



## Les Sensations détraquées de Strindberg “Perdre le Nord”?

Corinne François-Denève

Université de Haute Alsace (<corinne.francois-deneve@uha.fr>)

**Citation:** C. François-Denève (2024) Les Sensations détraquées de Strindberg. “Perdre le Nord”?. Serie speciale “Quaderni di *Lea* – Scrittori e scrittura d’Oriente e d’Occidente” 6: pp. 11-27. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-15111>.

**Copyright:** © 2024 C. François-Denève. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

### Abstract

The text *Sensations détraquées* by August Strindberg, written directly in French, seems to embody all the characteristics of a “decadent” text. It was published in three instalments in the literary supplement of *Le Figaro* on 17 November 1894, and then on 26 January and 9 February 1895. It was reissued in 2016. However, *Sensations détraquées* is not a text by Strindberg, but rather an intralingual translation by Georges Loiseau. Loiseau removes what he likely considers stylistic awkwardness but adds linguistic affectations that could rightly be considered decadent. This article proposes a journey between the two French versions of the text (Loiseau’s and Strindberg’s), ending with an overview of the Swedish translations of *Sensations détraquées*.

**Keywords:** Strindberg, *Sensations détraquées*, *Förvirrade sinnesintryck*, Scandinavian Decadence, Bilingualism, Self-translation

Consacrer un article à *Sensations détraquées* de Strindberg, au sein d’un volume dédié à la décadence et à la traduction, semble relever de la gageure.

*Sensations détraquées* a été en effet écrit en français par Strindberg, et si des versions existent en suédois, elles ne sont pas le fait de leur auteur. Impossible ici de parler d’auto-traduction, à moins de penser que Strindberg, Suédois écrivant en français, pratiquait une sorte d’auto-traduction dont nous n’aurions pas le texte-source. Comme dans tous les cas d’un auteur faisant le choix de la langue autre, de la langue de l’autre, les mêmes questions se posent: Strindberg pensait-il d’abord “en suédois” ou immédiatement en français? A moins d’un témoignage précis sur les circonstances de la rédaction, ces questions demeurent difficiles à trancher. Parmi les spécialistes de Strindberg, Gunnar Brandell penche pour la première hypothèse, arguant d’un certain nombre d’erreurs commises par Strindberg, dont il estime qu’elles viennent du suédois. Cette opinion est depuis battue en brèche, et on se demande désormais si ces “imperfections” ne font pas précisément le *style* de Strindberg en français (cité par

Künzli et Engwall 2016a, 150). Le manuscrit de *Sensations détraquées*<sup>1</sup> comporte des ratures, et pourrait apporter quelques éléments de réponse quant aux corrections et rectifications que Strindberg a lui-même apportées à son texte – ce ne sera pas notre objet ici.

Dans le cas de *Sensations détraquées* s'élève en effet très vite une autre difficulté: le texte paru en français, et reparu comme tel depuis, sous le seul nom fétiche d'Auguste Strindberg,<sup>2</sup> a été abondamment révisé par Georges Loiseau.<sup>3</sup> Le texte de Strindberg, ainsi, tel qu'il est donné au public français, est déjà, en un sens, une "traduction", du français au français, et non du suédois au français, comme la plupart des lecteurs et lectrices pourraient le penser; et la question se pose de savoir si Loiseau est un simple "traducteur", ou un co-auteur. Une comparaison du premier paragraphe de *Sensations détraquées* est édifiante. La version Loiseau (nous choisissons à dessein cette expression, pour distinguer les deux textes en présence) écrit en effet:

J'arrive des monts et des vallées, de là-bas, des bords du bleu Danube. J'ai, derrière moi, laissé la cabane auprès du chemin, derrière moi les raisins non vendangés encore, les tomates, les melons avant leur maturation et les roses en bouton. (Strindberg 2016, 9)

quand la version Strindberg écrit:

J'arrive des monts et des vaux du bleu Danube. J'ai laissé derrière moi la cabane au bord du chemin, derrière moi les raisins avant les vendanges, les tomates, les melons, avant maturation, et les roses en bourgeons. (Strindberg 2010a, 222)

Comment, dès lors, travailler? Puisque c'est le texte Strindberg *cum* Loiseau qui a été présenté au public français, et se transmet à lui, nous avons décidé de travailler sur ce texte révisé. Cela peut paraître une aberration, et un non-sens scientifique: pourquoi travailler sur un texte qui, c'est avéré, n'est pas le texte original de l'auteur? Justement pour travailler au plus près l'idée de la traduction – qui permettra de cerner aussi celle de la "décadence", concernant Strindberg.

L'autre gageure concerne le terme même de décadence, appliqué à un auteur "du Nord". Comme l'ont montré Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková et Mirjam Hinrikus dans leur ouvrage, les mouvements littéraires venus d'ailleurs (naturalisme, réalisme, décadence) se transforment, une fois arrivés en terre nordique, et sont parfois subsumés sous

<sup>1</sup> Le manuscrit original se trouve à la bibliothèque royale de Copenhague et est disponible en ligne: <<http://www5.kb.dk/manus/vmanus/2011/dec/ha/object54458/da#kbOSD-0=page:1>> (12/2023). Il y est arrivé par l'entremise de Mario Krohn (1881-1922), qui, adolescent, avait écrit à Strindberg et avait reçu en retour ce manuscrit.

<sup>2</sup> C'est le cas de l'édition parue aux éditions du Chemin de fer en 2016, utilisée ici pour plus de commodité.

