

Daniel S. Larangé

Åbo Akademi

Domkyrkotorget 3, 20500 Turku, Finland

Du naturalisme piétiste à l'expressionnisme mystique d'August Strindberg

*La théologie du hasard : travailler comme la nature, non d'après la nature.*¹

Écrivain, dramaturge, peintre, photographe et homme de sciences, polyglotte et cosmopolite, August Strindberg (1849-1912), figure majeure de la Suède de la seconde moitié du XIX^e siècle et père du théâtre moderne, connaît une évolution spirituelle qui se lit à travers une œuvre tant littéraire que picturale. On peut y déceler l'influence du catholicisme et du socialisme français. Le passage du réalisme au symbolisme témoigne de la transformation d'un *naturalisme piétiste* en un *expressionnisme mystique*, notamment par la sublimation du réel et la volonté de rechercher du sens dans le chaos de la création. Les années 1890 sont essentielles pour cette maturation qui trouve son point culminant dans la crise évoquée dans le plus français de ses romans : *Inferno* (1897). Strindberg en vient à s'intéresser d'abord aux sciences, à la chimie et à la biologie en particulier, puis à l'occultisme

¹ Strindberg A., Lettre du 13 août 1894.

et à la théosophie, afin de dépasser le réel et atteindre la sphère du surréel.

Quelles sont les caractéristiques de cette spiritualité paradoxale où monisme panthéiste et mysticisme rationnel viennent à se heurter ?

La soif de connaissance conjuguée à une quête spirituelle conduit August Strindberg à longer les bords du gouffre de la folie comme ultime étape, pourtant indispensable, de la connaissance. Il s'agit d'explorer la cohérence et la cohésion spirituelles d'une œuvre artistique, comprenant peintures et photographies, bâtie sur le je(u) complexe des paradoxes, plaçant ainsi l'art comme viatique entre la science et la conscience, de sorte que le projet mallarméen de livre total verse dans la réalité.

Le complexe des paradoxes

Artiste tourmenté et homme instable, August Strindberg s'impose une sévère discipline pour produire et terminer ses projets. Une pareille ascèse lui est salutaire car la diversité de ses activités témoigne de sa propension naturelle à se disperser. Elle manifeste le déchirement intérieur qui s'opère en lui et qu'il se plaît à faire remonter à ses origines, sous la pression des pérégrinations géographiques et des péripéties sentimentales. En effet, la question de l'identité devient problématique dans la mesure où le « je » (*jag*) qui se pose comme sujet se révèle peu à peu caution à illusions (Johanesson 1962 : 1-35 : Jaspers 1993 ; Olsson 2002)

Tout ce que je sais – cela est si peu ! – dérive du Moi, comme point central. La culture, non : le culte de ce Moi s'affirme donc comme le but suprême et final de l'existence (Strindberg [1897] 1996 : 126-127).

Il est le quatrième des huit enfants de Carl Oscar Strindberg, agent d'un armateur, et de son épouse, née Ulrika Eleonora Norling, ancienne domestique de la maison paternelle. Son enfance oscille entre négligence et ferveur religieuse, et de fréquents déménagements l'empêchent de fixer son attention durablement. Il commence sa scolarité dans un établissement dont la sévérité et le rigorisme laisse une empreinte indélébile sur sa personnalité. En revanche, ses études

se poursuivent à partir de 1861 dans un lycée privé de Stockholm, d'esprit plutôt libéral, où il développe des aptitudes exceptionnelles en français et en sciences naturelles. Ce contraste façonne une personnalité complexe et complexée qui, à la fois, élargit facilement ses domaines de compétence et s'impose une ascèse quasi masochiste pour mener à terme chacun de ses projets.

Après le décès de sa mère en 1862 et le remariage du père, avec lequel il entre en conflit, l'adolescent trouve refuge dans le piétisme. Dès l'automne de 1867, il se lance dans des études de médecine à l'université d'Uppsala, rapidement interrompues au printemps de 1868 par son installation à Stockholm, où il obtient un poste de précepteur. La complémentarité entre les sciences et la foi, qui échappe la plupart du temps à la critique, découle d'une conception humaniste et romantique du réel, très en vogue à son époque, permettant à la mystique de se séculariser par un engagement social.

L'année suivante, il découvre sa vocation d'auteur dramatique et renonce à la médecine. Deux autres séjours à Uppsala, en 1870 et en 1871, ne lui rapportent aucun titre universitaire. De 1874 à 1882, une place d'assistant à la Kungliga Biblioteket lui assure un salaire fixe et lui permet d'approfondir, en autodidacte, ses connaissances. Il fréquente un atelier de chimie à l'université de Lund et entame en parallèle une carrière de peintre, de photographe et de télégraphiste. L'activité artistique, la technologie et les sciences ne lui apparaissent pas comme des domaines antithétiques ; il s'y consacre pleinement, menant ainsi plusieurs projets de front. Il y a bien une cohérence, certes irrationnelle, qui explique une activité si dispersée et si intense.

La stabilité relative de son premier mariage lui permet de mener à terme son premier grand drame, *Maître Olof* (1872) et surtout un roman de critique sociale, *Röda rummet* [*Chambre rouge*] (1879), considéré comme le premier roman naturaliste suédois. En dépit de son succès auprès du grand public, les critiques s'acharnent contre lui, et sa susceptibilité malade le force à quitter la Suède. En 1883, il rejoint avec sa famille la colonie d'artistes scandinaves, les Christian Skredsvig, Christian Krohg, Karl Nordström, Carl Larsson, Karin Bergoo, Julia Beck, Bruno Liljefors, Ernst Lundström, Oscar Björck,

Peter Kroyer, à Grez-sur-Loing en France. L'année suivante, il s'installe en Suisse. Ses travaux plastiques se multiplient. Cependant la parution de la première partie de *Gift I [Mariés]* (1884), aussitôt interdit par la censure, lui vaut un procès.

