 836 pages, on sait tout de Strindberg, depuis sa naissance le 22 janvier 1849 à Stockholm jusqu'à sa mort le 14 mai 1912. On connaît sa passion pour les vêtements, ses goûts littéraires et musicaux, son rapport impossible à l'argent et au travail (« Travailler toute la journée afin de pouvoir manger, et puis manger

afin de pouvoir travailler le lendemain, cela constitue un cycle horrible. »), son intérêt pour les sciences occultes et la peinture. On sait ce qu'il a mangé le 27 novembre 1892, dans quel hôtel il logeait et s'il a bien digéré. On sait que, dans ses moments de folie, il pouvait sortir de chez lui par la fenêtre parce que, selon lui, de mauvais démons l'attendaient devant sa porte ou alors qu'il pouvait descendre dans la cuisine de l'hôtel où il logeait, sortir tous les chaudrons et les casseroles des armoires, formant ainsi un cercle autour de lui, et effectuer une danse pour exorciser les poêles et les lèche-frites sous prétexte que la cuisinière avait selon lui le projet de l'empoisonner. On sait tout et à lire ainsi une foule d'anecdotes jamais l'ennui ne nous guette, mais la dernière page refermée, Michael Meyer nous laisse avec la désagréable impression de ne pas mieux connaître Strindberg, de ne pas avoir pu percer son mystère si tant est que cela soit possible.

Écrire une biographie de Strindberg n'est pas une tâche facile, il est vrai : l'auteur d'*Inferno* et du *Fils de la servante* a laissé, comme on l'a vu, une œuvre autobiographique et une correspondance importantes. Comment alors se dégager de la vision de l'auteur sur sa propre vie ? Comment dégager les faits de l'invention littéraire ? Comment imposer un nouveau regard sur une vie que les lecteurs connaissent déjà ? Michael Meyer ne semble pas avoir su contourner ces difficultés.

Les problèmes de ce *Strindberg* et les désagréments que l'on éprouve à sa lecture sont nombreux. D'abord, par souci, typiquement anglo-saxon répétons-le, d'exhaustivité et de rigueur scientifique, Michael Meyer fournit des extraits de toutes les critiques parues en Suède et ailleurs en Europe pour chacune des pièces, chacun

des livres de Strindberg. Dans certains cas, cela permet évidemment de juger de la réception d'une œuvre et de constater les égarements de la critique, ou de comprendre comment le paysage littéraire suédois pouvait être imperméable à l'apparition d'un écrivain comme Strindberg. Mais lorsque ce souci d'exhaustivité se répète ainsi inlassablement sur plus de 800 pages, l'exercice devient inutile et fastidieux. Puis, si Meyer est avare de considérations proprement littéraires, ses quelques rares déclarations ou jugements personnels s'accompagnent souvent de faussetés. Ainsi insiste-t-il par exemple sur le fait que le drame ne fait pas bon ménage habituellement avec la prose narrative. Et, pour appuyer sa théorie, donne-t-il l'exemple de Tchekhov et de Beckett qui, selon Meyer, sont devenus de grands dramaturges après avoir abandonné la fiction narrative. Sans doute faudrait-il rappeler à monsieur Meyer que Tchekhov n'a jamais cessé d'écrire des nouvelles jusqu'à la fin de sa vie et que *Compagnie*, *Mal vu mal dit*, *Soubresauts* de Beckett ont été écrits bien après *En attendant Godot*. Puis, ce qui peut sembler singulièrement étonnant pour un biographe, Meyer ne semble pas aimer l'œuvre de Strindberg. Ses pièces sont tantôt « alourdies par un nietzschéisme mal assimilé », ses œuvres en prose « désagréablement marquées par des considérations scientifiques saugrenues » ou par des « réflexions sociopolitiques inutiles ». Et jamais Michael Meyer ne commente l'œuvre de Strindberg de manière très convaincante : ainsi ne trouve-t-il rien de mieux à dire sur les récits qui composent *Destins et Visages* qu'ils sont « au demeurant fort vivants » et résume-t-il *les Gens de Hemsö* en affirmant que le livre « se lit merveilleusement bien aujourd'hui »...

Mais, ces réserves exprimées, il faut insister sur le fait que le monumental ouvrage de

Michael Meyer recèle de multiples pistes de lectures intéressantes, quoique souvent insuffisamment développées. Par exemple, Meyer passe très vite sur la jeunesse de Strindberg, conscient sans doute que le lecteur de sa biographie aura lu ou pourrait lire *le Fils de la servante*, mais lorsqu'il affirme, versant ainsi dans la lecture psychanalytique sauvage, que toute sa vie Strindberg aura cherché une mère substitut à celle qu'il aura perdue très jeune, on cherche une véritable et convaincante démonstration, une « histoire de cas » qui en ferait la preuve, mais elle ne vient jamais. Meyer, formé à l'école de la sociocritique, nous fait également un portrait de la Suède de la fin du XIX^e siècle, rongée par le choléra et une industrialisation sauvage. Mais, pour dire vrai, un film comme le *Edvard Munch* de Peter Watkins, en posant un regard sur la même période, saisisait plus profondément et de manière plus convaincante le climat malsain et maladif qui régnait en Scandinavie aux alentours de 1880 que ne réussit à le faire Meyer dans cette biographie.