<sup>3</sup> *Sensations détraquées* fait partie des trois "grands" textes rédigés en français par Strindberg. En 1887-88, Strindberg écrit en français *Le Plaidoyer d'un fou*. L'ouvrage paraît en France en 1895, précisément au moment de la publication de *Sensations détraquées*: le "détraqué" renvoie au "fou". En 1897, de retour en Suède, Strindberg écrit en français *Inferno*, récit de son séjour parisien. Il semble que les récits de "folie" de Strindberg trouvent leur expression dans cette langue autre. Strindberg avait appris le français à l'école (Künzli et Engwall 2016a, 149). Georges Loiseau a également abondamment révisé *Le Plaidoyer d'un fou*, posant la question de l'auctorialité (Engwall 1980). Le manuscrit du *Plaidoyer* a été retrouvé en 1973 "dans un coffre-fort de l'Institut d'anatomie de l'université d'Oslo" (Künzli et Engwall 2016a, 147). Dans le cas du *Plaidoyer* on parle souvent d'une "adaptation" par Loiseau (Künzli et Engwall 2016a, 157). On va voir qu'il en va de même pour les *Sensations détraquées*. Dans le fonds Loiseau un document semble d'ailleurs indiquer que Loiseau avait prévu d'associer son nom à celui de Strindberg (Engwall et Stam 2016, 90). Le premier texte de Strindberg écrit en français avait été aussi "francisé" par le marquis d'Hervey de Saint-Denis (Engwall 2013, 520) Strindberg a aussi écrit en français des articles de journaux.

le terme plus large de “percée moderne”<sup>4</sup> (2020, 4). Le “naturalisme” des pays du Nord n’est pas celui de Zola, en dépit de l’identité du terme; et il en va de même pour la décadence. Ces questions de transferts culturels débordent évidemment la simple période du XIX<sup>e</sup> siècle et le seul décadentisme. Il n’en reste pas moins que, concernant la décadence, deux pensées s’opposent: d’un côté l’idée que la décadence est un phénomène “global”, qui a embrasé toute l’Europe, et que l’on peut employer ce terme-parapluie pour parler de ses manifestations; que les décadents forment en tout cas une “communauté imaginée” (Potolsky 2013, 6); de l’autre l’idée que la décadence ne peut être considérée que localement (Gagnier 2015, *passim*). Notre posture de comparatiste nous amène évidemment à pencher du côté de la première option, en reconnaissant qu’il y a forcément des “appropriations” historiquement et géographiquement situées, et ce d’autant plus que la décadence arrive dans les pays du Nord à un moment de forte agitation politique, où des nations tentent de se construire. Si la “décadence” a été peu étudiée pour les pays du Nord, voire si on a remis en question l’idée même que la décadence ait “pris” dans les contrées septentrionales, pour des raisons sur lesquelles nous reviendrons, un *decadence turn* s’est désormais produit, et on met au jour les influences françaises et, dans une moindre mesure, anglaises, de la décadence sur la littérature scandinave<sup>5</sup> de la fin de siècle.

Ce contexte rappelé, le cas de Strindberg devient précisément intéressant. *Sensations détraquées* est écrit en France, et en français, même si Loiseau l’a révisé: si transfert culturel il y a, c’est le transfert de Strindberg lui-même se déplaçant vers la France, et le français – et vers la décadence française? *Sensations détraquées* est de fait l’histoire d’un transfert – le voyage de Strindberg de l’Autriche à Versailles et dans sa proche banlieue. Le retour de *Sensations détraquées* vers la Suède, via des traductions non faites par l’auteur, constitue un autre transfert, fascinant à observer.

Les “étiquettes” téléologiques collées par l’histoire littéraire à divers auteurs ont, on le sait, peu de sens: Flaubert ne se serait pas dit réaliste, et le naturaliste Zola est aussi un décadent. Strindberg présente la même difficulté de taxinomie (et la même chose vaut pour Ibsen, car, comme nous l’avons dit, les concepts “se déplacent” d’un pays à l’autre. Les choses sont toutefois peut-être plus claires pour notre auteur: comme Huysmans, Strindberg passe du naturalisme à “autre chose” – au symbolisme, ou au modernisme. *Mademoiselle Julie* (*Fröken Julie*, 1888) porte le sous-titre de “tragédie naturaliste” (*Ett naturalistiskt sorgespel*); mais *Sensations détraquées* se situe précisément entre cette période “naturaliste” et la grande période des drames symbolistes (*Le Chemin de Damas*; *Till Damaskus*, 1898). Il serait donc tentant de se demander si on peut lire *Sensations détraquées* comme un texte décadent, tant dans ses thèmes que dans sa forme, d’autant que *Les Gens de Hemsö* (*Hemsöborna*, 1887), et *Au bord de la vaste mer* (*I Havsbandet*, 1890) sont souvent considérés comme des textes naturalistes à thèmes “décadents” (Lyytikäinen *et al.* 2020, 19, 26).

Nous allons revenir sur le concept de “décadence” appliqué aux pays du Nord, et au rôle de “passeur” de Strindberg. Nous tenterons ensuite de lire *Sensations détraquées*, version Loiseau, comme un texte décadent – et faire retour sur la version Strindberg et les versions suédoises.

<sup>4</sup> La “percée moderne”, qui trouve sa traduction dans toutes les langues du Nord, se produit dans les années 1870. Les pays du Nord renoncent à la simple importation de modèles étrangers pour fonder leur propre littérature. L’influence des mouvements “modernes” européens est toutefois fondamentale. Le concept de “percée moderne” a été forgé par le critique danois Georg Brandes.

<sup>5</sup> Nous employons ici “nordique”, “du Nord”, “scandinave”, “septentrional”, “boréal” de façon indifférente. Rappelons toutefois que “le Nord” est plus large que la “Scandinavie”, puisqu’il inclut la Finlande et l’Islande. Dans leur *Nordic Literature of Decadence*, Lyytikäinen, Rossi, Parente-Čapková et Hinrikus élargissent “Nordic” aux pays baltes, en tout cas à l’Estonie, en excluant l’Islande (2020, xvii).