Sa vie intellectuelle ainsi écartelée en un grand nombre d'activités, auxquelles s'ajoute une pratique spartiate de la lecture d'ouvrages traitant autant de littérature que de science, d'art et de religion, n'est pas sans conséquences sur sa vie sociale et personnelle. Il se marie à trois reprises, mais son caractère hypersensible, voire névrosé, conduit chacune de ses unions au divorce. Il abandonne même l'écriture romanesque et théâtrale qui lui assure une reconnaissance internationale, puis se sépare de sa famille pour s'installer à Paris afin de se consacrer entièrement à la peinture et aux recherches scientifiques, donnant lieu à quelques communications académiques. Il touche même à l'alchimie, avec le projet de synthétiser l'or à partir du fer. Alors que sa seconde épouse, Frida, entretient une liaison avec le dramaturge allemand Frank Wedekind (1864-1918), il traverse une grave crise psychique et spirituelle. Son autobiographie romanesque, écrite en français, *Inferno*, y puise la matière de son récit.

Il remédie à l'instabilité par une ascèse intellectuelle et morale, qui varie néanmoins en fonction des époques et de ses engagements éthiques ou esthétiques. Ses œuvres de facture naturaliste ont suscité d'abord l'admiration des classes ouvrières. Il est lui-même tenté par le socialisme, voire l'anarchie. Sa fille Karin épouse d'ailleurs Vladimir Mikhaïlovitch Smirnov (1887-1937), l'un des meneurs de l'insurrection de février 1917 à Moscou. Ses idées politiques le rendent très populaire dans les pays socialistes, notamment en Union soviétique et à Cuba.

Toutefois, à la fin des années 1880, il renie le socialisme et découvre Friedrich Nietzsche avec lequel il correspond jusqu'à l'internement de ce dernier (Milochevitch 1997). Le philosophe lui propose de traduire *Ecce Homo*, mais le projet est rapidement abandonné faute de sources d'investissement. Strindberg y renonce, et se tourne à nouveau vers le mysticisme. Il rompt ainsi avec le naturalisme et plonge dans le symbolisme. Il est aujourd'hui considéré

comme l'un des pionniers de l'expressionnisme européen moderne. Sa production littéraire s'est renouvelée comme en témoigne le drame allégorique intitulé *Till Damaskus* [Vers Damas] (1898-1904).

Les quelques années d'apparente stabilité ne dissimulent pas les nombreuses contradictions qui l'habitent. Elles relèvent des difficultés de concilier raison et émotion : homme et nature, athéisme et mysticisme, réalisme et symbolisme, socialisme et intimisme, ange et démon. Or, il reste convaincu que les oppositions peuvent être dépassées. Selon lui, elles doivent s'articuler et se compléter à un certain degré de conscience.

L'art entre science et conscience

Les études et albums consacrés aux œuvres plastiques de Strindberg n'ont cessé de se multiplier (Derkert 1962 ; Mätte Schmidt 1972 ; Söderström, Rangström, Pasche, Gundlach 1981 ; Söderström 1989 ; Hedström 2001 ; Granath, Campany, Sainsbury, Söderström 2005) depuis l'article fondateur de Gunnel Sylwan (Sylwan 1949). Les travaux de Göran Söderström (Söderström 1972) restent encore des références d'actualité, alors que l'ouvrage de Per Hemmingsson (Hemmingsson, 1962 ; 1963 ; 1970 ; 1989) a initié toute une réflexion sur la photographie étudiée en France par Clément Chéroux (Chéroux 1994).

La réception de l'œuvre plastique s'est modifiée au cours des époques. Durant les années 1890, la critique y a vu une représentation de l'impressionnisme scandinave. Elle s'est ensuite accordée à le classer plutôt parmi les expressionnistes. Au début des années 1960, il a été considéré comme le précurseur de l'expressionnisme abstrait et de l'art automatique contemporain. Peu à peu, la critique universitaire a rapproché les différents arts ; la relation entre peinture et photographie s'est vue enrichie par l'analyse de l'occultisme d'une part, et par celle des sciences naturelles d'autre part. L'œuvre strindbergienne n'ayant jusqu'à présent fait l'objet que d'études disparates sur ses différentes facettes, il est temps de la reconsidérer dans sa totalité, comme l'expression d'un art synesthésique, produit

du néoromantisme et du symbolisme. L'analyse menée par Harry G. Carlson reste sur ce point remarquable (Carlson, 1996).

En effet, la peinture issue d'une expérience immédiate, évite l'emploi complexe des mots au profit du langage des couleurs et de la lumière, des intensités et des contrastes. Elle relève d'un art de la suggestion qui permet d'accéder à une réalité supérieure, comme en témoigne la première expérience de composition picturale rapportée dans *Tjänstekvinnans son* [*Le Fils de la servante*], lorsqu'en février 1872 « il vit que la couleur bleue lui faisait la même impression qu'un ciel très clair, il en fut tout ému, et, lorsqu'ensuite il créa comme par enchantement des buissons tout verts et des pelouses, un bonheur indicible l'envahit, comme s'il avait pris du hachisch. » La couleur « bleue » est celle attribuée à la Sainte-Vierge et fonctionne comme une « apparition » ou une « révélation » à laquelle vient s'ajouter le « vert » de l'espérance et des illusions, provoquant ainsi une sensation apparentée aux effets d'une drogue. Toute une conception de l'art comme émotion héritée du romantisme noir, de Charles Baudelaire et de Thomas de Quincy, se retrouve ainsi revisitée. La lumière – les contrastes – et les couleurs – l'intensité – sont bien les deux paramètres à partir desquels l'image se compose chez Strindberg. Toute une dialectique se déploie entre le regard extérieur et la vision interne (Strindberg 1921 : 384-385 ; Carlson 2000 : 264-270).

Per Hedström, dans son panorama des arts plastiques de Strindberg, suggère que l'écrivain recourt à la peinture, à la musique ou à la photographie quand il ne parvient plus à exprimer par l'écriture tous ses tourments (Hedström 2001 : 9-102). Afin de dépasser les contradictions qui le hantent, il adopte d'abord les théories de son professeur d'esthétique, le poète Carl Rupert Nyblom (1832-1907) qui œuvre pour une synthèse entre réalisme et idéalisme (Nyblom 1863 ; 1869). En dépit de quelques différends entre eux, Strindberg correspond avec lui (Poulenard 1962 : 27). Même si Strindberg prend rapidement parti pour la peinture réaliste d'inspiration française révélée en Suède par Alfred Wahlberg, et exprime sa désapprobation face à l'impressionnisme dans le compte rendu qu'il fait de sa visite de la galerie Durand-Ruel, il finit peu à peu par saisir les subtilités de

Monet. Ses séjours dans une France qui a traversé des révolutions et de brusques évolutions au cours du siècle le sensibilisent à la nécessité de transformer la société. Cela le conduit, à la fin des années 1880, à prendre de plus en plus de distance avec le réalisme et l'utilitarisme qui ont trouvé en Scandinavie un terreau fertile. Son approche des sciences naturelles s'imprègne alors du romantisme et de l'occultisme qu'il découvre dans la capitale des arts, en fréquentant le mage Papus et les théosophes (Gavel 2000 : 173-184).

