

Des voyages infernaux à l'art du scandale chez August Strindberg

*From infernal journeys to the art of scandal
with August Strindberg*

Daniel S. Larangé

UPEC – Paris XII, France

ORCID 0000-0003-0671-9350

daniel_larange@yahoo.fr

Résumé : Scandale et voyages vont de pair dans l'imagination d'August Strindberg, artiste plus que sulfureux qui débarque à Paris en délaissant sa famille pour plonger dans les cercles infernaux afin de lutter avec l'ange et de retrouver ainsi la foi perdue de son enfance. Il déçoit son public en se faisant alchimiste et peintre pour lutter contre les menaces du positivisme et de l'esthétisme académique. Sa quête est motivée par la figure du Christ que la sécularisation d'une fin-de-siècle vendue à l'industrialisation et au capital tourne en ridicule. Sous le masque de l'artiste-fou, il s'engage à renverser toutes les institutions établies, prônant un art de la fugue, affranchi des frontières de l'objectivité et de la subjectivité. Il perturbe, dérange, choque de sorte que son étrangeté le rejette du monde, lui assurant ainsi de suivre, par *imitatio Christi*, son propre chemin de croix. Il s'approprie le voyage pour ainsi l'intérioriser et arpenter les voies erratiques, convaincu que seul celui qui se perd se retrouve un jour.

Mots-clés : folle sagesse, cercles infernaux, alchimie, fol-en-Christ, acte gratuit.

Abstract: August Strindberg abandons his family, plunges into the Parisian hell and struggles with the angel in order to regain his faith. He disappoints his public by becoming an alchemist and painter in order to better fight against institutionalized positivism and academic aestheticism. Under the mask of madness, he overthrows all established institutions and blurs the boundaries between objectivity and subjectivity. He disrupts, disturbs, shocks; his strangeness separates him from the world and assures him, by *imitatio Christi*, his own Way of the Cross: he internalizes the journey and walks erratic paths, convinced that loss is the path that leads to rebirth.

Keywords: wisdom through madness, infernal circles, alchemy, foolishness for Christ, acte gratuit.

Introduction

Au faite de sa gloire, alors que tous les théâtres de Suède s'arrachent ses pièces de théâtre et que, considéré comme un dramaturge comblé, époux d'une jeune et belle femme aimante, la journaliste allemande Frida Uhl (1872-1943), il devient père d'une nouveau-née, Kerstin, August Strindberg (1849-1912) quitte précipitamment Stockholm pour s'installer en France, à Versailles, puis au Petit-Quevilly et enfin à Paris dans une minable chambre d'hôtel. La crise qu'il subit suscite le scandale auprès des siens et de son public, lorsqu'il délaisse officiellement le théâtre, refusant de signer tous les contrats qui se présentent à lui, rédigeant une lettre de rupture à sa femme et abandonnant sa fille, et ce pour fabriquer de l'or, peindre, et composer en français un roman à caractère autobiographique, *Inferno* (1897), où il dresse un portrait de l'artiste en fou (Brandell, 1950).

Installé au cœur du Pandaemonium le plus moderne, la Babylone cosmopolite parisienne, il se lance dans une quête initiatique qui transforme son voyage en une exploration des cercles infernaux sur le modèle de celle de Dante Alighieri.

Il s'agit d'interroger la figure du voyage spirituel à travers la topologie offerte par l'œuvre francophone du célèbre écrivain et peintre habitué à provoquer autour de lui scandales et récriminations, tel un personnage dostoïevskien, déchiré entre l'ange et le démon. Voyages et scandales participent ainsi à l'élaboration mythique de l'auteur en tant qu'œuvre d'art et personnage principal de sa vie fantasmée. August Strindberg opte pour la voie de l'anarchie et cherche à renverser l'ordre établi pour libérer la société du joug du démon du capitalisme.

1. Portraits de l'artiste en un vieux fou mystique

Après avoir introduit et contribué à la propagation du naturalisme dans la littérature suédoise, puis développé le théâtre symboliste et décadentiste, l'œuvre littéraire et picturale d'August Strindberg relève aujourd'hui de l'expressionnisme (Robinson & Hakon, 1999 ; Evelein, 1996) après avoir été considéré pendant des décennies comme un tenant de l'impressionnisme (Stenström, 1993 ; Dauverville, 1967). L'artiste, pour exister, a besoin d'un public, et le scandale qu'il déclenche suppose une collaboration entre son personnage relevant de la fiction et des lecteurs, auditeurs, spectateurs bien réels : il se donne en spectacle (Sarrazac, 2018). La réaction est d'autant plus violente que sa réception est préparée, car autrement les provocations ne sont pas entendues et se perdent dans l'œil de l'aveugle ou l'oreille du sourd.

Dans ce cadre, la cyclothymie et la bipolarité des personnages se manifestent par l'abondance des crises de nerf et des logorrhées hystériques confinant au délire. L'ombre de la folie, qui se profile dans une foule de figures, finit par s'installer à demeure dans les récits autobiographiques – ou plutôt autofictionnels. Le scandale est un ressort indispensable au mécanisme narratif comme chez Fédor M. Dostoïevski dans la mesure où il produit un « décalage », un « déplacement », une « déstabilisation ». Ses œuvres illustrent, dès lors, à merveille les travaux de son contemporain Sigmund Freud (1856-1939) (Johansson, 2020).

Cette propension à susciter des esclandres permet à Strindberg de mythifier sa vie, d'en orchestrer la dramaturgie par la multiplication des coups de théâtre, au point que cette mystification finisse par l'émietter et enfermer son unique protagoniste dans

une solitude infernale : un huis-clos intimiste dans lequel il se retrouve face à lui-même (Vogelweith, 1972).

Après un bout de temps vous regardez votre œuvre inconsciente, et vous vous voyez enfermé dans une infinité de cercles concentriques dont le centre vous constituez vous-mêmes. C'est l'instinct de l'expansion du moi, la tendance de se poser comme l'axe du monde, le penchant de clôturer une motte de terre, de tracer un horizon autour du moi [...], rayon de ce cercle que chacun porte avec soi sans en pouvoir être dégagé (Strindberg, 1958, p. 8).

Toute forme de concentration est vécue comme un enfermement et August Strindberg recourt à de constants décentrement pour éviter toute forme de distraction. Sa vie est jalonnée par des voyages et des exils : il séjourne en Allemagne, Autriche, Suisse, Italie, Belgique, Pays-Bas, Angleterre, Danemark, etc. Il agit par intensité, mais jamais dans la durée. D'où la diversité de ses activités : pour aboutir il doit mener plusieurs tâches concurremment, sous peine de se lasser et de s'empêtrer. Cette hyperactivité qui jaillit entre des périodes d'abattement se retrouve dans le nomadisme. Il se déplace sans cesse pour s'assurer de se trouver toujours en décalage : le voyage relève alors d'une nécessité vitale et fait partie de son *modus vivendi*. Dans cette involution grégaire, il retourne à la lutte sans fin pour la reconnaissance, dans un univers hostile et darwinien.

