

## L'ÉCRITURE TRANSFIGURÉE D'AUGUST STRINDBERG : UNE ESTHÉTIQUE D'INSPIRATION FRANÇAISE ?

Dès l'ouverture de son *Journal occulte* écrit à partir de 1896, Strindberg inscrit la nouveauté de son programme esthétique : « Si tu veux connaître l'invisible, regarde les yeux ouverts le monde visible »<sup>1</sup>. En d'autres termes, Strindberg ne veut plus dissocier terre et ciel, mais retrouver un monde où règne « l'harmonie de la matière et de l'esprit »<sup>2</sup>. La réalité sera désormais métamorphosée et l'écriture transfigurée. C'est avec des méthodes naturalistes que l'écrivain ausculte le monde pour déchiffrer l'invisible. Cette révélation intérieure se répercutera incontestablement sur son esthétique qui est, à l'époque, fortement renouvelée. Dans ce processus d'innovation et de réorientation, la littérature française de tradition catholique semble avoir joué un rôle manifestement non négligeable.

Le point d'acmé de ce revirement est au centre de la trilogie, *Inferno*, *Légendes* et *La lutte de Jacob* (1897-1898), dans laquelle est retracée l'expérience spirituelle du narrateur. Ces romans (auto)biographiques écrits essentiellement en français<sup>3</sup> introduisent et viennent sceller le nouvel engagement esthétique de l'écrivain nordique<sup>4</sup>.

Que l'Homme saisi par Dieu se mette à la recherche de sa présence réelle est peu surprenant. Pour tout homme de lettres, cette quête passe incontestablement par l'écriture. Strindberg cherchera précisément à manifester cet invisible dans l'univers scripturaire en usant d'artifices linguistiques. L'écriture devient signe, que ce soit par l'agencement et le choix précis de citations bibliques<sup>5</sup> ou par l'intrusion de la liturgie, définie par Dom Guéranger comme « l'ensemble des symboles, des chants et des actes au moyen desquels l'Eglise manifeste sa religion envers Dieu »<sup>6</sup>.

Le souci de Strindberg, s'il fut bien celui de partir à la conquête des signes et des correspondances à la suite de Swedenborg, sera à l'avenir celui d'inventer une écriture, de forger un langage qui laisse transparaître la dimension surnaturelle.

À la même époque, un Léon Bloy, par exemple, se passionne pour la présence Divine dans le Monde. Comme le souligne Bernard Sarrazin, « [c]et effort, parfois désespéré, pour

---

<sup>1</sup> August Strindberg, *Le Journal occulte*, Édition facsimilée, Stockholm, Gidlund, 1979, p. II. Notre recherche s'inscrit dans le cadre du projet « Strindberg et la France » soutenu par la fondation suédoise Ragnar Söderberg. Les citations tirées des romans d'*Inferno* et de *Légendes* sont citées avec des fautes d'orthographe, de syntaxe et de conjugaison pour rester fidèle à l'esprit de l'édition nationale des œuvres complètes d'August Strindberg.

<sup>2</sup> August Strindberg, *Inferno*, dans *August Strindbergs Samlade Verk*, Texte rédigé et commenté par Ann-Charlotte Gavel Adams, Stockholm, Norstedt, 1994, p. 90.

<sup>3</sup> *Inferno* (1897) et *Légendes* (1898) sont écrits directement en français, tandis que *Jacob lutte* (1898) se présente comme un roman bilingue et se scinde en deux vers la moitié du texte pour revenir à la langue maternelle de l'auteur, le suédois.

<sup>4</sup> Crise spirituelle et crise esthétique semblent aller de pair comme le propose Annie Bourguignon dans « Entre Balzac et Kafka : *Inferno*, d'August Strindberg » in Espagne, Michel. *Le prisme du Nord. Pays du Nord, France, Allemagne (1750-1920)*, Tusson, Du Lérot, 2006, p. 263. Ce nouveau programme esthétique s'inscrit également dans le mouvement du naturalisme spiritualiste, mouvement initié par Joris-Karl Huysmans avec *Là-bas* (1891). La question du naturalisme spiritualiste a été traitée par Mickaëlle Cedergren (sous presse), « "Harmonien mellan materien och anden" : Strindbergs supranaturalism, en estetisk nyorientering i Huysmans anda ? », Actes de la Conférence internationale sur Strindberg, Université de Bonn, 2008.

<sup>5</sup> Mickaëlle Cedergren, *L'Écriture biblique de Strindberg. Étude textuelle des citations bibliques dans Inferno, Légendes et Jacob lutte*. Edsbruk, Akademitryck, 2005.

<sup>6</sup> Cité par Jean Foyard, « Quand la liturgie fait littérature. Le cas de J.-K. Huysmans », dans Emmanuel Godo, *Littérature, rites et liturgies*, St-Estève, Imago, 2002, p. 129.

donner à toute chose son sens plein et caché, [...], pour découvrir dans le visible relatif, l'invisible absolu, c'est déjà la moitié de Bloy : 'Tout parle de Dieu' »<sup>7</sup>. Dans son *Journal intime*, Bloy écrivait alors en 1898 dans *Le Mendiant Ingrat* :

*L'Incarnation est la Création consommée.* Ce monde étant un système de « choses invisibles manifestées visiblement », on peut dire que la création se renouvelle chaque fois que notre œil perçoit une réalité sensible. La Genèse commence par le *Fiat Lux*.<sup>8</sup>

Ce sont ces « choses invisibles manifestées visiblement », cette « création consommée » qui séduisent également les sens de Strindberg. La place que joua Léon Bloy dans la vie de l'écrivain suédois est singulière puisque ce dernier s'était procuré son journal en 1899 et l'avait parcouru minutieusement<sup>9</sup>. Cette citation bloyenne avait précisément été soulignée par Strindberg au même titre que beaucoup d'autres. Saisi par l'analogie de leurs vies tout comme il le sera par celle de Huysmans, Strindberg relève « des correspondances inexplicables »<sup>10</sup> entre *Le Mendiant Ingrat* et son texte *Inferno*.