En effet, il reconnaît dans le discours interdisciplinaire tenu par Helena Petrovna Blavatsky et Annie Besant les arguments de l'hylozoïsme, courant philosophique selon lequel la matière est douée de vie car le monde serait un être vivant pénétré par l'Âme du monde si chère à Schelling.

Partant des minéraux, je passe par le règne des plantes et des animaux, pour arriver à l'homme, derrière lequel je découvre le Créateur. Le Créateur, ce grand artiste qui se développe en créant, fait des esquisses qu'il rejette, reprend des idées avortées, perfectionne et multiplie les formes primitives. Certes, tout est l'œuvre de ses mains (Strindberg [1897] 1996 : 136).

La théosophie opère justement sur un réseau d'analogies entre les sciences naturelles et la culture, cherchant à donner une assise scientifique aux spéculations métaphysiques (Larangé, 2014 : 255-279). Or l'intérieur possède virtuellement en germe l'extériorité, tout comme l'extériorité recèle encore les traces de l'intériorité. Ce monisme, qui remonte à la mystique rhénane et se perpétue à la Renaissance dans les courants néoplatoniciens puis chez les Platoniciens de Cambridge, notamment par l'intermédiaire du philosophe hébraïsant Ralph Cudworth (1617-1688), se retrouve chez Emanuel Swedenborg (1688-1772). Ce retour à la primauté de la subjectivité sur l'objectivité caractérise, selon Strindberg, la modernité qui ne peut s'exprimer que par une réconciliation des connaissances. C'est pour cette raison que la photographie a pour sujet central le portrait, tandis que la peinture a le paysage. Les deux activités sont complémentaires car ses clichés cherchent à saisir extérieurement la présence de l'âme dans le corps, tout comme le paysage décrit sa vie

intérieure, ses émotions et ses sentiments de peintre. Une expression, une sensibilité que le spectateur partage avec lui.

Les années 1890 sont celles qui marquent la crise de l'*Inferno*, crise à son paroxysme en 1896. Pendant ces sept années, Strindberg délaisse la littérature pour se consacrer, de concert, à l'art et aux sciences. La peinture prend alors une tournure beaucoup plus personnelle et une dimension résolument mystique. Dans la préface de son essai *Jardin des plantes* (1896), il expose ses théories concernant l'histoire naturelle, fondées surtout sur des analogies :

Voyez ici mon Univers, tel que je l'ai créé, tel qu'il m'est apparu. Pèlerin qui passe, si tu veux me suivre, tu respireras plus librement car dans mon Univers règne le désordre, et c'est la liberté (Strindberg [1896] 1986 : 11).

Cette invitation est une proclamation ouverte de la suprématie de l'imaginaire sur la réalité. La subjectivité guide véritablement l'inconscient, tandis que la conscience se leurre en se pensant objective. Ce thème est rabattu dans *En blå bok* [Un livre bleu], où l'éclectisme atteint des sommets poétiques sous la forme d'une somme presque théologique !

Aussi est-il convaincu d'avoir inventé un nouveau courant artistique du « merveilleux » qu'il baptise *skogssnufvismen*, néologisme à partir du terme dialectal de *skogssnuva*, qui provient de *skogsrä*, elfes et sylphes qui peuplent le monde invisible. Par observation, il a découvert la double nature de la réalité. Ainsi le tableau *Rivage, par une nuit d'été* (1892) est-il d'abord la production d'une lumière et la gamme chromatique du paysage qui se limite à des nuances de rose et de bleu clair, couleurs symboliques des noces de la révélation, fait transparaître à travers une mince couche de blanc, du sable où des empreintes de pieds restent visibles, une fleur dessinée minutieusement par contraste, un ciel et une mer. Comme l'a si bien montré Douglas Feuk, Strindberg est fasciné autant par les couleurs que par la lumière (Feuk 1991) qui permettent de relier l'art aux sciences physiques, en référence notamment à Isaac Newton (1643-1727) (Strindberg 1921 : 423-428), dont les travaux sont différemment

interprétées dans les loges maçonniques (Larangé 2011 : 28-49). D'où le manque de clarté et le caractère équivoque de ses réalisations.



Rivage, par une nuit d'été (1892)
Huile sur feuille de zinc : 20 x 32 cm
Collection privée

À ce titre, *Image double* (1892) reste une exception puisque deux peintures se trouvent insérées l'une dans l'autre, l'une claire et l'autre sombre, l'une tourmentée et l'autre apaisée. La toile illustre bien le principe néoplatonicien qui veut que l'univers matériel ne soit que le reflet imparfait du monde parfait des idées. La vie se déroule alors sur deux plans distincts. Mais notre conscience reste trop attachée au matériel par les tourments pour s'ouvrir au spirituel, espace de la quiétude (Caliandro 2004 : 53-75).



Image double (1892) Huile sur panneau : 40 x 34 cm
Collection privée

Ténèbres de la jalousie (1893), offert en cadeau de fiançailles à Frida Uhl, représente une mer houleuse qui exprime l'émotion du peintre et la propage au spectateur. Tous les éléments primordiaux – air, terre, eau – remontent à leur origine commune, afin de se transformer en émotion et donc en énergie – le feu. Aussi la lettre

qu'il adresse à son ami d'enfance Leopold Littmannsson confirme cette conception symboliste de l'art :

Chaque tableau a pour ainsi dire un double contenu : il a un côté exotérique, que tous peuvent saisir, quoique parfois avec peine, et un côté ésotérique, réservé au peintre et à quelques élus (Strindberg 1987 : 733).