### 1. *Le voyage vers le Nord de la décadence (et retour)*

Comme le rappellent Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková et Mirjam Hinrikus, la décadence est une “plante étrange et singulière” qui pousse dans le “sol sur-cultivé de la société moderne” (2020, 3). Elles citent, de fait, l’auteur suédois Ola Hansson qui parle de son propre ouvrage, *Sensitiva Amorosa*, paru en 1887, considéré sans conteste comme un ouvrage décadent. Les autrices rappellent que la métaphore de la plante vient de Baudelaire, et croise d’autres références chez Huysmans (*ibidem*). Pour elles, l’analogie de Hansson est extrêmement opératoire, tant la greffe de la décadence dans les pays nordiques a pu donner des espèces variées. Les autrices rappellent que l’import de la décadence dans le Nord se heurte d’abord aux mouvements des idées qui agitent ces pays, à cette époque:

In particular, the controversial new art and literature of decadence seemed to intrude on a region of healthy, ‘young’ and aspiring nations, where the turmoil of modernity was not yet acutely felt, where ‘over-cultivation’ was hardly a problem, and where the national and nationalist circles glorified progress and modernization. (*Ibidem*)

Pour Claes Ahlund, autre spécialiste de la décadence, le mouvement décadent est appréhendé dans le Nord de façon très péjorative, de crainte qu’il ne sape les bases de la société scandinave (1994, 18). S’ajoutent d’autres réticences: le poids de l’Église, et l’importance, dans les sociétés du Nord, des femmes (Lyytikäinen *et al.* 2020, 8). Ola Hansson (qui s’était familiarisé avec la décadence lors d’un séjour en Allemagne) fut d’ailleurs contraint à l’exil après la parution de son ouvrage, jugé trop érotique. En revanche, la “mélancolie” attachée aux pays du Nord semble fournir un sol fertile à la poussée de la décadence (14).

Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková et Mirjam Hinrikus adoptent donc une très large définition de la décadence, suivant les traces de David Weir, et évoquent les textes qui vont du “naturalisme décadent” à la littérature “néo-naturaliste” et “moderniste”, en passant par ce qu’elles appellent la *core decadence*, que l’on pourrait appeler “décadence au sens strict” (5). Elles constituent l’unité de leur volume autour d’une sorte d’ “air de famille” décadent (“family resemblances”, *ibidem*): intérêt pour la dégénérescence, anti-modernité, impression que la fin approche, et “an investment in new forms of literature against the grain” (*ibidem*). Comme Ahlund avant elles, elles expriment l’idée que la décadence “à la nordique” ne peut être strictement comparée à sa forme française, mais se rapproche davantage de la posture de Huysmans, entre naturalisme et décadence.

Strindberg est-il décadent? Si être décadent suppose d’être “against the grain” et misogynne, notre auteur semble être un bon candidat. Strindberg a toujours revendiqué sa posture de “paria”, et son attitude envers les femmes, et les représentations qu’il en fait, ne cessent d’être problématiques. En Europe, Strindberg a en tout cas fréquenté des décadents: Stanisław Przybyszewski et Dagny Juel, et, en France, en 1897, Péladan, avec qui il restera ami pendant plus de quinze ans. Strindberg représente peut-être la forme ultime du “Nordic ‘decadent naturalist’ ” (14), le terme de “naturaliste”, comme nous allons le voir, étant à prendre en son sens le plus étymologique.

### 2. *Le journal d’un névrotique en rade*

*Sensations détraquées* a été écrit directement en français par Strindberg. Pour Strindberg, toujours en quête de légitimité, écrire en français, et publier dans *le Figaro*, est une quête de prestige: “Écrire en français dans le *Figaro* fut la réalisation d’un rêve de jeunesse” (Engwall 2013,

518<sup>6</sup>). Le texte contient de fait une adresse à Paris: il est évident que Strindberg veut écrire en français, pour les Français, quitte à imiter ou pasticher le style d’auteurs qu’il admire. Loiseau s’emploie à traduire ces “Sensations” en (bon?) français. Il travaille et rectifie l’ “interlangue” de Strindberg, auteur en proie à une migration physique et linguistique. Ce qui est surprenant, c’est sans doute que Loiseau semble vouloir inventer un français “détraqué”, ou de détraqué – il supprime les maladroites qui dénotent la xénité de l’auteur, mais font justement son style, et ajoute çà et là d’autres “étrangetés”, quand la version Strindberg n’en comporte pas forcément, ce qui lui donne un autre “tour”, sans doute pensé comme “décadent”, moderne, ou détraqué.

*Sensations détraquées* est d’abord paru en trois livraisons dans le supplément littéraire du *Figaro*, les 17 novembre 1894, puis les 26 janvier et 9 février 1895. Le paratexte qui entoure les articles, écrit par Georges Loiseau, mérite d’être relevé. En novembre 1894, Strindberg est présenté comme un “dramaturge puissant”, dont la *Mademoiselle Julie* et *Les Créanciers* (*Fordringsägare*) viennent d’être créés en France. La première partie du texte est décrite comme “un article d’impressions sur la France et Paris, qu’il a spécialement écrit pour les lecteurs du *Figaro*” car il est aussi “journaliste et poète”. La seconde partie, parue deux mois plus tard, mais datée de décembre 1894, est introduite tout à fait différemment. C’est ici le journaliste qui se rappelle à ses devoirs,<sup>7</sup> rappelant qu’il a annoncé “il y a quinze jours” que Strindberg se trouvait à l’hôpital, car “il s’est brûlé les mains en se livrant à des vagues expériences de chimie”. Si le prétexte de l’hospitalisation semble uniquement physique, *Le Figaro* prend soin de noter que le “blessé” a besoin “de repos” mais qu’il occupe quand même ses loisirs à “s’écoute[r] songer”. Ce qui était un “article d’impressions” devient également, dans le paratexte, des “notes curieuses qu’il nous adresse de l’hôpital Saint-Louis”, *Sensations détraquées* avoue lui-même l’intéressant auteur... (Strindberg 1894-95b). De la première à la seconde partie, nous sommes donc passés d’une sorte de document journalistique façon “la France vue par...” à un *Traumnovelle* (“songe”) ou à un récit de maladie matiné d’onirique, qui semble déjà difficile à catégoriser, voire à appréhender, le “détraquées” du titre se redoublant dans le “curieuses” du journaliste. De la première à la seconde partie, également, la forme se fait plus fragmentaire et expérimentale (“sensations”, “notes” succédant à “article”).

Dans l’édition moderne (Strindberg 2016), un saut de page distingue les deux parties du texte, et n’indique pas forcément les circonstances d’écriture. Si elles sont précisées dans l’édition utilisée, elles le sont en fin de volume, et ne permettent pas de déceler, à la lecture du seul texte, un changement dans les conditions d’écriture, voire une dégradation de l’état psychique et physique de l’auteur. Sans doute le titre seul, *Sensations détraquées*, se suffit-il à lui-même.