Que me regardent les autres ? Que sais-je de leur capacité de voir, de deviner, de juger ? Ils peuvent mentir, se tromper ; et ils le font puisqu'ils sont mes ennemis nés, comme je suis le leur ; puisque tout le monde sont ennemis, concurrents de l'air que nous respirons, de la pâture que nous paissions, de la femelle que nous fécondons, de la gloire de nous méprisons. Les autres ! Je les déteste comme ils me haïssent ! (Strindberg, 1958, p. 10)

La posture de cet exilé suédois dans la langue française (Engwall, 1994) s'inscrit dans la continuité de celle du citoyen de Genève en conflit avec les Français parmi lesquels pourtant il vit. La pensée de Strindberg tire sa matière des écrits de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) dont la misanthropie forge sa misogynie (Poulenard, 1959). L'initiateur de l'autobiographie en France inspire, par *Les Confessions* (1782 et 1789), *Rousseau juge de Jean-Jacques* (1782) et *Les Rêveries d'un promeneur solitaire* (1782), l'écriture autofictionnelle de Strindberg qui se projette sciemment comme personnage atteint de folie (Jaspers, 1993 ; Olsson, 2000, pp. 237-249 ; Balzamo, 1999, pp. 185-208) : schizophrène et paranoïaque, il dénonce le complot universel qui se trame dans l'ombre contre lui et son œuvre !

Si Strindberg offusque, c'est qu'il est d'abord offusqué : la violence de ses réactions amplifie la violence que le monde lui inflige et dont la cruauté retentit dans ses œuvres (Roger, 2005). Les conventions l'exaspèrent car elles se fondent sur la pratique généralisée de l'hypocrisie. Chrétien convaincu, mystique dans l'âme, il agit par *imitatio Christi*. Il suit Jésus, pierre de scandale, qui « n'est pas venu apporter la paix mais le glaive » (Mt 10 : 34-36), refusant d'être du monde. Aussi s'efforce-t-il de fuir l'immonde, s'en éloignant, arpentant les chemins sinueux et rocailleux, où son pied ne cesse de culbuter.

Cette instabilité au cœur de la foi chrétienne est celle du luthéranisme existentiel, comme chez Søren Kierkegaard (1813-1855) (Kierkegaard, 1843) ; elle découle de l'inquiétude : pour être Parole vivante, la foi doit toujours être en mouvement et les

tergiversations du doute sont la preuve vécue d'une foi en travail et en progrès (Bjarnason, 1951). Le chrétien lutte contre le monde afin d'en exorciser les démons. Sans risque, pas de foi... Aussi faut-il fuir le confort et le voyage est justement la condition même de l'inconfort : le manque et l'absence s'y expérimentent au quotidien ; aussi, il change régulièrement de lieu de séjour, dès qu'il prend ses repères et des habitudes sclérosantes. Le voyage doit déranger et il aspire à ce « dérangement ».

Toutefois, l'origine de cette inquiétude liée au scandale remonte à sa généalogie, comme il se plaît à le ressasser dans sa première autobiographie, *Tjänstekvinnans son [Le Fils de la servante]* (1886) : il est le fruit du scandale entre son père Carl Oscar et la domestique de la maison familiale Ulrika Eleonora Norling. Dans son enfance, les scènes de ménage et les déménagements alternent ; son éducation oscille entre négligence et ferveur religieuse, jusqu'au décès de sa mère en 1862 et le remariage de son père avec la gouvernante. Il en souffre et en garde des séquelles qui expliqueraient le plaisir de décrire l'attitude perverse et narcissique, qu'il exercerait sur ceux qui l'aiment. Même lorsqu'il vit en Suède, il ne cesse de voyager entre Stockholm, Lund, Göteborg, etc. Chaque lieu correspond à des activités bien définies.

Son important roman *Inferno* (1897) commence par l'abandon du théâtre qui le consacre et par une lettre de rupture à sa femme, qu'il aime, dans laquelle il s'accuse d'un adultère (imaginaire) afin de s'installer tout seul à Paris pour y poursuivre des recherches alchimiques.

Le procès en divorce se poursuit très lentement, interrompu de temps en temps par une lettre amoureuse, un cri de regret, des promesses de réconciliation. Et puis, un brusque adieu à tout jamais.

Je l'aime, elle m'aime, et nous nous haïssons d'une féroce haine d'amour qui s'accroît par l'absence (Strindberg, 1996, p. 43).

Son personnage est autodestructeur et cherche à rompre les ponts avec toute forme de mondanité. Afin de s'empêcher de revenir auprès de son épouse, il se laisse séduire par une Anglaise rencontrée dans un atelier d'artiste et déclare maladroitement sa soi-disant flamme sous les regards railleurs des convives. Le lendemain, il la retrouve en public où il l'humilie en se laissant tutoyer et embrasser par la jeune Minna, artiste en herbe : « La dame anglaise se lève, paie et sort. C'est bien fini. Elle n'est jamais revenue ! » (Strindberg, 1996, p. 45).

Le scandale accompagne Strindberg tout au long de son chemin de croix. Rompre les amarres, tel est l'impératif évangélique qui assure la vie éternelle. Il quitte ceux qu'il aime, sacrifiant son confort personnel pour se précipiter dans l'inquiétude divine nécessaire à renverser le monde : il œuvre pour Dieu car la découverte de l'or renverserait la toute-puissance démoniaque du capitalisme et permettrait d'effondrer une société inique fondée sur la propriété. Aussi voit-il, dans une de ses promenades solitaires dans les allées du Cimetière de Montparnasse, la main de Dieu qui lui retire toutes les tentations : « O crux ave spes unica : ainsi les tombeaux me prédirent ma destinée. Plus d'amour ! Plus d'argent ! Plus d'honneur ! le chemin de la croix, le seul qui conduise à la Sagesse. » (Strindberg, 1996, p. 48).

Paris est alors la bouche cosmopolite à partir de laquelle il se précipite dans un voyage spirituel vers les cercles de l'enfer il plonge au fond de lui-même et se confronte à ses propres démons en parcourant les neuf zones de la première partie

de la *Divine Comédie* (1321) qui le mène par « La main de l'invisible » (chapitre I) au *Purgatoire* (chapitre IX), puis de l'*Inferno* (chapitre XI) au « Rédempteur » (chapitre XVIII). Au terme de ses *Tribulations*, il s'adresse au chapitre XIX à Dieu :

Enfermé donc dans la petite ville des Muses, sans espoir d'en sortir, je livre la bataille formidable contre l'ennemi, moi-même [...], chercher les démons dans leur repaire, en moi-même, et les tuer par... le repentir [...]. Jeune, j'étais un dévot sincère, et vous avez fait de moi un libre-penseur. Du libre-penseur vous avez fait un athée, de l'athée un religieux (Strindberg, 1996, pp. 231-232).