Par conséquent, il s'acharne à vouloir photographier sans employer de lentille, laquelle alterne, selon lui, la réalité, avec « la volonté de voir au-delà du visible ». À partir de 1906, il fabrique même son propre appareil, la « Wunderkamera », qu'il ne tarde pas à remplacer par un appareil plus conventionnel. L'art sert donc bien de viatique entre la science et la conscience. Son engagement social se flétrit car il comprend peu à peu que c'est grâce au travail sur soi que la société peut se transformer et se régénérer, à travers non plus une utopie purement objective mais une reconnaissance de l'intersubjectivité commune. Le narcissisme symbolique est une tentative de rencontrer l'autre en soi-même, de découvrir dans sa particularité les traces de l'universalité (Daneshvar-Malevergne, 2009). Il se livre bien à un calcul : « Ainsi, l'équation de ma vie : un signe, un exemple pour servir à l'amélioration des autres » (Strindberg [1897] 1996 : 244), car l'égoïsme ne peut être que fatal : « [...] voici le péché mortel, l'amour de soi-même, qui est châtié sur-le-champ. » (Strindberg [1897] 1996 : 236) Le sens est finalement diffus. Ce n'est que dans le concert des voix, dans la polyphonie orchestrée par l'artiste, que le peuple trouve sa propre voie, individuellement et non plus collectivement. Tout l'enjeu métaphysique de l'art de Strindberg se situe dans l'interprétation qui découle de son monisme.

« *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* » (Stéphane Mallarmé)

Le roman autobiographique *Inferno* rapporte le témoignage d'une âme tourmentée, à la recherche de l'expiation², qui plonge dans le mysticisme afin de se régénérer : « Car je suis devenu athée au cours du temps, alors que les puissances inconnues laissaient aller le monde,

² « [...] la seule voie de salut : chercher les démons dans leur repaire, en moi-même, et les tuer par... le repentir. » (Strindberg [1897] 1996 : 231).

sans donner signe de vie » (Strindberg [1897] 1996 : 25). L'ouvrage, complètement rédigé en français, répond à un second, écrit dix ans auparavant en allemand puis en français, intitulé *Plaidoyer pour un fou* (1887-1888). Il marque l'évolution de sa folie larvée vers sa résurrection en fol-en-Christ. Retour aux origines. C'est en enfant prodigue qu'il revient dans le giron du catholicisme. Aussi professe-t-il à la fin de ses confessions : « Ce n'est pas moi qui ai cherché le catholicisme, c'est lui qui s'est imposé à moi, après m'avoir poursuivi durant des années. » (Strindberg [1897] 1996 : 241) D'ailleurs l'emploi du français comme langue pour exprimer toute sa conception métaphysique vient du fait que Paris est présenté dans *Bland franska bönder* comme une Babylone, centre du monde et sommet de la civilisation (Strindberg 1985 : 11 ; Briens, 2010 : 84-86 et 307-309), et qu'« il est évident que la France chez lui prend l'envergure d'une providence. » (Röhl 1994 : 34) Le nombre d'articles en français reste impressionnant, dont la plupart traitent soit de sciences soit d'ésotérisme (Grimal 1994 : 65-67).

L'architecture du roman est à cet égard emblématique, puisque ses premières pages ouvrent sur un mystère, *Coram populo* (face au peuple) : *De creatione et sententia vera mundi*, en cinq actes, structure théâtrale classique inscrite dans un roman autobiographique, construit avec des collages, des envolés lyriques, des méditations, des considérations de toute nature. Cette courte pièce renverse la théologie pour introduire à une athéologie dans laquelle Lucifer – « celui qui porte la lumière » (*Luci ferit*) – aurait envoyé son Fils pour sauver les hommes de la cruauté de Dieu, détournant alors les normes et faisant de la folie des hommes la raison de Dieu. Le thème est basé sur la repentance, à savoir celle de Dieu pour sa création comme celle de l'auteur pour ses actes. Au-delà des puissances, il y a pourtant l'Éternel qui reste le *Deus absconditus* de Thomas d'Aquin, repris par Pascal. La verve symboliste y est parfaitement reproduite.

Vingt chapitres suivent, logiquement répartis en deux mouvements allant de la révélation de la transcendance de « la main de l'invisible » (I) au « Purgatoire » (IX) et d'« Inferno » (XI) à la question pleine d'espérance « Vers quel but » (XX). Le centre de l'ouvrage est

dominé par le plus long chapitre X (24 pages), combinant un extrait de son journal à partir du 13 mai 1896, date à laquelle justement Strindberg décide de tenir son *Ur ockulta dagboken* [*Journal occulte*], qu'il termine le 11 juillet 1908. La confession se déploie comme un chemin de pénitence avec ses stations, qui sont autant une descente aux enfers qu'une tentative de résurrection.

L'analogie reste la grande clef herméneutique dont l'artiste et le mystique usent à profusion. Ce principe est placé au cœur des péripéties du roman : le narrateur voit des signes dans la nature, et en fait une lecture qui passe par les quatre sens de l'Écriture (littéral, allégorique, tropologique ou moral et anagogique). Certes, il est conscient que cette approche de la réalité qui voudrait mettre de l'ordre dans le chaos de la vie, – bouillon de cultures, idées et paroles ressassées par une infinité d'hommes et de femmes –, risque de le précipiter dans la folie. Toutefois, il compte dépasser la démence en dément(el)ant le mensonge sur lequel le réel s'est construit.