Notre exposé s'attachera à relever, dans *La Lutte de Jacob* et *Le Chemin de Damas*, les manifestations de l'invisible tant au niveau linguistique que thématique tout en commentant plus précisément les inscriptions liturgiques à la lumière de la littérature française de tradition catholique, notamment avec *Le Génie du Christianisme* de René de Chateaubriand, *En Route* de Joris-Karl Huysmans et *Le Mendiant ingrat* de Léon Bloy.

L'étude, dont le déroulement s'effectuera en trois temps, se concentrera sur l'écriture liturgique de l'auteur dans *La Lutte de Jacob* et *Le Chemin de Damas* en vue de dégager le caractère innovateur de l'esthétique strindbergienne. Dans le troisième volet de cette étude, nous rapprocherons le spirituel empirique strindbergien du naturalisme spiritualiste de Huysmans.

### 1. L'écriture liturgique doublement prophétique

En guise d'introduction, laissons la parole au narrateur d'*Inferno* qui fait cette confidence à la fin du roman, après avoir récupéré par son ami (Gustav Brand) son paroissien romain perdu de longue date : « en relisant les hymnes et les cantiques latins je me retrouve chez moi »<sup>11</sup>. Si cette sensibilité liturgique connaît déjà ses balbutiements dans *Inferno* de par la présence de citations bibliques proverbiales latines<sup>12</sup>, le narrateur est, en revanche, nettement plus audacieux dans *La Lutte de Jacob* et participe maintenant à la liturgie catholique, comme observateur et acteur. Ceci fait, du reste, écho à l'expérience religieuse de l'auteur qui confie à la même époque à son ami Axel Herrlin : « tout ce que j'ai pu voir du culte catholique et de ceux qui le pratiquent a uniquement contribué à m'en rapprocher »<sup>13</sup>.

*Prélude liturgique dans La Lutte de Jacob*

---

<sup>7</sup> Bernard Sarrazin, *L'Interprétation symbolique de la Bible par Léon Bloy. Contribution à l'étude du symbolisme religieux à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Presses de l'Université de Lille, Université de Lille III, 1976, p. 73.

<sup>8</sup> Léon Bloy, *Le Mendiant Ingrat. Journal de l'auteur (1892-1895)*, Bruxelles, E. Deman, 1898, p. 250. Cette édition est celle que Strindberg possédait dans sa bibliothèque.

<sup>9</sup> Lettre d'August Strindberg à Marcel Réja, le 1 mars 1899. Les lettres sont tirées de la correspondance d'August Strindberg, éditée par Torsten Eklund et Björn Meidal, Stockholm, Bonnier, 1969-1994.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> August Strindberg, *Inferno*, éd. cit., p. 310.

<sup>12</sup> Voir Mickaëlle Cedergren, *op. cit.*, p. 83-86.

<sup>13</sup> Lettre d'August Strindberg à Axel Herrlin le 31 janvier 1898, notre trad.

Dans la troisième partie du roman autobiographique, *La lutte de Jacob*, écrite à moitié en français et en suédois, le lecteur est témoin de deux scènes liturgiques auxquels participe le narrateur avec crainte et admiration. L'auteur dresse un tableau émouvant de ces deux scènes qui forment, en soi, un discret prélude aux marques liturgiques beaucoup plus fréquentes dans *Le Chemin de Damas*, pièce que les critiques ont perçue comme étant une retranscription sous la forme théâtrale du drame existentiel et spirituel qui se déroulait dans *La lutte de Jacob*.

Le premier passage ci-dessous est un véritable tableau expressionniste où les jeux d'ombre et de lumière s'entrecroisent pour laisser surgir une louange de la liturgie catholique de rite romain. Le narrateur s'extasie devant la scène qu'il décrit avec majesté. Cette scène qui n'est autre que la consécration réveille chez lui des souvenirs anciens et convoque trois de ses sens : l'odorat, la vue, l'ouïe. L'auteur dépeint une atmosphère mystérieuse, il est saisi physiquement. Alors que le narrateur passe devant l'église Saint-Germain l'Auxerrois, il s'arrête et entre :

L'orgue, invisible, joue des notes, des harmonies que je n'ai jamais entendues auparavant, mais dont j'ai l'impression de me souvenir ; des souvenirs du temps de mes ancêtres ou de jours encore plus lointains. [...].