Le scandale purifie son âme, car elle le contraint à vivre dans l'opprobre et repousser les assauts de l'orgueil. L'*hybris* est la source de tous les maux : « voici le péché mortel, l'amour de soi-même, qui est châtié sur-le-champ » (Strindberg, 1996, p. 236). Ce constat est au cœur même du roman, au centre du chapitre X constitué par le collage d'un extrait de son *Journal de 1896* : « J'avais péché par orgueil, *hybris*, seul vice que les dieux ne pardonnent pas [...]. Émule d'Orphée, c'était mon rôle de vivifier la nature, morte sous la main des savants (Strindberg, 1996, pp. 124-125). Le narcissisme (littéraire) qui alimente le décadentisme, se manifestant dans la mode du dandysme, contribue à l'idolâtrie, alors que l'égotisme qu'il cultive doit servir d'icône au lecteur et faire deviner les mystères de Dieu qui agissent en lui, comme c'est le cas dans les *Confessions* (397-401) de saint Augustin. Toute œuvre artistique aurait une visée apologétique :

Mort au monde en renonçant aux joies vaines de Paris, je reste en mon quartier où je visite tous les matins les morts du cimetière Montparnasse, après quoi je descends au jardin du Luxembourg saluer mes fleurs. Parfois un compatriote en voyage vient me voir pour m'inviter à déjeuner de l'autre côté de l'eau et à aller au théâtre. Je m'y refuse parce que la rive droite est pour moi une chose défendue, constituant le monde proprement dit, le monde des vivants et de la vanité (Strindberg, 1996, p. 49).

Il s'agit de révéler la Présence divine qui l'habite, signe de grâce de son élection. Pour y parvenir, par l'exercice de la kénose, il se rabaisse, s'amoindrit, se vide, à force d'humiliations et de mortifications. Il se dépeint en fol-en-Christ. À la suite de Paul de Tarse, il oppose, à la sagesse des hommes, la folie de la croix (1 Co 2,2). Chaque scandale est une manière de se mettre à l'épreuve et d'éprouver son entourage, car l'indifférence est le symptôme de la mort et la vie, comme la foi, est un engagement inconditionnel : « Puisse-tu être froid ou bouillant ! Ainsi, parce que tu es tiède, et que tu n'es ni froid ni bouillant, je te vomirai de ma bouche. » (Apoc. 3,16). L'excès est la voie qui conduit le chrétien à rencontrer sur le chemin de Damas¹ le Christ : « Et quiconque aura quitté, à cause de mon nom, ses frères, ou ses sœurs, ou son père, ou sa mère, ou sa femme, ou ses enfants, ou ses terres, ou ses maisons, recevra le centuple, et héritera la vie éternelle » (Mat. 19,29).

Cette méthodologie de l'excès relève d'une théologie de la négation que les mystiques rhénans pratiquent aux XIII^e et XIV^e siècles. Faute de savoir ce qu'est Dieu, il

¹ *Till Damascus* [Les Chemins de Damas] est une trilogie théâtrale commencée en 1898 et terminée en 1904 formant l'œuvre dramatique la plus complexe et aboutie d'August Strindberg dans laquelle il synthétise mythes, symboles et idées. Il y adopte une structure circulaire construite sur le modèle du palindrome afin de révéler le principe de la palingénésie sociale qu'il retrouve chez Charles Bonnet (1720-1793), puis Pierre-Simon Ballanche (1776-1820) et August Cieszkowski (1814-1894).

est toujours possible de dire ce qu'il n'est pas. La figure tutélaire de Hildegarde de Bingen (1098-1179), théologienne, compositrice, botaniste, pharmacologue, thérapeute, chromaticienne, poète et linguiste frappe son imagination et sert de tremplin à la découverte que Strindberg fait d'Emanuel Swedenborg (1688-1772) (Stockenström, 2020, pp. 3-37). Le théologien et mathématicien Nicolas de Cues (1404-1464), auteur de la *De docta ignorantia* (1440), lui apprend le principe de la *coincidentia oppositorum*, permettant au fini de saisir l'infini : quand elle est poussée à son extrême limite, la raison est obligée de changer de régime, passant du principe de non-contradiction à celui de la « coïncidence des opposés », tout comme le plaisir poussé à l'extrême verse dans la souffrance et la souffrance extrême déclenche du plaisir. Ainsi un polygone inscrit dans un cercle devient le cercle lui-même, et alors une figure sans côté, à mesure que le nombre de côtés s'accroît. Cette tentative de penser l'infini de la nature divine appliqué à l'univers nécessite une investigation sur le plan mathématique, afin de résoudre le problème de la quadrature du cercle. Cette recherche concerne le long processus qui consiste à concilier la pensée grecque, sceptique à la question de l'*apeiron*, avec le monothéisme judéo-chrétien : tentative de saisir l'absolu hors de portée humaine. Il s'agit notamment de rendre compatible la nature trinitaire du divin et ses attributs d'infinité, d'éternité incréée, avec la distinction conceptuelle d'Aristote, entre l'*infini en acte*, effectif et concret, qui ne se réalise dans la nature, et l'*infini en puissance*, que les hommes s'imaginent être le seul à exister, mais seulement en tant que concept abstrait et potentialité. Le problème est alors que Dieu n'est pas uniquement infini conceptuel et potentiel mais aussi éternel et créateur de toutes choses, infini en acte, réel, et dont tous les *étants* procèdent.

August Strindberg abat la cloison poreuse entre le monde réel et la fiction pour tenter d'incarner l'abstraction et faire de sa vie une œuvre artificielle. Il est le comédien dans le rôle de son propre personnage et mystifie de la sorte son *moi* pour en faire un *soi* universel. C'est pourquoi il voit dans le hasard du réel un ordre abstrait et imaginé (Rolland, 2013). Il y parvient par l'expérience de la mort et de la résurrection. Acculé par « la monotonie désespérante » (Strindberg, 1996, p. 52) de la vie, il voit la science imposer sa *démocrature* en prétendant tout rationaliser et rationner :

Une génération qui avait eu le courage de supprimer Dieu, de démolir l'État, l'Église, la société et les coutumes, s'inclinait encore devant la science où devait régner la liberté, le mot d'ordre était : Crois à l'autorité ou meurs ! Aucune colonne de Bastille n'avait été encore érigée sur l'emplacement d'une ancienne Sorbonne, et la croix dominait encore le Panthéon ou la coupole de l'Institut.