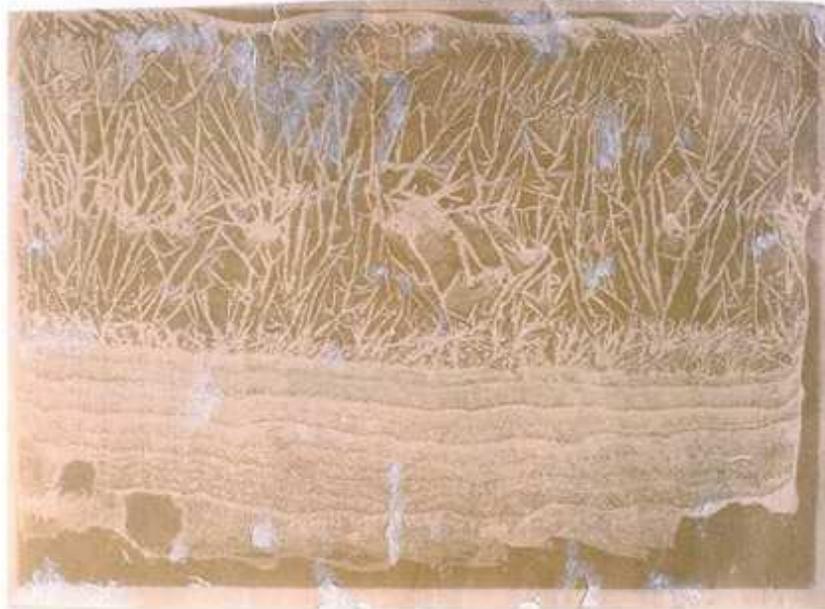
Je sais très bien que les psychologues ont inventé un vilain nom grec pour définir la tendance à voir des analogies partout, mais cela ne m'effraie guère, car je sais qu'il y a des ressemblances partout, attendu que tout est en tout, partout (Strindberg [1897] 1996 : 56).

Ce qui le conforte dans sa conviction, c'est que justement la photographie, technique alors de pointe à laquelle il a même consacré des articles ou des communications en français, montre comment la lumière joue avec des reflets en imprimant des images produisant du sens. « Il est reconnu que le soleil est un photographe merveilleux ! » (Strindberg [1897] 1996 : 56) Aussi reproduit-il l'une de ses communications au chapitre VI, « La tête-de-mort (Acherontia Atropos) : essai de mysticisme rationnel » (Chéroux 2001 : 213-228). Pourtant il nous met en garde : « Lecteur : Je ne suis pas d'une nature superstitieuse » (Strindberg [1897] 1996 : 64). Lumière et ténèbres jouent pour lui un rôle essentiel comme pour la plupart des artistes scandinaves. Les étincelles qui illuminent par scintillement un monde enténébré transmettraient des messages que seul un œil aguerri serait à même de percevoir – d'où son intérêt pour le télégraphe par lequel l'oreille voit d'autant plus que l'œil reste à l'écoute !

En optique, il existe des images réelles ou vraies, qui peuvent être captées par un écran, et des images virtuelles ou mirages, qui ne peuvent l'être [...]. L'œil est un bel instrument qui peut rendre l'irréel réel (Strindberg [1907] 2006 : 23).

C'est pourquoi il accorde autant d'importance aux célestographies et aux cristallogrammes qui reproduisent la nature. Il photographie les nuages et le ciel étoilé afin de percer le langage secret de la nature, en suivant ainsi à la lettre les métaphores du poète mystique romantique suédois Erik Johan Stagnelius (1793-1823), adepte du mandéisme, mettant de l'âme dans ses paysages.

Des clichés des cristaux sont conservés à la Kungliga Biblioteket de Stockholm. Les solutions des différents sels dont il enduit les plaques de verre, avant de les exposer aux effets de la température, se cristallisent et le résultat est ensuite directement transposé, à partir des plaques, sur du papier photo. Il est particulièrement fasciné par les formes qui invitent son imagination à une interprétation botanique. Les ressemblances entre l'organique et l'inorganique constituent, pour lui, la preuve que les mêmes forces sont à l'œuvre à tous les niveaux de l'univers.



Cristallogramme (années 1890) 12 x 9 cm
Stockholm, Kungliga biblioteket

L'athéologie de Strindberg, expression de son « mysticisme rationnel », est un retour à la théologie naturelle du catholicisme, rompant alors en partie avec l'orthodoxie luthérienne dont le piétisme conduit à une théologie plus dialectique, avec Friedrich Schleiermacher (1768-1834) et Wilhelm Dilthey (1833-1911), à la différence près que la nature devient artiste et non l'art naturel. Le « merveilleux » découle de considérations scientifiques tant botaniques qu'optiques et chimiques.

Je retourne sur mes pas, plongé dans des réflexions sur cette combinaison de hasards qui, pris ensemble, composent un grand Tout, qui est merveilleux sans être surnaturel (Strindberg [1897] 1996 : 179).

L'analyse des couleurs du spectre solaire le conduit à s'intéresser au Soleil et il tente de photographier l'astre céleste, ses facules, ses taches et ses protubérances, puis la Lune et les étoiles comme leurs pendants. Le monde est hermétique à celui qui ne possède pas la clef herméneutique pour dépasser le réel et percevoir les mécanismes de la nature. Par conséquent, il photographie les nuages afin de déceler des états d'âmes. Le monde extérieur, naturel, fait donc partie du monde intérieur, et le paraître reflète ce qu'il y a de plus profond dans l'être. Mais il faut savoir dépasser le voile des apparences premières pour percevoir les causes principales.

Impressionnisme et expressionnisme s'articulent de la sorte. Le rationalisme qui caractérise son siècle n'est plus que l'expression moderne de la piété des siècles précédents. Sa lecture d'Auguste Comte semble confirmer le passage de l'ère théologique à l'époque scientifique : « Les esprits sont devenus positivistes comme l'époque actuelle, et ne se satisfont pas de visions » (Strindberg [1897] 1996 : 101). Chaque image extérieure renvoie alors à une image intérieure qui se révèle pour lui antérieure, car la vie n'est qu'une répétition et la mort et la résurrection sont les étapes d'un seul et même cycle. Dans ce jeu interminable où chaque vie cherche à se libérer de ses péchés, Dieu devient l'Auteur par excellence : « Le grand artiste-créateur s'est amusé en artiste-maître à former sans but pratique, l'art pour l'art, peut-être un symbole » (Strindberg [1897] 1996 : 81). D'où la géométrie fractale de l'univers où tout devient mise-en-abîme (Hamman, Morse, Sefusatti 2005 ; Emmer 2012). Le bouddhisme le tente bien évidemment ; il voit dans la vie une mort et dans la mort une possibilité de vie. C'est pourquoi il se plaît à arpenter quotidiennement les allées du cimetière de Montparnasse.

Traduction libre : la terre est une colonie pénitentiaire où nous avons à subir la peine de crimes commis dans une existence antérieure, et dont nous gardons le vague souvenir dans la conscience qui nous pousse vers l'amélioration. Nous sommes, par conséquent, tous des criminels et il n'a pas tort, lui, le pessimiste, qui pense et dit du mal de son prochain (Strindberg [1897] 1996 : 78).