Six cierges sont allumés sur l'autel : le prêtre en blanc, rouge et or ne dit rien, mais sa main volette avec les mouvements gracieux d'un papillon au-dessus d'un livre. Derrière lui s'avancent et s'agenouillent deux enfants vêtus de blanc. Une petite clochette sonne. Le prêtre se lave les mains et prépare une action qui m'est inconnue. Il se passe quelque chose d'étrange, de beau, d'élevé là-bas dans l'or, l'encens et la lumière... je ne comprends rien, mais j'éprouve un respect, une crainte inexplicables, et un sentiment m'envahit : ceci, tu l'as vécu et tu y as participé autrefois...<sup>14</sup>

Ce magnifique tableau littéraire exploite toutes les ressources mises au service de la liturgie : les couleurs, les mouvements, les sons, et les odeurs. Après avoir vécu cette scène où se déroule la transsubstantiation, une conviction inébranlable le saisit : la vérité est au sein de l'église catholique. C'est au moment de la consécration, lorsque Dieu se donne dans sa matérialité la plus humaine, que le narrateur tombe dans un état de stupeur. Ce qui est remarquable tient autant à la suite lorsque le narrateur répond à l'invitation de Dieu en entrant dans une église et en faisant son signe de croix. Moyennant cet acte d'aspersion d'eau bénite, le narrateur fait mémoire de son baptême et du mystère de la Croix dans lequel il a été purifié. Mais l'acte le plus éclatant n'est-il pas cette offrande que le narrateur donne à une pauvre mendicante à la sortie même de l'Église. Tout s'enchaîne à merveille : ce geste de charité devient, à son tour, un acte liturgique saisissant à travers lequel s'incarne la foi du narrateur, foi préalablement réveillée par l'eucharistie et le baptême lorsque ce dernier plonge sa main dans le bénitier de l'Église de St-Germain-l'Auxerrois.

Dans le deuxième passage de texte, le narrateur est envahi d'un sentiment de profond respect et révèle sa petitesse devant l'immensité du mystère auquel il assiste. À chaque fois, le même refrain revient : « [il] ne comprend rien ». Pourtant sa conviction est d'autant plus réelle : c'est au sein de l'Église catholique qu'il trouve la paix, c'est là que se trouve, pour reprendre ses mots, « le port du salut ».

À la suite de cet épisode liturgique, une fois sorti de l'église de St-Germain-l'Auxerrois, le narrateur nous fait part de ses lectures favorites : « Maintenant je lis *l'Imitation* et le *Génie du christianisme* de Chateaubriand. J'ai adopté le signe de la croix et je porte une médaille que

---

<sup>14</sup> August Strindberg, *Légendes*, dans *Œuvres autobiographiques*, Édition et établie par Carl-Gustaf Bjurström, Paris, Mercure de France, T.II, p. 571-572.

j'ai reçue au Sacré-Cœur de Montmartre »<sup>15</sup>. L'œuvre du *Génie du Christianisme* serait « le plus beau livre qu'on ait écrit sur le catholicisme »<sup>16</sup> aux dires de Strindberg. Recensé parmi les ouvrages de sa bibliothèque privée, ce livre a eu, ce nous semble, un impact important sur le cheminement spirituel de Strindberg et a contribué, selon toutes apparences, à lui donner une initiation à la foi et à liturgie catholique. Parmi les nombreux soulignements retrouvés dans le *Génie du Christianisme*, plusieurs d'entre eux relatifs à la beauté du mystère liturgique confirment l'intérêt de Strindberg. Quelques idées centrales se dégagent de ces soulignements et font écho au passage de *La Lutte de Jacob* commenté plus haut. Le passage ci-dessous, lié au sacrement de l'eucharistie, est dépeint à travers les paroles de Voltaire :

*Voilà des hommes qui reçoivent Dieu dans eux, au milieu d'une cérémonie auguste, à la lueur de cent cierges, après une musique qui a enchanté leurs sens, au pied d'un autel brillant d'or. L'imagination est subjuguée, l'âme saisie et attendrie ; on respire à peine, on est détaché de tout bien terrestre, on est uni avec Dieu, il est dans notre chair et dans notre sang. [...].*

L'Eucharistie a pris naissance à la Cène, et nous en appelons au peintres, pour la beauté du tableau, où Jésus-Christ est représenté disant ces paroles : Hoc est corpus meum. Quatre choses sont ici :

1° Dans le pain et le vin matériels on voit la consécration de la nourriture des hommes, qui vivent de Dieu, et que nous tenons de sa manificence. [...]

2° L'Eucharistie rappelle la Pâques des Israélites, qui remonte aux temps des Pharaons ; elle annonce l'abolition des sacrifices sanglants ; elle est aussi l'image de la vocation d'Abraham, et de la première alliance de Dieu avec l'homme. [...].

3° L'Eucharistie annonce la réunion des hommes en une grande famille, elle enseigne la fin des inimitiés, l'égalité naturelle et l'établissement d'une nouvelle loi qui ne connaîtra ni juifs, ni gentils, et invitera tous les enfants d'Adam à la même table.

Enfin la quatrième chose que l'on découvre dans l'Eucharistie, c'est le mystère direct et la présence réelle de Dieu dans le pain consacré. Ici il faut que l'âme s'envole un moment vers ce monde intellectuel qui lui fut ouvert avant sa chute.<sup>17</sup>

Lumière, son et couleur constituaient déjà les tons enchanteurs de ce tableau du *Génie du Christianisme* dans lequel présidait l'eucharistie. Le crayon de Strindberg s'est aussi arrêté, un peu plus loin, sur les descriptions des ornements de l'Église que dresse Chateaubriand : « Et ces autels chrétiens, modelés comme des tombeaux antiques, et ces images du soleil vivant renfermées, dans nos tabernacles, ont-ils quelque chose qui blesse les yeux ou qui blessent le goût ? »<sup>18</sup>. De nouveau, c'est la question des sens qui retient Strindberg, c'est la force du symbole à l'œuvre dans la liturgie qui le saisit. L'ouvrage romantique du tout début du XIXe siècle, dans lequel est portée aux nues la religion catholique, avait su « replace[r] le catholicisme au cœur des interrogations artistiques »<sup>19</sup>. La liturgie y tenait, selon toutes évidences, une place d'honneur. Ce projet littéraire n'avait pas laissé Strindberg insensible comme en témoigne ces mots adressés à son ami Léopold Littmansson : « Veux-tu vaincre ta haine contre le Christ, lis *Le Génie du Christianisme* de Chateaubriand. C'est un livre amusant, élégant, beau, tout comme le catholicisme peut l'être en voyant avec optimisme les choses vis-à-vis du protestantisme »<sup>20</sup>. C'est, par ailleurs, après avoir participé à la liturgie catholique que le narrateur de *La lutte de Jacob* prononce aussitôt de fortes invectives contre le protestantisme :

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 574.