Il y a toutefois, dans le travail colossal de Meyer, deux pistes comparatives véritablement dignes d'intérêt et, du moins m'est-il permis de le croire, inédites. D'abord l'intérêt de Strindberg pour l'œuvre de Knut Hamsun, cet écrivain norvégien, auteur de *Pan*, de *Mystères*, prix Nobel de littérature en 1920, et dont il était en quelque sorte le frère aîné. Tous deux ont été des vagabonds (*Vagabonds, Un vagabond joue en sourdine*, tel est le titre de deux romans fameux de Hamsun), tous deux ont senti une faim réelle ou symbolique qu'ils ont exprimée dans leur œuvre, tous deux ont développé une sorte d'amour propre à ce point extrême et maladif qu'ils se sont repliés dans une solitude à la limite de l'autisme. Meyer identifie dans la correspondance de Strindberg des passages où

il parle de Hamsun, et où il exprime à peu près dans les mêmes termes que l'auteur de *la Faim*, cet appétit jamais comblé. Grâce au biographe, il ne fait plus de doute que Strindberg et Hamsun étaient « frères de charité ». De même Michael Meyer met en lumière un autre rapport fascinant que Strindberg entretenait avec un de ses contemporains capitaux, le philosophe Nietzsche. Meyer réussit fort bien à démêler les fils de cette admiration tordue (on se rend compte à la lecture que Strindberg a fort mal lu Nietzsche, qu'il est allé chercher dans cette œuvre ce qu'il voulait bien y voir) et l'influence qu'ont pu avoir les théories nietzschéennes sur les œuvres en prose et théâtrales de Strindberg.

Et puis, lorsqu'on parle d'August Strindberg, comment éviter la question de la misogynie, constitutive de toute son œuvre ? Une fois de plus, l'auteur ne va guère au-delà des lieux communs et des effets de surface. Oui, Strindberg, on le sait, était misogyne. « La femme, disait-il, n'est rien d'autre qu'un nid d'oiseau pour les œufs de l'homme. » Ou encore : « Seul au lit qui sent la femme, note-t-il quelque part entre deux liaisons amoureuses orageuses, je me trouve bienheureux : un sentiment de pureté d'âme, de virginité mâle, me fait voir le passé conjugal comme quelque chose de malpropre. » Toutes ces déclarations sont citées *in extenso* mais jamais analysées en profondeur. Pourquoi était-il misogyne ? Que représentait pour lui le continent féminin ? Voilà les véritables questions que devait poser le biographe et qu'il contourne, hélas ! paresseusement. Le rapport de Strindberg au féminin, l'une des pierres d'angle de son œuvre, est soigneusement évité par Meyer, qui avait pourtant une belle occasion pour traquer une métaphore qui s'insinue comme malgré lui au fil de sa biographie. 4 septembre 1888 : « Malgré tout, mon utérus spirituel

a trouvé un véritable fertilisant avec Friedrich Nietzsche, de sorte que je me sens gonflé comme une chienne en chaleur. C'est l'homme qu'il me faut. » 10 mars 1891 : « Vous voyez que ma semence est tombée dans la casserole qui sert de cervelle à Ibsen, et l'a fertilisé ! À présent, il est devenu mon utérus et porte ma semence ! » 6 septembre 1901 : « Je ne peux pas vivre en état de mariage spirituel avec une femme qui n'est pas ma fidèle épouse, car si elle est libre de se lier à un autre homme, elle livre mon âme et mêle mon amour à un homme et me fait ainsi vivre une liaison illicite avec l'âme d'un homme, avec son corps, ou avec les deux ! » Puis, 10 jours plus tard, il note dans son journal : « J'ai toujours eu horreur des contacts avec les gens de mon sexe. Jusqu'au point d'avoir rompu des liens d'amitié quand, du côté de l'ami, cette amitié prenait un caractère visqueux, semblable à de l'amour. » Lettre de Strindberg à son ex-épouse Harriet Bosse le 11 avril 1908 : « Pourquoi fallait-il qu'il touche à ma femme ? Elle n'était pas à moi de façon ordinaire et il avait le droit de le faire, mais elle était ma création ! Tout de même ! Et quelque chose de moi était en elle, qu'il touche... C'est donc moi qu'il caresse, et c'est pourquoi je m'en vais ! » Puis, deux jours plus tard : « Est-il possible qu'en me jouant, et à travers Harriet, il m'ait comme possédé dans son propre corps ? Je suis certain également que leur couple n'a cessé de fouiller en moi, me déracinant moi-même depuis un an, vivant à travers moi, et dans moi, et qu'ils sont devenus comme des rejetons de mon propre corps... » Le rapport au féminin, la mélancolie de Strindberg (cette « mélancolie de l'impuissance » que Richard Wagner identifiait chez Johannes Brahms), la question de la fécondité symbolique (si chère à Rainer Maria Rilke à peu près à la même époque et que l'on retrouve par exemple dans *les Cahiers de Malte Laurids*

Brigge), la féminisation qu'il fait de lui-même, voilà autant de figures prégnantes (à mon avis) de cette œuvre que Michael Meyer ne fait étrangement qu'effleurer.

« Qui suis-je ? écrivait Strindberg. Je suis celui qui a fait ce qu'aucun autre n'a pu faire avant lui ; je suis celui qui jettera à terre le veau d'or et renversera les tables des vendeurs [...] Je suis le destructeur, le démolisseur, l'incendiaire du monde, et quand le monde sera réduit en cendres, je me promènerai, affamé, parmi les décombres, joyeux de pouvoir dire : c'est moi qui ai fait cela ; c'est moi qui ai décrit la dernière page de l'histoire du monde, vraiment la dernière. » Avec cette biographie, Michael Meyer démontre que c'est bien à Strindberg que revient le dernier mot sur sa vie et sur son œuvre.

Stéphane Lépine