Les images procèdent alors comme d'un kaléidoscope. C'est un hasard déterminé qui permet à l'artiste de créer car seul Dieu crée

selon sa volonté (Stockenström 2000 : 191-209). Un texte court, publié en français dans la Revue des revues de 1894, est à cet égard éloquent : « Du hasard dans la production artistique ». « L'art automatique » de Strindberg se fonde ainsi sur l'exploration du hasard qui guide la main de l'artiste. Il y commente sa propre création picturale des grottes ou cavernes :

Par le trou illuminé, m'apparaît une perspective infinie de lumière rose et bleue dans laquelle des êtres vaporeux, sans corps, inqualifiables, flottent comme des fées au manteau traînant de nuages. Le bois s'est mué en une caverne, souterraine, barrée de broussailles [...] (Strindberg [1894] 1990 : 27).

La caverne platonicienne du livre VII de la République, thème récurrent dans les paysages strindbergiens, est la matrice de la connaissance. La nature ensuite qui l'entoure est un temple où de vivants piliers laissent parfois sortir de confuses paroles : les correspondances de Charles Baudelaire permettent d'accéder par synesthésie à une compréhension hollistique. La question sociale n'a pas disparu de son imaginaire mais elle s'est transformée, car toutes les images ne sont que des avatars des idées éternelles. Seules les volontés de l'artiste et du public permettent alors de faire émerger du sens dans l'œuvre (Strindberg 1903).



Pays merveilleux (1894)
Huile sur carton : 72,5 x 52 cm
Stockholm, Nationalmuseum

D'où le sens mystico-scientiste du *Sylva Sylvarum* (1897), qui s'inscrit à la suite de cet autre essai rédigé à Brno en octobre-novembre 1893, l'*Antibarbarus* qu'il a adressé au philosophe Ernst Haeckel (1834-1919), l'auteur du célèbre *Kunstformen der Natur* (1899-1904), et lequel lui a assuré toute la validité de ses thèses monistes. Pour Ernst Haeckel également, la biologie est liée à l'art. Il attire l'attention sur la symétrie présente dans la nature, entre autres celle des micro-organismes monocellulaires comme les radiolaires. Ses images d'organismes présents dans le plancton et les méduses illustrent l'impressionnante beauté du monde biologique. De surcroît, il maintient que toute forme est appelée à se transformer en fonction de ses nécessités d'adaptation. Le monisme que Haeckel développe scientifiquement prolonge, pour Strindberg, la philosophie scientifique de Francis Bacon (1561-1626), auteur du premier *Sylva Sylvarum* (1627). Comme l'a très bien montré Robert Michael Brain, l'intérêt pour les sciences naturelles se trouve aussi au cœur du mouvement expressionniste que tant Strindberg qu'Edvard Munch défendent en Allemagne (Brain 2010 : 7-38).

Enfin, dans *Inferno* et dans son journal occulte, Strindberg reconnaît sa renaissance à trois figures de proue dont il a fait la (re)découverte à Paris : le scientifique Mathieu Orfila, le Balzac de *Séraphîta* et le philosophe et théologien suédois Swedenborg.

C'est l'ombre de Mathieu Orfila (1787-1853), auteur d'un manuel de physique que Strindberg ne cesse de consulter, et qui est paradoxalement le père de la toxicologie médico-légale. C'est sous son patronage spirituel que le narrateur passe de trépas à la vie, le rencontrant dans les allées du cimetière de Montparnasse, habitant un hôtel portant son nom, consultant son manuel de chimie, lisant son *Traité des poisons* (1813). Orfila devient pour lui un symbole, symbole de la science qui verse dans l'occultisme. Dans son nom même se trame l'indistinction primitive entre les ténèbres du chaos et la puissance ordonnatrice de la lumière par laquelle tout se crée (Gn 1,1-5). En effet, la retranscription en hébreu d'*Orfila* est identique à ערפיל, le brouillard. Et Strindberg est un hébraïsant accompli qui accorde une signification importante aux jeux de mots, comme le

montre cet ouvrage étonnant où il voit dans l'hébreu les racines de toutes les langues : «Lingua sancta sex hundra hebreiska rötter jämförda med gretiska, latinska, romanska och germaniska ordfränder » (Strindberg 1911). De plus dans Orfila, l'alchimiste des lettres reconnaît *celui qui « fila » l'« or »*.

Ce jeu de mots ésotérique renvoie bien entendu à Honoré de Balzac dont la passion pour l'occultisme se retrouve dans « Le Livre Mystique » qui regroupe *Les Proscrits* (1831), *Louis Lambert* (1832) et *Séraphîta* (1834). Balzac est précisément l'écrivain du réalisme qui plonge peu à peu dans le mysticisme, mettant en scène la théorie selon laquelle l'intelligence connaît plusieurs avatars, depuis l'intelligence de la brute jusqu'à l'intelligence des anges. C'est pourquoi le génie de l'homme n'est pas toujours accessible à ses maîtres. *Séraphîta* qui séduit l'imagination du narrateur, met en scène l'être total, l'androgynisme, un des séraphins, êtres ailés entourant le trône de Dieu (Levander 1994 : 53-64), exprimant ainsi toute l'ambiguïté d'une identité (Cavallin, Westerståhl Stenport 2006).

Balzac puise son inspiration dans le *Traité de l'amour* d'Emanuel Swedenborg (1688-1772), scientifique, théologien et philosophe suédois qui invente un système décimal monétaire, se distingue dans l'étude de la cristallographie, calcule et détermine la longitude à partir d'un point maritime ou terrestre, suivant l'observation des phases lunaires, et introduit en Suède le calcul infinitésimal. Dans le tome I de ses *Opera philosophica et mineralis* (1734), il émet l'hypothèse de la formation du système solaire, décrivant la nature de la Voie lactée. Il élabore même une théorie moderne de l'atome, une théorie vibratoire de la lumière, une théorie cinétique de la chaleur, et s'intéresse au magnétisme. Il tente de formuler une théorie expliquant les relations entre la matière et l'esprit, et s'intéresse pour cela à l'anatomie. Swedenborg découvre alors la fonction des glandes endocrines, le fonctionnement du cerveau et du cervelet, puis décrit la circulation du sang et la relation du cœur et des poumons. L'esprit scientifique se mêle au savoir ésotérique quand il rédige le *Traité des représentations et des correspondances (Clavis Hieroglyphica arcanorum naturalium et spiritualium per viam Repraesentationum*

et *Correspondentiarum*, 1741, publ. à Londres en 1784), que Strindberg lit dans la traduction française (Swedenborg [1741] 1857).