Il n'y avait donc plus rien à faire en ce monde, et me sentant inutile, je résolus de disparaître (Strindberg, 1996, pp. 52-53).

Clairvoyant, August Strindberg voit comment la loi des trois états – théologique, métaphysique et positif – conduit à une dictature mentale visant davantage à formater les esprits qu'à les libérer, comme le prétend justement Auguste Comte (1798-1857), cet autre négatif français de lui-même, cherchant par un coup de dé à abolir le hasard. Il est le bienvenu des mardis de la rue de Rome ou à Valvins chez Stéphane Mallarmé (1842-1898). Il connaît bien l'intrication entre l'art, la religion et la science prônée par le Sar Mérodack Joséphin Peladan (1858-1918) (Lindberger, 2020,

pp. 245-255), dont il recommande la traduction à son ami le traducteur allemand Emil Schering (1873-1951).

Aussi décide-t-il de se suicider par la science, laquelle, sous prétexte d'apporter le bonheur avec la révolution industrielle, répand le malheur et la paupérisation en Occident, remplaçant l'homme par la machine et l'artisanat par la production uniformisée en masse. Il se donne à inhaler du soufre, d'odeur diabolique, qui s'emploie en pharmacopée pour soigner et dont les effets sont mortels à forte dose :

Déjà la lampe à esprit de vin était allumée sous la cornue, le ferrocyanure de potassium, jaune comme l'or sentant à l'état chaud, comme le gaillet jaune, distillé du sang et du fer, prêt à recevoir l'acide sulfurique qui donne la mort lorsqu'il est concentré, et crée la vie par fermentation lorsqu'il est dilué. Cette fois il allait être concentré pour produire la mort. – Quelle est donc la différence ? Et quelle superbe contradiction ! (Strindberg, 1996, p. 53)

Il perçoit la beauté dans le principe de contradiction et cette vertu renverse sa perspective comme elle le fait pour *Faust* (1808), dont l'ombre de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) plane sur tout le roman (Berendson, 1950). De même que l'or est un mal capable de se faire passer pour un bien, de même le gaillet jaune possède des propriétés médicinales à faible dose et risque d'empoisonner à plus forte. Vie et mort se complètent car sans vie, il ne saurait y avoir de mort... « Qu'est-ce donc que la vie et la mort ? La même chose ! » (Strindberg, 1996, p. 67). Sortant d'une hallucination qui l'emporte dans le vert jardin de son enfance, le personnage renaît de cette expérience mortelle avec une conscience plus alerte de son propre rôle dans l'univers fictionnel :

Et je n'ai plus cru que le secret de l'Univers était dévoilé, et je suis parti, quelque fois seul, quelque fois en compagnie, pour réfléchir au grand désordre dans lequel je finis cependant par découvrir une cohérence infinie. Ce livre est celui du grand désordre et de la cohérence infinie. Voilà mon Univers, comme je l'ai créé, tel qu'il s'est montré pour moi. Pèlerin, passant, si tu veux me suivre, tu respireras plus librement, car dans mon Univers règne le désordre, et c'est là la liberté (Strindberg, 1996, p. 53).

Il y aurait du cosmos dans le chaos car le principe de la coïncidence des opposés aboutit à une complémentarité totalisante et totalitaire (Stockenström, 2000, pp. 191-209). Aussi le démon de l'analogie (Mallarm, 1897, pp. 12-14) le poursuit, comme il le reconnaît lui-même, puisque le « monde » est l'anagramme de « démon » : « 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, 1996, p. 56).

2. Voyages des sens et sens du scandale

Ce « totalitarisme » des correspondances, excité par sa propre synesthésie, trouve son origine dans une vision palingénésique : tout n'est que transformation dans le réel « car rien ne se crée, ni dans les opérations de l'art, ni dans celles de la nature, et l'on peut poser en principe que, dans toute opération, il y a une égale quantité de matière avant et après l'opération ; que la qualité et la quantité des principes est la même, et qu'il n'y a que des changements, des modifications » comme le répète le chimiste et philosophe Antoine Lavoisier (1743-1794) (Lavoisier, 1789) à la suite d'Anaxagore de

Clazomènes (500-428 av. J. C.). Aussi le personnage de Strindberg défend une vision moniste de l'Univers, tel qu'il la reçoit de son correspondant allemand Ernst Haeckel (1834-1919), botaniste et biologiste qui démontre l'origine naturelle de l'harmonie en art (Haeckel, 1899).

La vie s'inscrit alors dans des cycles de sorte que rien n'est formellement définitif et un orgueil prométhéen incite à vouloir définir la complexité du réel sans prendre en considération le jeu des interférences, qui en reconfigure la forme, *mutatis mutandis*. Tout dans le réel qui le fascine est en mouvement : les formes et leur contenu sont emportés dans les méandres des migrations. Les œuvres de Strindberg sont alors scandaleuses en ce qu'elles ne se limitent pas à un seul genre ou une forme fixe : elles alternent des passages narratifs, d'autres discursifs, voire dissertatifs, avec des démonstrations chimiques, des considérations botaniques, des explications cosmologiques... La parole fuse dans tous les sens et la folie du narrateur contamine le lecteur qui s'en offusque, rejette la lecture, invective l'auteur, d'autant plus que la justesse et la minutie avec laquelle il fournit les faits comme arguments avec rigueur et objectivité scientifiques aboutissent à des conclusions partiales et irrationnelles ! Le monde perd son assise et se trouve emporté par l'entropie générale. Ce chaos est la manifestation de la corruption inhérente à l'espèce humaine :

[L]a 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 toujours du mal de son prochain (Strindberg, 1996, p. 78).

Aussi le voyage moderne est l'occasion rêvée d'expérimenter la haine de son prochain. Tous les voyageurs sont emportés dans la même galère et aucun ne peut réellement aider son prochain, car le nomade n'attend de secours que du sédentaire, comme dans la parabole du bon Samaritain (Luc 10, 30-37), reprenant la règle d'or de Lévitique (19,17-18). La haine extrême verse dans l'amour, comme la passion immodérée se résout en franche détestation.