<sup>16</sup> August Strindberg, *Blå Bok I* [Un livre bleu I], dans *August Strindbergs Samlade Verk*, vol. 65, Stockholm, Norstedt, p. 98.

<sup>17</sup> René de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, éd. cit., p. 26-27, Strindberg souligne.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>20</sup> Lettre d'August Strindberg à Leopold Littmansson le 26 mars 1899, notre trad.

Puis, vient la sensation de honte du païen, de l'expulsé qui n'a rien à faire ici. Et toute la vérité m'apparaît clairement : le protestant n'a pas de religion, car le protestantisme est libre pensée, révolte, division, dogmatisme, théologie, hérésie. Et le protestant est banni. C'est l'excommunication, la malédiction qui reposent sur nous et nous rendent insatisfaits, tristes et errants.<sup>21</sup>

Les retombées sont, par conséquent, immédiates ! La liturgie touche en profondeur le cœur du narrateur et le renverse littéralement. Il sera néanmoins difficile de savoir si Strindberg s'intéresse à la liturgie par attrait pour le catholicisme ou parce que certains écrivains français, d'une préférence marquée, sont eux-mêmes férus de liturgie ? Les deux sont sans doute indissociablement liés. Parmi les ouvrages personnels de Strindberg, on en retrouve deux autres, outre *Le Génie du Christianisme*, dans lesquels « la liturgie fait littérature »<sup>22</sup> : *L'Oblat* de Huysmans et *Le Mendiant Ingrat* de Bloy.

Le journal liturgique de Huysmans marque, à n'en pas douter, le moment où « l'influence de la liturgie sur la littérature française moderne a atteint son maximum de puissance »<sup>23</sup>. Dans le roman de conversion d'*En Route* bien connu de Strindberg<sup>24</sup>, figurent également de nombreux exemples de *médiation liturgique*<sup>25</sup> tel que le célèbre *Salve Regina*. Dans l'œuvre de Bloy, le « *Magnificat*, l'*Ave maris stella*, les psaumes, l'office des morts »<sup>26</sup> sont autant de sujets liturgiques de prédilection. Strindberg use, de manière peut-être inattendue, des mêmes hymnes liturgiques dans son texte.

#### *Les empreintes liturgiques dans Le Chemin de Damas*

Dans *Le Chemin de Damas*, la présence de l'art liturgique devient dorénavant une forme esthétique récurrente. La communion qui s'établit entre le texte théâtral et les hymnes liturgiques est remarquable. Au-delà d'un simple décor, le texte liturgique agit comme un élément prophétique<sup>27</sup>. La célébration liturgique relève justement « du champ de l'action »<sup>28</sup>.

La liturgie, comme la poésie, est du domaine de l'agir et du faire : elle ne saurait se réduire à une quelconque mimésis, sa finalité n'étant pas seulement la représentation de ce qui a été mais la création d'une réalité à la fois immémoriale et toujours à venir. Le rite religieux, s'il spiritualise la matière, en donnant aux supports symboliques pain, vin un sens qui les déborde, matérialise tout aussi bien le spirituel puisqu'il l'inscrit dans le champ du visible, du tangible et du dicible.<sup>29</sup>

Dès l'entrée en scène du *Chemin de Damas*, lorsque la dame et l'inconnu se rencontrent, on brosse un tableau larmoyant de l'inconnu. À l'image de Job, il s'interroge sur sa destinée et se morfond. Alors que son désarroi est total, le *De profundis* retentit du cortège funèbre<sup>30</sup>

<sup>21</sup> August Strindberg, *Légendes*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. cit., p. 572.

<sup>22</sup> Ceci fait référence au titre de l'article de Jean Foyard dans Emmanuel Godo, *op. cit.*, p. 129-140.

<sup>23</sup> Ivan Merz, *L'Influence de la liturgie sur les écrivains français de 1700 à 1923*, Paris, Cerf, 2005, p. 90.

<sup>24</sup> Voir Mickaëlle Cedergren (sous presse), « Strindberg et la littérature française de tradition catholique », *Mélanges offerts*, Stockholm, Presses universitaires de l'Université de Stockholm.

<sup>25</sup> Expression reprise à Gaël Prigent dans son livre *Huysmans et la Bible. Intertexte et iconographie scripturaires dans l'œuvre*, Paris, Champion, 2008, p. 577-605.

<sup>26</sup> Ivan Merz, *op. cit.*, p. 68.

<sup>27</sup> Gaël Prigent, *op. cit.*, p. 439.