Dans l'entretien qu'il accorde en mai 1899 à l'écrivain danois Georg Bröchner, Strindberg cite parmi ses ouvrages préférés la Bible dont il puise abondamment les références (Cedergren 2005), *Le Génie du christianisme* de Chateaubriand, *Arcan Coelestia* de Swedenborg, *Les Misérables* de Victor Hugo, *Little Dorrit* de Dickens, *Les Contes* d'Andersen et les *Harmonies* de Lamartine (Strindberg, 1964 : 125). Quant à la question sociale, elle reste actuelle, même si elle prend des formes plus poétiques, voire mystiques. Elle subit, à travers l'art, une transformation naturelle qui conduit à repenser la connaissance en termes philosophiques et théosophiques (Szalczzer 1998). L'intersubjectivité devient alors le fondement du lien social :

[L]e réel n'était que le reflet de ton monde intérieur et de celui des autres, c'est-à-dire que chaque homme porte vraisemblablement en lui son ciel et son enfer ; nous voici amenés à conclure que la religion est quelque chose de subjectif et, par conséquent, en dehors de tout raisonnement [...] car ce qui est subjectif est ce qui est primordial pour l'individu, qui se soucie avant tout de soi-même, dans la mesure où l'élévation vers le surhomme constitue le but de chaque existence (Strindberg [1907] 2006 : 29-30).

Tout est en correspondances. Strindberg partage cette conviction, notamment lorsqu'il représente le ciel (שמים *s^hamaym*) comme un prolongement de la mer (ים *maym*). Ce qu'il y a dans l'un se reflète dans l'autre. Même les paysages montagneux finissent par devenir ainsi maritimes, car tout retourne à ses origines, et la descente en enfer de Strindberg est une initiation parisienne qui le conduit à retrouver le chemin de la Suède natale, en se réconciliant avec elle, ce à travers la figure controversée de Swedenborg, mystique rationnel chez qui l'orthodoxie luthérienne et l'hérésie sont parvenues à dépasser leurs contradictions.

Retour à la mer/mère, donc retour aussi au catholicisme. La lumière émerge justement de *la nuit obscure* (saint Jean de la Croix). La somme des couleurs retourne au blanc primordial, comme la somme des péchés aspire à la blancheur virginale. L'art fonctionne à l'image de la nature car celle-ci est le Grand-Œuvre : l'or de tous les

matins des magiciens. La caractéristique principale de la spiritualité strindbergienne relève de l'alchimie que cette œuvre protéiforme met en place pour transformer le monde et son observateur.

Ainsi le naturalisme piétiste qui prône l'humilité et la simplicité se retrouve peu à peu dans l'expressionnisme mystique dont la folie dissimule une profonde sagesse face à l'illusion même du monde, au règne du non-sens et de la méchanceté « mondianisé ».

Bibliographie:

Œuvres d'August Strindberg

- Strindberg A. (1990) : *Du hasard dans la production artistique* [1^{re} éd. 1894]. Paris : L'Échoppe.
- Strindberg A. (1896) : *Inferno* [1^{re} éd. 1897], éd. C.G. Bjurström. Paris : Gallimard.
- Strindberg A. (1986) : *Jardin des plantes* [1^{re} éd. 1896]. Göteborg : Torsten Hedlund.
- Strindberg A. (1903) : *Der bewusste Wille in der Weltgeschichte: Skizze zu einem Buch*. Leipzig : H. Seemann.
- Strindberg A. (1921) : « L'horizon et l'œil », in: *Samlade Skrifter – 27: Prosabitar från 1890-talet: Svensk natur, Historiska uppsatser, Naturvetenskapliga skrifter, Varia* [Œuvres complètes – tome 27: proses depuis 1890: la nature suédoise, essais d'histoire, écrits en sciences naturelles, varia]. Stockholm : Albert Bonnier.
- Strindberg A. (1987) : *Werke in zeitlicher Folge – Band 10*, hrsg. A. Gundlach. München : Insel.
- Strindberg A. (1985) : *Samlade Verk – del 23*, red. P.E. Ekholm. Stockholm : Almqvist & Wiksell.
- Strindberg A. (2006) : *Un livre bleu* [1^{re} éd. 1907], trad. E. Balzamo et P. Morizet. Paris : L'Herne.
- Strindberg A. (1911) : *מלח שרשיה* *Världs-Språkens rötter* [Racines des langues mondiales]. Stockholm : Albert Bonnier.

Littérature secondaire

- Brain R.M. (2010) : « How Edvard Munch and August Strindberg contracted protoplasmania: memory, synesthesia, and the vibratory organism in Fin-de-Siècle Europe », *Interdisciplinary Science Reviews*, Vol. 35 n°1, pp.7-38.