Quarante-huit heures durant, je suis resté prisonnier dans un wagon, obligé d'aspirer l'acide carbonique et l'azote d'hommes qui m'étaient inconnus. Ma première pensée fut de les détester, car ils me dérangent, ces êtres, me forçant à retenir le dessin des traits de leur visage, m'imposant par la violence d'entendre leurs conversations qui mettaient en mouvement mon cerveau. Et j'étais sans défense contre ces atteintes portées à l'autonomie de mon âme, inutilement révoltée, entraînée qu'elle était aux voies de la vulgarité par l'audition d'idées banales. Comme je les exécrais ces compagnons de boîte ! Mais lorsque la fatigue les réduisait au silence, leur visage prenait des expressions si douloureuses que je finissais par les plaindre. Arrachés à leur milieu, à leurs affections, à leurs chères habitudes, ils me faisaient pitié (Strindberg, 2016, pp. 9-10).

Le principe de palingénésie assure à chaque vie d'être un voyage renouvelé. En effet, le voyage est une voie tracée à travers les âges qui entraîne chaque âme dans un périple recommencé, jusqu'à la libération finale qu'est le réveil dans les tourbillons concentriques des lieux, des époques, des niveaux sociaux, élevant ou rabaissant selon les diverses réincarnations, de l'état minéral, au végétal puis à l'animal.

Tid och rum existerar icke; på en obetydlig verklighetsbakgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster; en blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer. – Personerna klyvas, fördubblas, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas. Men ett medvetande står över alla, det är drömmarens; för det finns inga hemligheter, ingen konsekvens, inga skrupler, ingen lag (Strindberg, 1902, p. 26).

Le temps et l'espace n'existent pas ; sur un fond insignifiant de réalité, l'imagination tourne et tisse de nouveaux motifs ; un mélange de souvenirs, d'expériences, d'inventions libres, d'absurdités et d'improvisations. – Les gens sont séparés, doublés, évaporés, condensés, flottés, rassemblés. Mais une conscience est avant tout, celle du rêveur ; car il n'y a ni secrets ni conséquence ni scrupules ni loi².

L'apport de l'orientalisme, notamment de l'hindouisme et du bouddhisme, découle certainement du pessimisme d'Arthur Schopenhauer alors en vogue. L'ensemble des esprits sont la manifestation démultipliée d'un esprit collectif, d'une identité nationale. Strindberg part toujours de l'observation du réel afin de s'élever vers le monde des idées et de l'irrationnel. Il conçoit le voyage dans un sens finalement mystique : *via activa pro vitam contemplativam*. Il est considéré comme l'un des représentants du naturalisme scandinave par son souci d'objectivité et son approche scientifique des faits sociaux (Marcus, 2013, pp. 593-604). La méthode pour son étude *Bland franska bönder* [Parmi les paysans français] (1886) est celle de la « géographie humaine » déjà employée dans *Svenska folket* [Le Peuple suédois] : son enquête ethnographique et sociologique le conduit à dresser le portrait collectif du paysan français qu'il affectionne, à cerner un caractère national proche de ce que Max Weber (1864-1920) tente. Il introduit ainsi une dimension téléologique et poétique dans la recherche scientifique à l'encontre de tout principe d'objectivité (Söderström, 2020, pp. 101-108). D'ailleurs le sous-titre est antithétique : *subjektiva reseskildringar* [récits de voyage subjectifs]. Pour y parvenir, il sillonne les territoires de la France avec son ami Gustaf Fredrik Steffen (1864-1929), futur professeur de sociologie et d'économie de l'université de Stockholm, alors assistant à la Bergsakademie de Berlin. Il collecte les informations par l'observation et des entretiens, prenant des notes et des esquisses. À partir de la diversité des faits et témoignages, il en recompose l'unité fondamentale permettant d'énoncer certains principes généraux. Par la suite, il consacre de nombreuses études en culturologie comme *La France en Suède* (1887), *Contributions françaises à la culture suédoise* (1890), *Vestiges hispano-portugais dans l'histoire suédoise* (1890), *Les Relations de la France avec la Suède* (1891) et *Rapports entre la Suède et Rome, la papauté et l'Italie jusqu'à la fin du XVIII^e siècle* (inachevé). Ses travaux, soumis à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, sont reconnus et obtiennent même des récompenses académiques en France et à l'étranger.

Son intérêt pour l'étrange(r) le conduit à s'intéresser à la Chine et au Japon. En autodidacte, il apprend les langues et parvient à être reconnu, par ses travaux, comme l'un des premiers sinologues suédois. Cette reconnaissance est sanctionnée par d'importantes distinctions : un diplôme de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'élection à la Société des Études japonaises, chinoises et indochinoises de France, une médaille d'argent de la Société Impériale de Géographie en Russie. Sa correspondance abondante avec les sommités de ces disciplines témoigne de la

² Traduit par l'auteur de l'article.

solidité de ses connaissances. Il voyage ainsi d'une culture à l'autre à partir de sa table de travail en Suède.

Aussi les pérégrinations d'August Strindberg ne se limitent pas à l'espace mais concernent aussi les langues. Non seulement il écrit régulièrement en suédois, français et allemand, il en maîtrise de nombreuses autres et relève des correspondances de racines entre l'hébreu et le chinois via le sanscrit, le grec ou le latin, qu'il démontre par les étymologies communes d'une part à l'arabe et au syriaque, d'autre part au japonais (Strindberg, 1911). Il s'agit de rassembler les traces de la langue pré-babélique (Gen 11,1-9) en suivant ainsi le chemin du premier des pèlerins, à savoir Jésus de Nazareth qui a quitté les siens pour se donner aux autres en passant par la descente en enfer (Balzamo, 1999, pp. 272-277). En conclusion de la cinquième et dernière partie de son long poème tragique, *Nuits de somnambulisme les jours de veille*, il (se) décrit (en) un pèlerin qui abandonne la civilisation en train de sombrer :

Hemsjuk pilgrim börjar att vakna
och för längtan han funnit bot.
Vad ej finnes han kan ej sakna,
skuddar stoffet utav sin fot.
Lik den vise, som sökte arken
undan flodens våta blockad
uppåt bergen i ödemarken,
flyr han ut från den sjunkande stad.
(Strindberg, 1921, p. 58)

Le pèlerin nostalgique du foyer peu à peu se réveille,
Il a trouvé remède au mal du pays.
Il ne peut aspirer à ce qui n'existe guère,
Alors il secoue la poussière de ses pieds.
Pareil au sage qui cherchait l'arche
Au-dessus de la masse des eaux,
Vers les montagnes et le désert,
Il fuit la ville en train de sombrer³.

3. L'art libre : invitation au scandale ?

La constitution de ce lexique ne peut qu'outrer les philologues car, même si les termes sont justes et bien traduits, les analogies dérangent et ne peuvent s'expliquer que par des effets du hasard. La science condamne ce *complotisme*, conjuration que le personnage de Strindberg dénonce pour sa part du côté de ceux qui exercent leur pouvoir sur ceux qui en sont spoliés (Edqvist, 1961).

VAR ÄR SAMHÄLLET ?