La biographie de Strindberg est également aujourd’hui bien connue. Le texte, en effet, se situe dans ce que les spécialistes de l’auteur nomment “crise d’*Inferno*”. Quittant et sa femme Frida Uhl et l’Autriche, Strindberg débarque à Paris en août 1894, pour résider à Versailles, avant de rejoindre Paris (voir Engwall 2013, 527 sur les pérégrinations précises de Strindberg). Dans les trois années qui vont suivre (*Inferno* est écrit en 1896-97), Strindberg se consacre à l’alchimie, à l’occultisme, dans un état nerveux qui le fait frôler la folie. *Sensations détraquées* puis *Inferno* sont bien “le journal d’un fou” de Strindberg<sup>8</sup> – qui pousse la schizophrénie jusqu’à écrire dans une langue autre. *Sensations détraquées* et *Inferno* se présentent comme des “fixations de vertiges” que le scripteur (un “je” très autobiographique) tente d’expliquer à grands renforts de théories scientifiques (chimie, optique). Si *Inferno* est explicite sur l’état mental du “je” qui écrit

<sup>6</sup> Cité de *August Strindbergs brev* (no. 2), le 07-10-1894. Traduction de Gunnell Engwall.

<sup>7</sup> Loiseau avait d’ailleurs fait paraître dans *le Gaulois* du 21 décembre 1894 un article intitulé “Strindberg intime”.

<sup>8</sup> Il appellera “Journal occulte” le compte rendu de ses expériences scientifiques.

(mais qui aime convoquer les grands modèles canoniques comme Dante), *Sensations détraquées* indique tout à la fois une a-normalité psychique assumée, et un désir explicite que l'écriture passe par la "sensation", aussi déréglée soit-elle. Ces deux textes se caractérisent également par leur flou générique (article? Nouvelle?) et leur auctorialité problématique – l'auteur, se voulant journaliste scientifique, se confondant avec un "je" autobiographique ou autofictionnel. Nous emploierons ici le terme de "texte" et celui de "scripteur". Soulignons d'ailleurs, à ce propos, que Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková et Mirjam Hinrikus considèrent qu'un texte qui emploie le "je" se rapproche de la "core decadence" (2020, 5). Tandis qu'un texte à la troisième personne relève davantage du naturalisme décadent.

Les deux parties du texte se passent dans deux lieux différents. La première partie narre le récit d'un voyage de l'Autriche à Versailles, en train. Le récit évoque ensuite le désir de revoir le château, que Strindberg a visité en 1876.<sup>9</sup> Il s'agit donc d'une sorte de pèlerinage sur un passé vécu comme plus heureux, que ce soit le passé autobiographique du scripteur ou un passé plus "historique". Le château de Versailles, qualifié par trois fois d'"enchanté" (Strindberg 2016 12, 17, 18), pour lequel le scripteur éprouve une "attraction" contre laquelle il ne peut lutter (13) est toutefois le pays où le scripteur n'arrivera jamais. Strindberg est donc littéralement désenchanté, et cherche le ré-enchantement. "Quelque chose" l'empêche de visiter à nouveau le château. Le promeneur solitaire est empêché par un tabou qui le dépasse, et ne cesse de faire des tours et des détours – nous y reviendrons. Dans la seconde partie, le scripteur est confiné dans sa chambre, et transcrit les "sensations" qu'il perçoit, allongé sur son lit, avant d'aller se promener dans la forêt. Le voyage est ici plus intérieur, les hallucinations se font nombreuses, les questionnements scientifiques plus pressants (rotation de la terre, vie des plantes...)

*Sensations détraquées* peut-il être lu comme un texte décadent? Le titre semble explicite, qui met l'accent sur la sensibilité d'un névrotique qui se situe délibérément "hors de la norme". Pour Petteri Pietikainen, Strindberg est d'ailleurs "one of the first nervous intellectuals to enter the Age of Nervousness" (Pietikainen 2007, 1). L'auteur cite d'ailleurs à l'appui de cette affirmation le texte-même de *Sensations détraquées*, indiquant d'ailleurs le seul texte suédois (*ibidem*). Le terme "détraqué" avait été utilisé par Marc-Monnier en 1883 pour son "roman expérimental"; deux ans plus tard, Georges Sauton livrait *Les Détraquées*, avant que René Schwaebler n'utilise le même terme pour ses "études documentaires" illustrées, en 1903.

La "mise en scène" de soi du scripteur possède en tout cas des traits liés à la décadence. Le scripteur ne cesse de parler de sa "fatigue", due, dans la première partie, au très long voyage en train, compensée par un sommeil "de seize heures" qui chasse les "diables noirs", les "chagrins" et les "soucis" (Strindberg 2016, 10). Loin d'être bienheureux, ce vide dénote une absence à soi-même, une "dégageante indifférence" (11). Avec un art consommé de la métaphore, le scripteur se figure ainsi: "je suis nerveux ainsi qu'une écrevisse qui rejette sa carapace, irritable comme le ver à soie qui mue" (21). Il affirme par ailleurs: "toute la nullité de la vie, la vanité de l'existence, l'inutilité du travail me pèsent d'une façon très habituelle" (24). Cette aboulie, cette nervosité, a une cause: "n'est-ce pas l'insomnie, les débauches qui m'ont aiguës les sens et les nerfs?" (26). Débauché et mélancolique, le scripteur a tout du héros décadent. De façon assez peu étonnante, le scripteur éprouve une certaine misogynie,<sup>10</sup> tant à l'égard de sa première femme que de sa mère (*ibidem*), dont la mort ou l'éloignement l'indiffère.

<sup>9</sup> C'est la date du premier séjour de Strindberg en France, comme correspondant du *Dagens Nyheter* selon Künzli et Engwall (2016a, 149). Ailleurs, Engwall affirme toutefois qu'il avait été missionné par la Bibliothèque Royale pour travailler à la Bibliothèque Sainte Geneviève (2013, 520).

<sup>10</sup> Strindberg écrit à la même époque *De l'infériorité de la femme* (parution en janvier 1895).