<sup>28</sup> Emmanuel Godo, *op. cit.*, p. 8.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> August Strindberg, *Le Chemin de Damas, Théâtre complet*, trad. Carl-Gustaf Bjurström, Paris, L'Arche, 1983, t. III, p. 152.

et accompagne l'état d'âme de l'inconnu. À travers ce psaume de pénitence dont l'usage traditionnel est de servir de prière pour les morts, l'orant implore le pardon et la grâce divine. De manière allusive, l'inconnu est sourdement convié à se tourner vers Dieu pour réclamer la délivrance. Cette prière prend ici une note prophétique. La dame vient de lui demander sa religion et l'inconnu lui répond, à mots couverts, qu'il n'en a pas. Au creux du désespoir, le *de profundis* lui rappelle à quelle source de miséricorde s'abreuver. De surcroît, la place du psaume est stratégique. Placé au tout début de la première scène, le *De profundis* donne irrévocablement le ton à toute la pièce et fait fonction d'oracle. Il annonce à l'inconnu la nécessité de se repentir pour bénéficier du pardon divin. La suite du texte confirme, de fait, cette orientation religieuse. À la suite de cet hymne vient en effet une réflexion capitale à travers laquelle le protagoniste signe de son propre nom son engagement dans ces deux nouveautés tant esthétique que philosophique : « Oui, j'observe depuis quelques temps ; pas comme autrefois il est vrai, où je ne voyais que des objets et des actions, des formes et des couleurs, maintenant je vois des pensées et des symboles »<sup>31</sup>.

Le texte liturgique révèle la profondeur du message de cette pièce et présente d'étranges analogies avec le roman de conversion de Huysmans. Rappelons qu'*En Route* « s'ouvre durant l'octave des morts » et que le premier texte liturgique est aussi le *De profundis* qui, indique « le point de départ de sa [de Durtal] remontée vers Dieu »<sup>32</sup>. C'est bien à une ascension de tout l'être que nous assistons dans *En Route* et parallèlement à une remontée des enfers dans *Inferno*, même si leurs conversions laissent présager de nombreuses chûtes. C'est également le *De profundis* dans le chapitre consacré au *Chant grégorien du Génie du Christianisme* qui a suscité l'attention de Strindberg :

Le christianisme est sérieux comme l'homme, et son sourire même est grave. Rien n'est beau comme les soupirs que nos maux arrachent à la religion. L'office des morts est un chef-d'œuvre ; on croit entendre les sourds retentissements du tombeau. Si l'on en croit une ancienne tradition, le chant qui délivre les morts, comme l'appelle un de nos meilleurs poètes, est celui-là même que l'on chantait aux pompes funèbres des Athéniens vers le temps de Périclès.<sup>33</sup>

Tout comme le dernier cantique cité d'*En route* est le *Salve Regina*, placé dans l'avant-dernier chapitre de la première partie<sup>34</sup>, le dernier cantique que psalmodient les sœurs de la miséricorde dans l'avant-dernier acte de la fin de la deuxième partie du *Chemin de Damas* est précisément le même hymne. Dans les deux œuvres, le cantique semble placé avant le grand départ : Durtal se dirige vers la Trappe et l'inconnu est en route vers le monastère.

Un peu plus loin dans *Le Chemin de Damas*, l'hymne marial de l'*Ave Maris Stella*, aura des résonances prophétiques tout aussi limpides au moment où l'inconnu sera chassé de l'auberge. De façon concomitante, « les cloches de l'église se mettent à sonner » et on entend l'orgue et le chant de l'*Ave Maris Stella*. L'hymne est une invocation lancée vers Dieu pour aider l'inconnu ; c'est de nouveau une subtile prophétie. Ce dernier cherche la rédemption à travers la femme – ce qui ne sera révélé que bien plus tard – et le texte vient offrir le salut à travers la médiation de la Vierge Marie. La « nette dominance du caractère marial dans *Le Chemin de Damas* » annonce la profondeur spirituelle du texte. Strindberg tire parti du patrimoine liturgique pour délivrer un message précis : se réconcilier avec le Monde par l'intermédiaire de la femme.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 152-153.

<sup>32</sup> Gaël Prigent, *op. cit.*, p. 599.

<sup>33</sup> René de Chateaubriand, *Œuvres complètes, Le Génie du Christianisme*, Paris, 1879, t.II p. 303, Strindberg souligne.

<sup>34</sup> Gaël Prigent, *op. cit.*, p. 599.

L'écrivain s'attache à la Vierge Marie en en faisant la médiatrice du salut. Cette figure mariale importante du catholicisme de l'époque reçoit justement le huit décembre 1854 l'appellation d'immaculée conception. *L'Ave maris Stella*, *le Salve Regina* et *Le rosaire* scandent le texte et accompagnent la quête religieuse de l'Inconnu et élèvent le rôle de la femme sur un piédestal<sup>35</sup>.

De par sa fonction prophétique, l'hymne liturgique crée également une tension dans le texte : il rappelle la réalité du salut tout en soulignant son inachèvement. Le salut est réel mais n'est pas totalement réalisé : c'est le fameux paradoxe du « déjà et pas encore » liturgique.

Avec l'illustration d'un troisième et dernier exemple, observons comment s'intègre cette fois-ci le psaume 43:4-5, un psaume que l'on retrouve à l'identique chez Léon Bloy, et par surcroît dans un contexte thématique similaire ayant trait à la vieillesse.

LE VIEILLARD : Et introibo ad altare Dei, ad Deum qui laetificat juventutem meam. Oui, je suis triste, ... Deus, Deus meus, quare tristis es anima mea, et quare conturbas me.