En samlevnadsform som utvecklats under inverkan av överklassens syfte att hålla underklassen under sig.

Detta är samhällets avslöjade hemlighet. Därav dessa förfärliga anskrin var gång den uttalas och dessa milslånga s.k. vederläggningar, vilka endast bli enfaldiga invändningar (Strindberg, 2003, p. 155).

QU'EST-CE QUE LA SOCIÉTÉ ?

La société est une forme de vie communautaire qui permet à la classe supérieure de maintenir la classe inférieure sous sa domination.

³ Traduit par l'auteur de l'article.

Voilà donc le secret de la société dévoilé au grand jour, qui, une fois révélé, déclenche de terribles cris d'épouvante et de sempiternelles réfutations qui ne sont, en réalité, que des objections simplistes (Strindberg, 1993, p. 9).

Les propos anarchistes de Strindberg, certes influencé par ceux de l'utopiste Nils Herman Quiding (1808-1886) (Quiding, 1882 ; Gunnarson, 1995), se rapprochent aussi de ceux de Pierre-Joseph Proudhon, comme le remarque à l'époque le sociologue et économiste Paul de Rousiers (1857-1937) (Rousiers, 1895, p. 460). Leurs propos sont durs et condamnent l'économie comme « une science inventée par la classe supérieure pour s'approprier le fruit du travail de la classe inférieure. » (Strindberg, 1993, p. 29) [En vetenskap uppfunnen av överklassen för att komma åt frukten av underklassens arbete.] (Strindberg, 2003, p. 163) Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant que sa fille, Karin, épouse le bolchévik Vladimir Mikhaïlovitch Smirnov (1887-1937), meneur de l'insurrection de février 1917 à Moscou, puis commissaire du peuple au commerce et à l'industrie. Par conséquent le scandale est l'outil de l'oppression et de la bien-pensance du pouvoir sur le peuple.

VAD ÄR SKANDAL ?

Allt som opponerar mot överklassen (Strindberg, 2003, p. 165).

QU'EST-CE QU'UN SCANDALE ?

Tout ce qui s'oppose à la classe supérieure (Strindberg, 1993, p. 34).

Le scandale devrait être un instrument aux mains du peuple pour contrecarrer les abus du pouvoir et relâcher la pression que la classe supérieure exerce sur la classe inférieure, par crainte de révoltes, de jacqueries ou autres représailles violentes. Toutefois cette fonction est renversée et le pouvoir dominant l'emploie pour affermir encore davantage son emprise.

La dernière forme de voyage spirituel que pratique August Strindberg est la peinture (Rosenblum, 1995 ; Feuk, 1991 ; Schmidt, 1972). Autodidacte, il décide de laisser le hasard le guider, rejetant les règles trop académiques et contraignantes, dont l'artiste tire orgueil d'avoir acquis maîtrise élargi le cadre. C'est le principe qu'il prétend mettre en avant dans sa propre vie, tel qu'il l'énonce dans son *Journal* de 1896 et qu'il place au cœur du chapitre X d'*Inferno* : « J'agis à l'improviste : la vie est plus drôle comme ça ! » (Strindberg, 1996, p. 122) En art, l'artiste n'est qu'un simple médiateur de forces qui le transcendent. Cette conception du voyage libre, aveugle, sans but précis à partir de l'image, se retrouve encore au chapitre X d'*Inferno* :

L'après-midi, au moment où j'écris à ma table, devant la fenêtre, éclate un orage. Les premières gouttes de pluie tombent sur mon manuscrit et le barbouillent de telle sorte que les lettres qui forment le mot *alp* font tache, et dessinent un pâté semblable à un visage de géant. Je garde ce dessin qui ressemble au dieu du tonnerre des Japonais, tel qu'il est représenté dans l'*Atmosphère* de Camille Flammarion (Strindberg, 1996, p. 122).

Il publie en 1894 un article qui scandalise les lecteurs et peintres contemporains dans la *Revue des Revues* et théorise sa pratique picturale. Il introduit son propos sous forme de paraboles.

On rapporte que les Malais font des trous dans le fût des bambous qui croissent aux bois et lorsque le vent souffle, les sauvages, couchés à terre, écoutent des symphonies exécutées par ces harpes éoliennes gigantesques. Chose étrange, chacun entend une mélodie propre, harmonisée

différemment selon le hasard du coup de vent. C'est la forêt qui chante (Strindberg, 1990, p. 17).

L'auditeur traverse ainsi une forêt de symboles dont de longs échos lointains confondent les parfums, les couleurs et les sons. L'expérience de la synesthésie des « Correspondances » de Charles Baudelaire (1821-1867) rappelle aussi celle du peintre, poète et compositeur Mikalojus K. Čiurlionis (1875-1911) et de la peintre et médium Helma af Klint (1862-1944) connue de et influencée par Strindberg (Faxneld, 2020). Cette expérience relève d'une communion avec la nature, celle d'Orphée, revenu sans Eurydice des enfers, qui comprend brusquement le chant des animaux et des plantes. Cette contamination des mots et des idées se retrouve toujours au chapitre X d'*Inferno*, alors qu'au 1^{er} juillet 1896, il désespère, entretenant des pensées mortifères au fond d'une taverne :

Alors, au comble de mes tortures morales, je découvre quelques pensées qui fleurissent sur l'étroite plate-bande. Elles secouent la tête comme pour me signaler un danger, et l'une d'elles, à figure d'enfant, avec de gros yeux profonds qui luisent, me fait signe : « Va-t'en » (Strindberg, 1996, p. 124).

Il s'agit pour lui de « travailler comme la nature, non d'après la nature » (Lettre du 13 août 1894).

Arrivée à Marlotte, colonie d'artistes, il découvre une toile abandonnée dans la salle à manger de l'hôtel qui l'interpelle.

[C']est un clair de lune, lune assez claire : six arbres, de l'eau stagnante, qui réfléchit les arbres. Certainement oui c'est un clair de lune. Cependant... Enfin qu'est-ce que c'est ? C'est précisément cette question préliminaire qui vous procure devant un tableau la première de vos jouissances. Il faut chercher, trouver : et la fantaisie en mouvement, n'est-ce pas ce qu'il y a de plus agréable ?

– Ce que c'est ? tout simplement des « raclures de palette » ! Son travail fini, l'artiste racle ce qui lui reste de couleurs inemployées et, si le cœur lui en dit, il fait avec cette pâte une ébauche quelconque. À Marlotte je demeurai ravi devant ce panneau. Il y régnait une harmonie de ton d'ailleurs très explicable, puisque toutes les couleurs avaient été choisies déjà pour une peinture. À cette minute, dégagée du souci de trouver les couleurs, l'âme du peintre se dispose, dans la plénitude de ses forces créatrices, à chercher des contours, et comme la main manie la spatule à l'aventure, retenant toutefois le modèle de la nature sans le vouloir copier, l'ensemble se révèle comme un charmant pêle-mêle d'inconscience et de conscience. C'est là de l'art naturel, car l'artiste travaille comme la nature capricieuse, sans but déterminé (Strindberg, 1990, pp. 18-19).