Mais si le scripteur est un “nerveux”, c’est aussi parce que *Sensations détraquées* est le récit autobiographique d’une crise psychique. Décadent ou juste... détraqué? Le scripteur se pose en malheureux persécuté. Ainsi, désireux de pleurer pour continuer à mener à bien une expérience ophtalmologique, le scripteur évoque “tous les souvenirs désagréables de [sa] vie si riche en multiples déboires” (*ibidem*). L’auto-apitoiement facile prend le prétexte de la recherche d’un état-limite qui fait du sujet l’objet de sa propre observation. Mais si le scripteur expérimente l’ennui, la mélancolie, typiquement décadents, il évoque également des hallucinations, un sentiment de persécution constant, une paranoïa marquée (“les torts constants que l’on me fit”, 27), voire des expériences de dissociation (15), expériences extrêmes qui laissent penser à un “décadent” fantastique ou gothique, ici porté par un “je” omniprésent. Des Esseintes croise le Horla.

La posture de l’“individualiste” (23, 29), du solitaire, du contempteur des foules, est cependant patente. Le scripteur est ravi, dans la seconde partie du texte, de loger dans “une maison totalement inhabitée” (23) et affirme: “la solitude est sublime” (*ibidem*) – le terme dénote un plaisir qui semble dépasser le dégoût souvent associé à la décadence. L’auteur, pour exprimer sa joie de se retrouver seul, emploie une formule oxymorique intéressante, qui associe l’ancien et le moderne, le féminin et le masculin: “C’est le couvent ultramoderne” (*ibidem*). Le terme de “couvent”, inattendu sous la plume d’un homme, est-il une confusion de Strindberg, qui ne connaît pas “monastère”, et rapproche le *kloster* suédois (monastère, abbaye, couvent...) de “couvent”?<sup>11</sup>

La description de ses contemporains par le scripteur fait également penser à la figure du dandy. Coïncé dans un train qui le conduit de l’Autriche à la France, le scripteur s’estime “prisonnier”, “obligé d’aspirer l’acide carbonique et l’azote d’hommes qui [lui] étaient inconnus” (9). Cette promiscuité, qui semble se traduire par une sensation d’asphyxie, comme si le scripteur était forcé de respirer, dans une serre chaude, des plantes vénéneuses, provoque en lui un réflexe de haine “ma première pensée fut de les détester” (*ibidem*), “comme je les exécrais, ces compagnons de boîte” (10). Cette sensation olfactive, douloureuse, torturante, est complétée par une misophonie très commune aux névrosés décadents: les voisins de train imposent au scripteur “la violence d’entendre leurs conversations qui mettaient en mouvement [son] cerveau” (9). Le cahot du train n’explique pas seul la douleur imposée au cerveau; le scripteur souffre bien d’une sensibilité exacerbée à la médiocrité des autres. Du “cerveau”, le scripteur saute d’ailleurs à l’âme, affirmant, dans la phrase suivante que “l’audition d’idées banales”, constitue des “atteintes portées à l’autonomie de [son] âme” (*ibidem*) – ici encore le terme “autonomie” interroge, comme si l’âme du scripteur avait besoin de “tenir seule”; et l’“âme” introduit une dimension spirituelle, ou spiritualiste, sur laquelle il faudra revenir.

Prenant “[sa] place dans la foule” du musée, à Versailles, le scripteur se sent “enrôlé dans cette bande” – le déictique, et le terme, suffisent à marquer la distance entre le scripteur et les autres. Son “Moi se redresse, sous la crainte menaçante de se voir effacé par le nombre ou le contact avec les autres” (17). Ici encore, le “dandysme” ou l’appréhension des foules vire à la paranoïa, sans que l’on puisse trancher entre héros décadent ou simplement détraqué. Les exemples sont nombreux: “ceux qui me suivent me détestent et je ressens leur haine et moi j’exècre ceux qui me précédent et me frôlent de leurs habits qui infectent le concurrent favorisé” (*ibidem*); “forgeant un plan pour échapper à tous ces invisibles ennemis qui m’assiègent” (19). Cette posture de l’intellectuel ou du surhomme qui doit se frotter à la “vulgarité” (9) du commun est en tout cas décrite comme habituelle, car le scripteur qualifie son âme d’“inutilement révoltée” (*ibidem*): le “je” dans la cité des hommes est destiné à souffrir, sans moyen d’action. Cherchant du “travail”

<sup>11</sup> Le manuscrit dit bien “couvent”, mais “moderne”, terme pourtant étrange et décadent! (Strindberg 2010a, 229).

dans la Grande ville, “la foire et l’usine des cerveaux combattants” (*ibidem*), le scripteur atteste tout à la fois l’existence d’une société matérialiste qu’il abhorre (“foire”) mais dans laquelle son intellect, nietzschéen, peut déployer sa vigueur.<sup>12</sup>

Dans son appréhension du temps, le scripteur semble attester également d’une décadence. Il rêve de *retourner* à Versailles, temps glorieux, passé, qui se confondrait avec le sien propre. Versailles est d’abord décrite comme “sainte” (10), son musée est un “sanctuaire” (17). Le château est ensuite qualifié de “vieille et chère connaissance de 1876”<sup>13</sup> (11). La mémoire affective se mêle à une mémoire plus historique, curieusement associée à la religion. Mais une fois le château enfin aperçu, de loin, c’est la déception: “le palais ne ressemble plus à mon vieux château de Versailles de 1876. D’abord celui-ci est plus petit, puis il est d’un style moderne” (12). Et le scripteur d’ajouter:

Plus petit, car j’en ai, dans ma mémoire, emporté l’image traditionnelle, celle qui symbolise la grandeur du siècle de Louis XIV, par ses immenses proportions. Plus moderne, car le style de Versailles,<sup>14</sup> briquet et pierre, a été fort divulgué pendant ces derniers vingt ans. (13)

Versailles a donc perdu littéralement de sa “grandeur”. Le scripteur semble jouer sur la polysémie de “grand” et “petit”, passant du littéral au figuré. Le château “traditionnel” n’est plus, s’est rapetissé, s’est “modernisé”, “divulgué”, terme curieux qui voisine avec “vulgaire”: le commun a désormais imité le style de Versailles – topos décadent, ou kitsch. Mû par une “idée bizarre”, le scripteur trouve que la cour et le bâtiment ressemblent à une oreille, qui servait à Louis XIV pour écouter Paris, et qui va lui parler (19). Une association d’idées se fait avec une histoire de marins qui entendaient encore les cloches de la ville, en pleine mer, “mais seulement en la concavité de la voile faisant ici office de miroir ardent” (20): le “miroir ardent” semble nous amener vers le décadent, et la “concavité” rappelle le rococo plus que le style classique.