LA MERE : Spera in Deo.<sup>36</sup>

Au début de l'acte II de la première partie du *Chemin de Damas*, le vieillard, dépeint comme un vieux sage à la grande barbe blanche, apparaît accablé par le poids de l'âge. Au creux de sa détresse, il fait une confession de foi. Tout comme Bloy s'interroge sur le sens de la vieillesse et l'interprète à la lumière du psaume 43.4, Strindberg reprend le même hymne. Le vieillard, au cœur contrit et à l'âme agitée, se réfugie alors en Dieu. Toutefois, la parole d'encouragement et d'espérance est mise, soigneusement, dans la bouche de sa fille (la Mère) qui l'exhortera par ces paroles : « *Spera in Deo* ». Les paroles liturgiques constituent une confession de foi au Dieu vivant et soulignent habilement le rôle de médiation joué par la femme.

Tout bien considéré, un des points communs les plus saillants dans tous ces hymnes est qu'ils accompagnent la gravité des événements tout en offrant délivrance et miséricorde. Ils annoncent toujours une libération et désignent, pour reprendre les termes strindbergiens, *le port du salut*.

En somme, la liturgie « intègre la réalité du salut à la vie concrète du croyant »<sup>37</sup>. Au-delà d'une « rencontre inespérée avec l'infini »<sup>38</sup>, c'est aussi la rencontre avec la littérature française de tradition catholique. La complicité de Strindberg avec Bloy, Huysmans et Chateaubriand corrobore à renforcer les liens de connivence dans leur imaginaire religieux.

Pour enchaîner avec la littérature française, n'est-ce pas précisément la rencontre entre Dieu et l'homme que Huysmans est venu illustrer en exploitant le registre liturgique et en posant les fondations du naturalisme spiritualiste ? Strindberg cherchait apparemment à devenir un adepte de ce courant littéraire.

## 2. Le Projet esthétique de Strindberg

---

<sup>35</sup> Se reporter aux études de Mickaëlle Cedergren, « L'Héritage catholique dans le théâtre de Strindberg », *Inter-lignes*, Revue de la faculté de Lettres de l'ICT, p.101–110 et « La Spiritualité du théâtre strindbergien dans la mouvance de Péladan : L'idéal féminin dans *Le Chemin de Damas* », *Revue Romanitas, linguas y literaturas romances* 2, num. 1, (document pdf).

<sup>36</sup> August Strindberg, *Le Chemin de Damas*, éd. cit., t. III, p. 185. Voir L. Bloy, *Le Mendiant Ingrat*. *Journal de l'auteur (1892-1895)*, éd. cit., p. 375, Strindberg souligne.

<sup>37</sup> Emmanuel Godo, *op. cit.*, p. 8.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 9.

Dès l'ouverture de *Légendes*, le narrateur strindbergien annonce son projet qui est « de jeter la passerelle entre le naturalisme et le supranaturalisme en proclamant que le dernier ne constitue qu'un développement du premier »<sup>39</sup>.

Comme le définit Marina Bernardi, le naturalisme spiritualiste est « une pratique esthétique qui exploite le cadre représentatif naturaliste pour atteindre une instance surnaturelle, pour faire fonctionner ce même cadre représentatif en sens fantastique »<sup>40</sup>. Le but de cette esthétique est de « dépasser la finalité mimétique de l'esthétique naturaliste sans sortir, pour autant, d'un système représentatif »<sup>41</sup>. L'art primitif sera, précisément, la source la plus naturelle dans laquelle Huysmans viendra puiser.

De nombreux parallèles existent, par ailleurs, entre la deuxième partie de la trilogie, *Légendes* et le roman de *Là-Bas*. L'auteur suédois semble avoir conservé la même méthode d'investigation, celle d'une écriture naturaliste comme de nombreux chercheurs auront pu caractériser celle de Huysmans. L'étiquette bien suggestive que se donne Strindberg en se nommant de « naturaliste-occultiste »<sup>42</sup> en 1896 est en soi révélatrice. Ne veut-il pas devenir le « Zola de l'occultisme »<sup>43</sup> ? Ne veut-il pas dépasser le naturalisme tout en restant fidèle à lui-même<sup>44</sup> ? En créant le terme de *supranaturalisme*, il imite son confrère français qui, à travers la voix de Durtal, aboutit à cette nouvelle esthétique : « Il lui suffirait peut-être d'être spiritualiste, pour s'imaginer le supranaturalisme, la seule formule qui lui convînt »<sup>45</sup>. La terminologie commune aux deux écrivains est, en effet, surprenante vu la rareté du terme tant dans le corpus littéraire français que suédois au XIX<sup>e</sup>. Notons que ce lexique se retrouve exclusivement chez Huysmans dans la deuxième moitié du siècle et que le même constat est observé pour Strindberg dans le corpus de littérature suédoise.

Si c'est bien autour de 1896 que Strindberg remet sérieusement en question le naturalisme, il commence, dans le même temps, à se référer à Huysmans et à son évolution littéraire en précisant comment ce dernier fut un fervent naturaliste devenu occultiste avant de se convertir au catholicisme.

Tout comme Huysmans, Strindberg sait également exploiter la richesse de la peinture, de la sculpture<sup>46</sup> et de la liturgie. Nous venons juste de montrer comment la liturgie est un outil littéraire privilégié pour incarner la dimension surnaturelle. Sa nouvelle perception du monde transfigure la réalité, l'essentiel étant maintenant d'unir le monde naturel, visible, scientifique avec le monde surnaturel.