L'art surgit dans la liberté du geste, en dehors de tout projet préétabli, quand l'artiste accepte de s'effacer face à la toile, dans l'absence de sa conscience et la grâce du geste laissé à l'abandon. Le peintre répartit lumières et couleurs comme le musicien distribue sons et tons. Son choix est motivé par « une intention vague » (Strindberg, 1990, p. 26) et la répartition des teintes sur la toile donne forme au sens car « l'art n'est qu'une façon de sentir personnelle » (Strindberg, 1990, p. 28)

Cette oscillation des impressions me plaît... Un acte de volonté et je ne veux plus savoir ce que c'est... Je sens que le rideau du conscient va se lever... Non, je ne veux pas. Encore... (Strindberg, 1990, p. 25)

Il s'agit de produire un « kaléidoscope » (Strindberg, 1990, p. 22) duquel l'harmonie émerge au contact de la sensibilité de l'œil qui regarde. De la sorte, il improvise « une théorie de l'art automatique » (Strindberg, 1990, p. 24), qui laisse le hasard s'organiser en fonction du regard qui se pose. Il en résume sa conception : « La formule de l'art à venir (et comme tout le reste, à s'en aller !) : c'est d'imiter la nature à peu près : et surtout d'imiter la manière dont crée la nature » (Strindberg, 1990, p. 29). De l'abnégation de l'artiste à ne plus exercer sa maîtrise sur l'art, émerge le geste véritablement créateur.

Cette « acte gratuit » (Boucharenc, 2006, pp. 79-93) suscite précisément le scandale car l'esthétique ne relève plus de la *mimesis* mais de l'*esthesis*. Créer serait alors une manière de sentir le monde. L'artiste se fait « voyant » et son esprit voyage dans les sphères de l'abstraction tout en provoquant le scandale de la critique, au bonheur des spéculateurs, afin de renverser l'ordre établi et propager l'anarchie dans les esprits trop bien formatés. D'où les célestographies, à partir d'acide aspergé sur des panneaux de métal afin de figurer des ciels étoilés, les cristallographies et photogrammes de végétaux, offrant par analogies des structures de la nature, ou les clichés des nuages au-dessus des toits de Stockholm révélant à l'œil aguerré la trace de la main du *Deus Absconditus* (Chéroux, 1994 ; Söderström, 1972). Aussitôt, les performances plastiques soulèvent l'indignation de la critique et du public : le détournement de la technique, comme la photographie, ou des sciences comme la chimie ou la minéralogie pour transformer les éléments par mutation analogique discrédite le savoir établi, introduit le doute, détourne de la vérité dogmatique. L'artiste renverse la raison institutionnelle et défend une liberté prophétique qui ne peut s'accorder avec les intérêts politiques et économiques dominants.

Toute la vie d'August Strindberg est une succession de voyages et de scandales à répétition. Le voyage est en soi un scandale car il signifie un désaccord : il n'y a *a priori* pas de raison de partir de là où l'on se sent bien. Ne recommande-t-il pas à son ami Per Staaff le 18 septembre 1883 : « Ne pars jamais en voyage pour voir des choses ; il n'y a rien à voir ! » (Balzamo, 1999, p. 76) Or le confort est une petite mort et le mouvement entraîne l'artiste à n'être jamais satisfait. Quand il ne fuit pas les autres, il se fuit lui-même : son écriture relève de l'art de la fugue dans lequel sans cesse « Je est un autre ». Grand comédien devant l'Éternel, il cherche le Visage de Dieu derrière les masques de ses personnages.

Emporté par les tourbillons des scandales, il s'engouffre dans les cercles de l'Enfer à la recherche de sa vérité. Paris n'est pas une destination mais le seuil à partir duquel il s'élanche dans un voyage mystique aux confins du mal. Pourtant « malheur par qui le scandale arrive ! » (Luc 17,1). Derrière le chaos apparent se cache un cosmos invisible à ceux qui ne savent interpréter les analogies comme autant d'empreintes du divin (Balbierz, 2008). L'auteur s'invente alors en prophète et l'image qu'il adopte pour échapper à la folie du monde est celle du fol-en-Christ, de l'Être éveillé, conscient de l'illusion du jeu.

Par conséquent l'autofiction qu'il pratique à force de voyages et de scandales lui permet de redessiner le Grand Dessein, qui s'estompe au contact des promesses décevantes de l'industrialisation et de la démocratie.

Bibliographie

- BALBIERZ, J. (2008). *Nowy kosmos : Strindberg, nauka i znaki*. Gdańsk : Słowo/Obraz terytoria.
- BALZAMO, E. (1999). *August Strindberg : visages et destin*. Paris : Viviane Hamy.
- BALZAMO, E. (ed.) (2000). *Strindberg*. Paris : L'Herne.
- BERENDSOHN, W. A. (1950). Goethe och Strindberg. *Samlaren: Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning*, 30, pp. 118-128.
- BJARNASON, L. L. (1951). *Categories of Søren Kierkegaard's thought in the life and writings of August Strindberg*. Los Angeles : Stanford University.
- BORLAND, H. H. (1956). *Nietzsche's influence on Swedish literature, with special reference to Strindberg, Ola Hansson, Heidenstam and Fröding*. Göteborg : Wettergren och Kerber.
- BOUCHARENC, M. (2006). L'acte gratuit, un scandale en deux temps trois mouvements. In DOLLE, M. (éd.), *Quel scandal !* Saint-Denis : PUV (Culture et société), pp. 79-93.
- BRANDELL, G. (1950). *Strindbergs infernokrisis*. Stockholm : A. Bonnier.
- CEDERGREN, M. (2007). La spiritualité du théâtre strindbergien dans la mouvance de Péladan : L'idéal féminin dans « Le Chemin de Damas ». *Romanitas, linguas y literaturas romances*, (2/1).
http://romanitas.uprrp.edu/vol_2_num_1/cedergren.html [02/02/2022].
- CHEROUX, C. (1994). *L'Expérience photographique d'August Strindberg*. Arles : Actes Sud.
- DARIE, M. (2000). *Die Beziehung August Strindbergs zu Friedrich Nietzsche im Kontext des Wirkens von Georg Brandes : komparatische Untersuchungen zu den deutsch skandinavischen Literaturbeziehungen im ausgehenden 19. Jahrhundert*. Potsdam : Universitäts Dissertation.
- EDQVIST, S.-G. (1961). *Samhällets fiende : en studie i Strindbergs anarkism till och med « Tjänstekvinnans son »*. Stockholm : Tidens.
- ENGWALL, G. (ed.) (1994). *Strindberg et la France*. *Acta Universitatis Stockholmiensis*. 15.
- EVELEIN, J. F. (1996). *August Strindberg und das expressionistische Stationendrama : eine Formstudie*. New York : P. Lang.
- FAXNELD, P. (2020). *Det ockulta sekelskiftet : esoteriska strömningar i Hilma af Klints tid*. Stockholm : Volante.
- FEUK, D. (1991). *August Strindberg : Inferno painting, pictures of paradise*. Hellerup : Bløndal.
- GUNNARSON, K. (1995). *En dunkel frihet : utopisten Nils Herman Quiding*. (Thèse de doctorat). Göteborgs Universitet.
- HAECKEL, E. (1899). *Kunstformen der Natur*. Leipzig : Bibliographische Institut.
- JASPERS, K. (1993). *Strindberg et Van Gogh, Swendenborg-Hölderlin : étude psychiatrique comparative*. Paris : Minuit (Arguments).
- JOHANSONN, P. M. (2020). *Sekelskiftet 1900 : August Strindberg och Sigmund Freud*. Göteborg : Daidalos.
- KIERKEGAARD, S. (1843). *Frygt og Bæven : dialektisk lyrik*. København : Reitzel.
- LARANGE, D. S. (2014). Du naturalisme piétiste à l'expressionisme mystique d'August Strindberg. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 38/1.
<https://doi.org/10.17951/lsml.2014.38.1.1>
- LAVOISIER, A. (1789). *Traité élémentaire de chimie*. Paris : Cuchet.