Le merveilleux (voir *supra*) s’est en tout cas “perversi” (Palacio 1993, 34). C’est bien un passé héroïque et grand qui est célébré face à une modernité décevante. Dans la seconde partie, Strindberg vantera également les civilisations anciennes, Assyriens, Hébreux, Égyptiens, Grecs, Romains... (Strindberg 2016, 28), grandes civilisations éclairées. Et à la fin de la première partie “Dionysos” lui prête son oreille (20).

Un autre trait “décadent” serait la tendance à la flânerie. Le scripteur se livre à des marches (nordiques?) conçues d’abord comme un exercice sportif et spirituel (“afin de m’étirer quelque peu les jambes” (11). “Je marche. Je marche un quart d’heure peut-être et je me sens fatigué” (*ibidem*). Ces promenades hygiéniques ne sont en fait pas précisément des “flâneries”, puisqu’elles ont un but précis, qu’elles manquent d’ailleurs systématiquement – le château de Versailles. La première tentative se fait par l’avenue de Saint-Cloud, “raide, infinie” (*ibidem*). Deux jours plus tard, le scripteur se refuse à reprendre cette allée, “ennuyeuse” (12) et prend la contre-allée. Ce désir de prendre une “contre”-allée pourrait être une métaphore du geste décadent. Échouant toujours à approcher le château, le scripteur continue son périple et “débouche sur la place d’Armes” (*ibidem*). Le trajet vers le château n’est plus une promenade ou une flânerie, mais un chemin de croix, où le scripteur s’accroche à des “point[s] d’appui” comme à autant de stations: une voiture de place, puis un sergent de ville (13). La ville devient une vaste mer ou à tout le

<sup>12</sup> D’abord “socialiste” et préoccupé de la classe ouvrière, Strindberg s’est ensuite passionné pour Nietzsche.

<sup>13</sup> Dans le manuscrit original: “1875” (Strindberg 2010a, 224). Engwall rappelle qu’en 1876 Strindberg avait rédigé des textes sur les “merveilles d’alors Parisiennes” (2013, 520). Le mot “merveille” semble convoquer “enchanté”.

<sup>14</sup> Le manuscrit original dit “le style Versailles”, ce qui semble plus idiomatique (Strindberg 2010a, 224).



moins une “impression de la mer” (*ibidem*). Un “bec de gaz énorme” devient un “phare” (13, 14). Le scripteur parvient enfin à atteindre la cour d’honneur, “sous la protection de Richelieu, Bayard, Colbert, et autres statues de pierre dont la présence discrète en ce désert m’encourage” (16). Mais la foule du musée, comme vu précédemment, fait fuir le scripteur (les Grands du passé, figés dans la pierre ne peuvent le protéger des humains, trop humains), et le palais reste invisable – “demi-inconnu, mystérieux” (17) –, finalement peut-être protégé de la décadence par son inaccessibilité même.

La seconde partie de *Sensations détraquées* propose un étrange voyage en chambre: s’apercevant que sa tête est placée vers l’est, allongé sur son lit, sans bouger, le scripteur en conclut qu’il est “vraiment, assis en arrière, dans la promenade qu’il accompli[t] à travers l’espace cosmique” (24). Regardant par la fenêtre, il cherche pareillement un “point d’appui” (27) qui “[l]’aidera à [se] lever, à [se] tirer du puits dans lequel [il est] abîmé” (*ibidem*). La fenêtre, le bois, la vision d’un grand pin amènent enfin le scripteur vers son but: Paris, la “Ville”, décrite dans des termes qu’on peut voir comme décadents: “ce ne sont que monuments, des temples, des églises, des tours, des arcs de triomphe! C’est l’Héliopolis pour dieux, héros, empereurs, prophètes, saints et martyrs” (35). “Héliopolis”, ou “la ville du Soleil” n’est pas Versailles, la ville du roi Soleil, mais Paris. Et Paris est une Héliopolis qui, de loin, cache une Babylone décadente car c’est la ville “la plus grande du monde, enveloppée dans le blanc et chaste nuage qui cache les petites maisons sales des acheteurs et des vendeurs” (*ibidem*). Si le début du texte décrivait une arrivée pénible, la fin est une apothéose: “C’est vraiment Paris...que je salue!” (*ibidem*). Rastignac, passant à la décadence, se fait déférent, et non provocateur – à moins que n’apparaisse ici Strindberg, dans une métalepse frappante – si l’on considère le texte comme un texte littéraire, et non journalistique. Si le texte est pensé comme un article scientifique, le salut de l’auteur n’en est que plus surprenant.

*Sensations détraquées* n’est toutefois pas uniquement un texte décadent. Cela n’entraîne d’ailleurs aucune contradiction. Présentée plus comme une constellation qu’une “école” (Lyytikäinen *et al.* 2020, xvii), ou comme une “transition” (Weir 1995, ix), la décadence entretient des liens étroits avec le naturalisme, et la modernité, qui sont précisément questionnés ici.

Du naturalisme, Strindberg retient la méthode expérimentale. *Sensations détraquées* s’insère d’ailleurs dans la série des “Vivisections”. Il essaie systématiquement de relier ses sensations “détraquées” (et il n’est donc pas fou, s’il les qualifie ainsi) à des explications scientifiques. “L’angoisse<sup>15</sup> me saisit. Pour la combattre, je reviens à mes idées philosophiques, en évoquant des phénomènes analogues qui se répètent si fréquemment sans qu’on en puisse découvrir la raison” (Strindberg 2016, 14); “je sais que les voûtes des Orangeries se trouvent au-dessous de moi, et je me tiens ce raisonnement tranquilisant” (17). Ses “sensations détraquées” doivent trouver une cause scientifique. Dans sa version, Loiseau oublie d’ailleurs une phrase présente dans le texte initial: “Comme c’est tranquilisant de tout expliquer! Cela chasse la peur de l’inconnu” (Strindberg 2010a, 224).