Selon Huysmans, la mystique a précisément l'objectif « de rendre visible, sensible, presque palpable, ce Dieu qui reste muet et caché pour tous »<sup>47</sup>. L'exemple d'*En Route* manifeste en beauté comment la conversion intérieure de Durtal modifie la nature et métamorphose le paysage<sup>48</sup>.

---

<sup>39</sup> August Strindberg, *Légendes*, dans *August Strindbergs Samlade Verk*, vol. 38, Stockholm, Norstedt, p. 161.

<sup>40</sup> Marina Bernardi, « L'écriture mise en cadre : l'esthétique du naturalisme spiritualiste à travers le discours pictural de J.-K. Huysmans », *Il confronto letterario*, anno XIV, n° 28, 1997, p. 452.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 451.

<sup>42</sup> Lettre d'August Strindberg à Torsten Hedlund le 21 juin 1896.

<sup>43</sup> Lettre d'August Strindberg à Torsten Hedlund le 23 août 1896.

<sup>44</sup> Lettre d'August Strindberg à Torsten Hedlund le 21 juin 1896.

<sup>45</sup> Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, Chronologie, introduction et archives de l'œuvre par Pierre Cogny, Paris, Flammarion, 1978, p. 43

<sup>46</sup> Voir Mickaëlle Cedergren (sous presse), « "Harmonien mellan materien och anden" : Strindbergs supranaturalism, en estetisk nyorientering i Huysmans anda ? ».

<sup>47</sup> Joris-Karl Huysmans, *En route*, édition rédigée et commentée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996, p. 165.

<sup>48</sup> Voir Karine Thibault, « Le paysage de la conversion dans *En Route* de Huysmans », dans *Paysages romantiques*, Études réunies et présentées par Gérard Peylet, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature, n° 54, Bordeaux, U.F.R des Lettres, p. 165-173.



La nature au même titre que l'art, dans *La Lutte de Jacob*, devient aussi un instrument concret, un vecteur de transmission pour unir l'être humain avec le monde spirituel. Le jardin du Luxembourg dans *La lutte de Jacob* illustre comment Strindberg transforme ce lieu-clef du roman en un réservoir d'images dans lesquels se reflètent les états d'âme du narrateur<sup>49</sup>. L'évocation rappelle indéniablement l'étang de l'Abbaye d'Igny dans *En Route*.

### *Le jardin du Luxembourg*

À peine la troisième partie de la trilogie commencée que le lecteur est plongé dans un milieu imprégné d'héritage catholique. Le narrateur est conduit jusqu'à la rue Bonaparte, « la rue catholique »<sup>50</sup> et se retrouve rue de Jacob « où les librairies catholiques avec leurs paroissiens et missels [l']accompagnent à l'Eglise St. Germain des Prés »<sup>51</sup>.

Peu de temps s'écoule avant que le narrateur ne se familiarise avec le jardin du Luxembourg, comparé plus tard à un « Gethsemane »<sup>52</sup>, jardin dans lequel se déroulent les célèbres rencontres entre le protagoniste et l'inconnu. Dès le commencement de *La Lutte de Jacob*, le parc avait été comparé à la cité sainte, la nouvelle Jérusalem de l'Apocalypse à travers la citation biblique du verset 13 du chap. 21 de l'Apocalypse.

En réalité d'une étendue médiocre il [ce jardin] se présente à mon imagination comme immense. Juste comme la sainte cité de l'Apocalypse, elle a douze portes et par surcroît de correspondance « Trois portes à l'orient, trois au Septentrion, trois au midi, et trois à l'occident »<sup>53</sup>.

L'auteur associe aussitôt cette place centrale qu'il qualifie de « mystérieuse » avec un univers divin. De surcroît, en reprenant à dessein la symbolique de la porte, le lecteur est convié à pénétrer un lieu de vie allégorique où tout devient SIGNE. La citation introduite délimite ainsi cet espace mystique dans lequel se dérouleront les Rencontres. Strindberg se sert d'une symbolique naturaliste de la spiritualité en associant ce parc avec le paradis retrouvé.

À partir de la description du parc, Strindberg va, moyennant de nombreuses métaphores, parler d'une cité idéale qui, à son tour, va faire naître des sentiments chez le protagoniste. Chaque entrée lui procure « une sensation différente qui tient aux dispositions des plantations, des bâtiments, des statues, soit aux ressouvenirs personnels y attachés. »<sup>54</sup> Alors que Strindberg a initialement associé le jardin du Luxembourg à une dimension spirituelle, ce même lieu suscite maintenant des sentiments et rappelle des souvenirs : « le chalet aux lierres du surveillants [lui] raconte une idylle inédite... », puis en passant par le côté oriental et en franchissant la porte rue Soufflot, il découvre « au lointain bleuisant pleine de secrets, inconnue la rue de Fleurus qui [lui] est devenue plus tard si chère comme les propylées d'une vie nouvelle »<sup>55</sup>. La symbiose qui se dessine entre les sentiments du narrateur et le paysage va grandissante. Comme il le dit, en fonction de l'entrée qu'il choisit lors de sa promenade matinale, le narrateur « accorde [s]on état d'esprit d'après le diapason voulue »<sup>56</sup>. Ainsi, il décrit en détail l'état d'âme dans lequel il se trouve

<sup>49</sup> Voir Helena Balzamo, *Visages et destins*, Paris, Hamy, 1999, p. 289.