- LINDBERGER, Ö. (2020). Some notes on Strindberg and Péladan. In BLACKWELL, M. J. (éd.), *Structures of influence : a comparative approach to August Strindberg*. Baltimore (Md) : The University of North Carolina, pp. 245-255.
- MALLARMÉ, S. (1897). *Divagations*. Paris : Eugène Fasquelle.
- MEYER, M. (1993). *Strindberg*, trad. André Mathieu. Paris : Gallimard.
- PERRELLI, F. (1984). *Strindberg e Nietzsche : un problema di storia del nichilismo*. Bari : Adriaca.
- POULENARD, É. (1959). *Strindberg et Rousseau*. Paris : Puf.
- QUIDING, N. H. (1882). *Samhällsidealet och rätta vägen dit : tankar i lagform*. Stockholm : F. & G. Beier.
- REGNELL, A. (2020). En författares trovärdighet : exemplet Zola i August Strinbergs « En blå bok ». In BAŁBIERZ, J. (éd.), *Strindberg and the Western Canon*. Cracow : Jagiellonian University Press, pp. 189-201.
- ROGER, P. (2005). *La Cruauté et le théâtre de Strindberg : du « Meurtre psychique » aux maladies de l'âme*. Paris : L'Harmattan (Univers théâtral).
- ROLLAND, É. (2013). Du hasard créatif chez Strindberg. *Études Germaniques*, 272, pp. 561-577.
- ROSENBLUM, R. (1995). *The Paintings of August Strindberg*. Hellerup : Bløndal.
- ROUSIERS, P. (1895). Féministe ou anti-féministe. In DEMOLINS, E. (éd.), *La Science sociale suivant la méthode de l'observation*. Paris : Firmin-Didot & Cie, pp. 459-474.
- SARRAZAC, J.-P. (2018). *Strindberg, l'impersonnel : théâtre et autobiographie*. Paris : L'Arche.
- SCHMIDT, T. M. (1972). *Strindbergs måleri : en monografi*. Malmö : Allhem.
- SÖDERSTRÖM, G. (1972). *Strindberg och Bildkonsten : en biografisk studie*. Uddervalla : Forum.
- SÖDERSTRÖM, G. (2020). Strindberg som folklivsforskare och Europe. In BAŁBIERZ, J. (éd.), *Strindberg and the Western Canon*. Cracow : Jagiellonian University Press, pp. 101-108.
- STENSTRÖM, T. (1993). *Les Relations culturelles franco-suédoises de 1870 à 1890*. Paris : Beauchesne.
- STERN, M. J. (2000). *Strindberg's Encounter with Nietzsche : the conflation of autobiography and history*. Berkeley : University of California Press.
- STOCKENSTRÖM, G. (2000). Le Journal occulte : secret de la création. Le grand chaos et l'ordre infini. In BOLZANO, E. (éd.), *August Strindberg*. Paris : L'Herne, pp. 191-209.
- STOCKENSTRÖM, G. (2020). The Symbiosis of « Spirits » in Inferno : Strindberg and Swedenborg. In BLACKWELL, M. J. (éd.), *Structures of influence : a comparative approach to August Strindberg*. Baltimore (Md) : The University of North Carolina, pp. 3-37.
- STRINDBERG, A. (1886). *Tjänstekvinnans son*. Stockholm : Albert Bonnier.
- STRINDBERG, A. (1897). *Inferno*. Stockholm : Albert Bonnier.
- STRINDBERG, A. (1898-1904). *Till Damascus*. Stockholm : Albert Bonnier.
- STRINDBERG, A. (1902). *Ett Drömspel*. Stockholm : Albert Bonnier.
- STRINDBERG, A. (1911). *Världs-Språkens rötter*. Stockholm : Albert Bonnier.
- STRINDBERG, A. (1921). *Sömngångarnätter på vakna dagar*. Stockholm : Albert Bonnier.
- STRINDBERG, A. (1958). *Vivisektioner*. Stockholm : Albert Bonnier.
- STRINDBERG, A. (1988). *Parmi les paysans français*, Arles : Actes Sud.
- STRINDBERG, A. (1990). *Du hasard dans la production artistique*. Marseille : L'Échoppe.

- STRINDBERG, A. (1993). *Petit Catéchisme à l'usage de la classe inférieure* (Babel, 67). Arles : Actes Sud.
- STRINDBERG, A. (1996). *Inferno* (L'imaginaire; 451). Paris : Gallimard.
- STRINDBERG, A. (2003). *Lilla katekes för underklassen. Samlade Verk – 17. Likt och olikt*, Stockholm : Almqvist & Wiksell.
- STRINDBERG, A. (2016). *Sensations détraquées*, supplément littéraire. In *Figaro* (samedi 17 novembre 1894), reprint Les Chemins de fer.
- VOGELWEITH, G. (1972). *Psychothéâtre de Strindberg : un auteur en quête de métamorphose*. Paris : C. Klincksieck.