Le décadent enquête lui-même sur sa “maladie”. Ce sont ainsi les cahots du train qui ont “remué la pulpe de [son] cerveau”. “En lui des fils conducteurs sont brisés” (Strindberg 2016, 11): Strindberg voit ainsi à la fois le cerveau comme un tout organique et une machine électrique. Dans la seconde partie, le scripteur évoque à nouveau la “pulpe” de son cerveau, qu’il arrose de sang pour “qu’elle pousse des boutons que je me plais ensuite, par amusement, à greffer sur les sauvagons des autres” (23). Plus loin, ayant une première fois échoué à rejoindre

<sup>15</sup> Le “*livsångest*” est une caractéristique de la décadence du Nord selon Lyytikäinen *et al.* (2020, 16).

le château, Strindberg évoque une illusion d'optique, et explique: "ce trouble dans ma vision est la conséquence naturelle du voyage" (11). Rendu exsangue par la force d'attraction du château, il reprend sa force vitale au contact du fer du bec de gaz, qui forme un "psycho-aimant" (16). Mais le scientifique se met à remercier "Soleil, ciel, dieu, peu importe le nom dont nous t'interpellons" (*ibidem*) du naufrage expérimenté sur la place d'Armes: le scientisme se fait ici spiritualiste, ce qui est souvent le cas dans la décadence nordique, sur les traces de Huysmans et de son "naturalisme spirituel" (Lyytikäinen *et al.* 2020, 28). Dans la seconde partie, il en va de même pour l'hallucination qui lui fait voir dans le "marbre blanc de la cheminée un 'réseau de fils rouges de sang'" (Strindberg 2016, 25) puis "un bégonia à fleurs blanches et rouges qui oscillent" (*ibidem*) – il incrimine "la rétine de [son] œil, projetée et grossie" (*ibidem*). Cette fois cependant, Dieu ne vient plus à son secours: son œil semble se développer pour "devenir un microscope solaire d'une force exorbitante" (26). Louant les savants, Copernic, Galilée, Newton, le scripteur développe en effet cette fois une réticence à l'égard de la religion qui défend "de croire à la circonvolution de la terre autour du soleil" (28). Héliocentrisme, photosynthèse... Désireux de se promener dans le bois, le scripteur médite sur le gaz carbonique supposément rejeté la nuit par les plantes, et conclut ironiquement "qu'une promenade nocturne au bois est donc mortelle!" (32). Couché par terre à respirer l'air, il fait l'expérience de sa survie et se rit des "hommes mûrs en habit vert" qui ont émis cette hypothèse (*ibidem*). L'exploration par Strindberg des "détraquements" de son système nerveux oscille ainsi entre croyance absolue en la science, défiance ironique appliquée à certains prétendus savants, et désir de saluer une entité plus haute, qu'il peine à nommer ou à reconnaître.

"Sac au dos", Strindberg fait aussi penser au premier Huysmans, lorsqu'il "sangl[e] [s]on sac" (9). Ainsi, il ne peut être dandy très longtemps, mais redevient zolien, lorsqu'il observe ses compagnons de voyage, enfin silencieux. Il finit "par les plaindre" (10), ils lui font "pitié" (*ibidem*). Ce sont des "malheureux" (*ibidem*). Strindberg se fait presque le chantre de la description de ces misérables de la société moderne, aux "mains encrassées" et à la "figure pâle toute entachée de suie" (*ibidem*). Il semble même participer à une communauté lorsqu'il écrit "un malaise général embrasse cette existence pénible, malpropre" (*ibidem*). "L'existence" est toutefois réduite à un voyage en train, et à l'absorption "en fumée des poussières de charbon et de soufre" (*ibidem*), ou à la projection sur les yeux de "sable" ou de "limailles microscopiques" (*ibidem*). La "bête humaine" (le train), ici, concentre des humains bêtes qu'elle se plaît à torturer.

Très baudelairien, le scripteur se promène dans un monde plein de signes où règne la synesthésie. Les odeurs, le toucher, sont omniprésents. L'ouïe est également sollicitée, comme dans cette scène où le scripteur voit une oreille dans la forme du château, et "enten[d] la mer" en collant son oreille à la muraille (19), le bruit entendu à Versailles le transportant jusqu'à Paris. Dans la seconde partie, la relation entre la musique et la nervosité est explicite. "Je prends ma guitare pour chercher l'accord de mes nerfs" (23). "Mes nerfs, ce jour, sont accordés en *ré* mineur"; "après quelques efforts, je me remonte en *fa* majeur" (24). Le *ré* mineur a pour Strindberg une valeur tragique, opposée au *fa* majeur, joyeux. Plus loin, dans le vide de cette même maison, il "désire entendre un bruit, bruit de sonnette, de tambour, ou de fusil" (28). La mimésis se fait littéralement musicale (Halliwell 2002).

Comme souvent chez les auteurs du Nord, ce "naturalisme" teinté de décadence va chercher du côté du primitivisme, au point qu'on peut parler d'une "rural decadence" (Rossi 2013): "mon pin est un être vivant, un grand animal qui mange, digère, croît et aime" (Strindberg 2016, 33). Le bois, les nuages, attirent le scripteur. Le dandy flâneur se souvient de Rousseau, ainsi lorsqu'il arpenté un bois:

je me sens déshabillé de mon vêtement d’homme civilisé. Je jette bas le masque du citoyen qui n’a jamais reconnu le contrat dit social; je laisse aller à la débandade mes idées révoltées,<sup>16</sup> et je pense, je pense... sans lâcheté, sans arrière-pensée, je vois alors avec une clairvoyance de sauvage, j’écoute, je flaire comme un Peau-Rouge<sup>17</sup>... (31)

Admiratif d’un grand pin, il affirme “qu’il sent”:

Donc, il souffre, et la dryade qui sanglote sous la cognée du bûcheron se révélera peut-être un jour aux esprits sensibilisés pour leur demander grâce et implorer leur protection contre les mauvais traitements, coups et blessures volontaires. (34)

Théophile Gautier voyait dans le “pin des landes” une métaphore de la souffrance du poète. Ici, le scripteur se met à la place de l’arbre, dans un geste qui fait se rejoindre croyances mythologiques et pensée pré-écologique.