<sup>50</sup> August Strindberg, *Légendes*, éd. cit., p. 245.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 249.

avant de franchir une porte. Il éprouve parfois « la gâité du cœur »<sup>57</sup> comme c'est le cas en abordant la porte du côté de Saint-Sulpice en s'imaginant voir « une idylle inédite »<sup>58</sup> mais il peut aussi tomber dans l'« adoration »<sup>59</sup> en s'engouffrant dans la seconde porte en face du Lycée Louis le Grand, lorsqu'il se retrouve face à un paysage paradisiaque, panorama dans lequel figurent « des pelouses de velours vert, toujours jeunes », « un rosier, et un seul amandier pêcher »<sup>60</sup>. La Nature est, sans équivoque, une source d'eau vive qui réveille l'intériorité du narrateur et le métamorphose pour en faire un contemplatif. La Nature a double fonction : si elle reflète l'état d'âme du protagoniste, elle revêt aussi une dimension spirituelle en conduisant le narrateur à la méditation.

Dans la fin de la partie française de *La Lutte de Jacob*, le narrateur s'écroule et rend les armes : il s'affaisse devant l'Éternel, fait une déclaration de foi et fait son *mea culpa*. Une allusion à la vision du prophète Ezechiel vient précéder cette rencontre divine entre le narrateur et Dieu<sup>61</sup>, vision qui retrace une expérience de déjà-vu à travers laquelle le narrateur « meur[t] de honte »<sup>62</sup> et demande grâce. Lors de ce retournement, pour ne pas dire cette conversion (au sens de *métanoïa*), il reprend connaissance et a honte. La nature se transforme soudain et le décor reflète ses sentiments : « je voyais le jardin verdier et un chœur de petits rires moqueurs me saluèrent de derrière des buissons et des arbres ! »<sup>63</sup> L'esprit du narrateur n'a pas encore rendu les armes, il se rebelle.

### 3. Strindberg, un mystique aux méthodes naturalistes.

La présence du spirituel semble n'avoir jamais été aussi empirique. En reprenant l'étiquette de « naturaliste occultiste » en 1896, Strindberg illustre comment sa nouvelle approche restait fidèle aux méthodes naturalistes. À la manière de Linné, il veut tout d'abord observer la nature mais tient aussi à aller au-delà et deviner la transcendance derrière toute chose.

L'écriture de Strindberg dans laquelle figurent la liturgie, l'intertexte biblique et la spiritualité naturaliste signe à elle seule le rapprochement de l'écrivain nordique avec le naturalisme spiritualiste et avec la littérature française de tradition catholique. Outre Chateaubriand, l'écrivain nordique semble faire des clin d'œil à Huysmans et à Bloy. Les œuvres auxquelles il se réfère sont, par surcroît au nombre des ouvrages de sa bibliothèque. Sa correspondance participe, de plus, à asseoir ces observations et ne cache en rien l'admiration que Strindberg élevait pour ces contemporains français catholiques.

Strindberg a modelé la matière de son texte pour laisser transparaître le Dieu caché. L'auteur réussit à rendre visible l'invisible. En introduisant la liturgie, il ajoute irrévocablement une dimension prophétique au texte dans lequel la parole devient créatrice<sup>64</sup>. Prophétique, cette parole liturgique le sera doublement puisque cette écriture présente de nombreuses similitudes avec trois œuvres riches en éléments liturgiques, *Le Mendiant ingrat*, *En route* et *Le Génie du Christianisme*.

Strindberg fait sien le patrimoine du christianisme, que constituent la bible et la liturgie, pour les refondre et les adapter à un nouveau terroir. Créant de nouvelles formes dans son

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 246

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 247

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 272.

<sup>64</sup> Voir Emmanuel Godo, *op. cit.*, p. 9.

texte, il matérialise le spirituel et transforme la lettre divine en parole de chair. Si l'écrivain s'est laissé séduire par le langage liturgique, c'est peut-être avant tout le signe d'une proximité entre l'homme et Dieu, c'est sans doute le signe que « le divin cesse d'être écrasant ou fugace, immatériel ou démesuré pour se mettre à portée de l'humaine finitude »<sup>65</sup>.

Une question annexe, à laquelle nous ne répondrons pas, mérite toutefois d'être posée : Strindberg, en s'adonnant à ce style d'écriture, s'associait-il à l'assemblée des hommes de lettres français et catholiques ? Il va sans dire que l'attrait pour la liturgie est le corollaire direct de l'intérêt que Strindberg portait alors pour le catholicisme et, en particulier, pour la littérature française de tradition catholique<sup>66</sup>. D'après les mémoires de Johan Mortensen dans lesquelles l'auteur rapporte le séjour de Strindberg à l'Abbaye de Maredsous, Strindberg aurait consulté l'édition de Klemming sur les hymnes du Moyen-âge<sup>67</sup>. Toujours selon Mortensen, Strindberg lui aurait confié alors son désintérêt pour le naturalisme : « Faisons à la place de la littérature astrale » se serait-il écrié<sup>68</sup> !

La littérature française de tradition catholique apparaît comme une composante essentielle dans le cheminement littéraire de Strindberg. En dépassant le naturalisme, cette littérature ouvrait la voie à l'innovation, elle prophétisait la mort du naturalisme et invitait la mystique à sa table. Strindberg, prophète, y voyait un avenir prometteur.

MICKAËLLE CEDERGREN  
(Université de Stockholm)

---

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Voir Mickaëlle Cedergren (sous presse), « Strindberg et la littérature française de tradition catholique », *éd. cit.*

<sup>67</sup> Johan Mortensen, *Strindberg som jag minnes honom*, Stockholm, Fritze, 1931, p. 87.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 88.