- Briens S. (2010) : *Paris : laboratoire de la littérature scandinave moderne 1880-1905*. Paris : L'Harmattan.
- Caliandro S. (2004) : « La peinture d'Auguste Strindberg entre hasard et folie, ou l'imagé transcendant le vécu », in : S. Caliandro (dir.), *Espaces perçus, territoires imagés en art*. Paris : L'Harmattan.
- Carlson H.G. (1996) : *Out of Inferno : Strinberg's reawakening as an artist*. Seattle/London : University of Washington Press/A McLellan Book.
- Carlson H.G. (2000) : « Réflexions sur le processus créatif chez Strindberg : le rôle des références visuelles », in : E. Balzamo (dir.), *August Strindberg*. Paris : L'Herne, pp. 264-270.
- Cavallin A., Westerståhl Stenport T. (2006) : *Det gäckande könet : Strindberg och genusteori* [Le Sexe insaisissable : Strindberg et la théorie sexuelle]. Ågerup : Östlings Bokförlag Symposion.
- Cedergren M. (2005) : *L'Écriture biblique de Strindberg: études textuelles des citations bibliques dans "Inferno", "Légendes" et "Jacob lutte"*. Stockholm: Université de Stockholm.
- Chéroux C. (1994) : *L'Expérience photographique d'August Strindberg*. Paris : Actes Sud.
- Chéroux C. (2001) : « La carnographie », in : H. Jézéquel (dir.), *L'Île Carn, rencontre en bordure du temps*. Paris : Créaphis, pp. 213-228.
- Daneshvar-Malevergne N. (2009) : *Narcisse et le mal du siècle*. Paris : Dervy.
- Derckert C. (1962) : *August Strindberg : målningar : utställningen*. Stockholm : Moderna museet/Svenska institutet för kulturellt utbyte med utlandet.
- Emmer M. (2012) : *Imagine Math: between culture and mathematics*. Milan/New York : Springer.
- Feuk D. (1991): *August Strindberg : paradisbilder, infernomåleri*, Hellerup, Bløndal.
- Gavel Adams A.-C. (2000) : « Strindberg et l'occultisme en France », trad. P. Voilley, in : E. Balzamo (dir.), *August Strindberg*. Lausanne : L'Âge d'Homme, coll. « Cahiers de L'Herne », pp. 173-184.
- Granath O., Company D., Sainsbury H., Söderström G. (2005) : *August Strindberg : painter, photographer, writer*. London : Tate Modern Gallery.
- Grimal S. (1994) : « Strindberg dans la presse française : 1894-1902 », in : G. Engwall (dir.), *Strindberg et la France*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, pp. 65-67.
- Hamann H.T., Morse J. and Sefusatti E. (2005), *Categories – on the beauty of physics: essential physics concepts and their companions in art and literature*. New York : Vernacular Press.

- Hedström P. (2001) : « Strindberg et les arts plastiques : un panorama », in : O. Granath (dir.), *Strindberg peintre et photographe*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, pp. 9-102.
- Hedström P. (2001) : *Strindberg: målaren och fotografen*. Stockholm : Nationalmuseum.
- Hemmingsson P. (1962) : *August Strindberg – fotografen*. Uppsala, s.e.
- Hemmingsson P. (1963) : *August Strindberg som fotograf : en studie*. Stockholm : Bonnier.
- Hemmingsson P. (1970) *Fotohistoriskt: kring fotografins pionjärer och deras bilder*. Stockholm : Bonnier.
- Hemmingsson P. (1989) : *August Strindberg som fotograf: August Strindberg the photographer*. Åhus : Kalejdoskop.
- Jaspers K. (1993) : *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg-Hölderlin : étude psychiatrique comparative*, trad. H. Naef, suivi de : *La Folie par excellence*, trad. M. Blanchot. Paris : Minuit.
- Johannesson E.O. (1962) : « The problem of identity in Strindberg's novels », *Scandinavian Studies*, vol. 34, n°1, pp. 1-35.
- Larangé D.S. (2014) : « Une foi rationnelle dans l'irrationnel : Helena Petrovna Blavatsky, fondatrice d'une religion moderne », in : *Science et mystique dans le romantisme social : discours mystique et argumentation scientifique au XIX^e siècle*. Paris : L'Harmattan.
- Larangé D.S. (2011) : « Les Lumières, métaphore maçonnique aux sources du romantisme français », in : *Études et recherches en philologie : série langues romanes*, Pitești, Editura Universitatii din Pitești, pp. 28-49.
- Levander H. (1994) : « Séraphita : le roman de Balzac et son importance pour Strindberg », in : G. Engwall (dir.), *Strindberg et la France*. Stockholm : Almqvist & Wiksell International, pp. 53-64.
- Mätte Schmidt T. (1972) : *Strindbergs måleri: en monografi*. Malmö : Alhem.
- Milochévitch N. (1997) : *Nietzsche et Strindberg : psychologie de la connaissance*, trad. Z. Hadji-Vidoïkovitch. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Nyblom C.R. (1863) : *Konst-studier i Paris*. Upsala : W. Schultz.
- Nyblom C.R. (1869) : *Estetiska studier : ny samling*. Upsala : W. Schultz.
- Olsson U. (2002) : *Jag blir galen: Strindberg, vansinnet och vetenskapen* [Je suis fou : Strindberg, la folie et les sciences]. Stockholm : Brutus Östling.
- Poulenard É. (1962) : *Strindberg : romancier et nouvelliste*, Paris : Puf.
- Röhl M. (1994) : « Les liaisons avantageuses : Strindberg et les relations de la France avec la Suède », in : G. Engwall (dir.), *Strindberg et la France*. Stockholm : Almqvist & Wiksell.

- Söderström G., Rangström T., Pasche W., Gundlach A. (1981): *Der Andere Strindberg: Materialien zu Malerei, Photographie und Theaterpraxis*. Frankfurt am Main : Insel.
- Söderström G. (1989) : *August Strindberg – "Underlandet" : Malmö Konsthall, [26 december 1989 – 4 februari 1990]*. Malmö : Malmö Konsthall.
- Söderström G. (1972) : *Strindberg och Bildkonsten* [Strindberg et l'art pictural]. Stockholm : Forum.
- Stockenström G., « Le *Journal occulte* : secrets de la création : le grand chaos et l'ordre infini », in : *August Strindberg*, pp.191-209.
- Swedenborg E. ([1741] 1857) : *Traité des représentations et des correspondances*, trad. J.F.E. Le Boys des Guays. Saint-Amand : Librairie de la Nouvelle Jérusalem.
- Strindberg A. (1964) : *Théâtre cruel et théâtre mystique*, dir. Maurice Gravier, trad. Marguerite Diehl. Paris : Gallimard.
- Sylwan G. (1949) : « Strindberg som målare och modell » [Strindberg, peintre et modèle], *Nationalmusei utställningskatalog*, n°153.
- Szalczzer E. (1998) : *Strindberg's cosmic theatre: theosophical impact and the theatrical metaphor*. Ann Arbor (Mich.) : UMI Dissertation Services.
- Vogelweith G. (1978) : « Strindberg et l'occultisme parisien », *Revue d'histoire du théâtre*, n°3, pp. 334-345.