Ce rapport à la nature peut d’ailleurs être aussi un trait décadent, extrêmement situé, toutefois, dans la décadence acclimatée dans les terres du Nord. Comme souvent dans la prose décadente du Nord, en effet, le héros est un jeune campagnard (“j’arrive des monts et des vallées”, 9) en route vers “la Grande Ville” (*ibidem*), rêvant un avenir radieux où la nature ne serait pas en putréfaction, mais au contraire en germe: “les raisins non vendangés encore, les tomates, les melons avant leur maturation et les roses en bouton” (*ibidem*). Plus loin, le scripteur confie que “l’odeur des deux millions de fleurs dans les jardins [l]’enivre, et [que] le vent des campagnes [le] dégrise” (17). Le voyage en train rapproche le scripteur et ses compagnons du “sauvage”: “soupirs, soupirs des hommes retombés après des millions d’années de civilisation à l’état de la brute ou du sauvage rêvant des verts pacages” (10). Avant d’ajouter, dans la même phrase: “ou peut-être aussi d’un bon meurtre, d’un viol ou d’un inceste!” (*ibidem*), obsession décadente d’une sexualité “détraquée”. Du Jardin d’Eden au jardin des supplices... de Zola à Mirbeau.

Il y a aussi du Rimbaud dans ce “je lyrique” qui se rêve “poète-magicien” (16), mettant le pied sur des “bateaux à vapeur” (*ibidem*). *Sensations détraquées* propose un “dérèglement de tous les sens” – à la différence du poète-voyant, toutefois, le scripteur décrit ses... douleurs optiques et peine justement à “voir”. La chronique de ce “dérèglement” ne se sublime jamais vers un état poétique assumé; Strindberg, dans son détraquement, agit en scientifique plus qu’en poète, et cherche à “aiguiller [ses] sensations” (27).

“Aiguiller”: la métaphore ferroviaire n’est pas vaine – mais ne se trouve que chez Loiseau (Strindberg dit “diriger”): la phrase se poursuit d’ailleurs, avec un art freudien du jeu de mots, voulu donc par le seul Loiseau, ainsi: “elles vont leur train, à leur gré” (*ibidem*). Les objets du progrès sont en tout cas omniprésents dans le texte. Strindberg évoque le train, résumé à son cahot, son bruit, ses escarbilles. L’œil du scripteur accroche également “le ballon du parc aérostatique de Meudon” (28) et ne cesse de demander des découvertes et des “invention[s] à créer”<sup>18</sup>

<sup>16</sup> “Pensées révoltants” dans l’original (Strindberg 2010a, 234).

<sup>17</sup> Un autre écrit de Strindberg en français porte le titre de “Barbare à Paris”. Il paraît dans *Gil Blas* en août 1895 (Engwall 2013, 528). Le barbare semble une variation typiquement décadente de la décadence latine (McGuinness 2015, 210-36), mais l’image peut aussi venir de Rimbaud.

<sup>18</sup> *Sensations détraquées* est aussi à lire en regard d’articles plus “scientifiques” de Strindberg parus en 1896 et 1897 dans *L’Initiation* ou *L’Hyperchimie*. Strindberg parle de soleil, d’œil, du mouvement de la terre, de transmutation... (Engwall 2013, 531).

(25). Le rapport à la modernité est ambigu.<sup>19</sup> Une sorte de millénarisme apocalyptique surgit, à la mention, à deux reprises, de la date de 1900 (29, 30), il est vrai évoquée de façon amusée, un certain M. Beudonnat voulant revenir sur l'héliocentrisme... (*ibidem*). Car la "modernité" s'incarne d'abord dans ses objets et le scripteur se questionne:

né au bon vieux temps des lanternes à l'huile, des diligences messagères, des passeuses, des romans en dix volumes, j'ai traversé avec une involontaire rapidité les époques de la vapeur et de l'électricité, au point d'avoir perdu le souffle et détérioré mes nerfs! (20)

Comme Rimbaud encore, qui voulait "être absolument moderne", le scripteur poursuit : "Ou serait-ce que mes nerfs évoluent vers le raffinement et mes sens vers la subtilisation? Vais-je donc faire peau neuve? Suis-je sur le point de devenir moderne?" (*ibidem*). Mais plus loin, c'est avec une certaine ironie que le scripteur "invoque "du nouveau!" "C'est ce qu'il nous faut! Mais qu'il soit amusant et pas trop vieux surtout" (29).

Strindberg décadent, primitiviste, rousseauiste et rimbaldien. Quitte à proposer une vision "détraquée" de l'histoire littéraire, osons proposer que l'auteur suédois nous semble aussi visionnaire en ceci qu'il paraît aussi proposer une appréhension "surréaliste" du monde. Ainsi, le wagon, plein de voyageurs endormis, devient "quelque champ de bataille parsemé de cadavres et de membres dispersés" (10). La contre-allée de l'avenue de Saint-Cloud devient une forêt maléfique: "les troncs d'arbres me serrent et les voûtes ogivales me pincement comme des tenailles" (12). Encore ces relevés pourraient-ils être hérités du conte ou du roman gothique, inspirations pour les décadents. La mention du "poteau de fer" "échauffé" et "amolli par la hausse de la température" (14) relève plus proprement du surréalisme, de même que la phrase "ainsi qu'un animal croisé d'un polype, d'un insecte, d'un serpent et d'un poisson, se dresse le pin" (32).

Bien plus, les *Sensations détraquées* de Strindberg semblent proposer, aussi surprenant que cela puisse paraître, une esthétique pré-cinématographique. Ainsi, un "travelling contrarié" (ou "compensé", aussi appelé "effet Vertigo") peut-il se lire dans cet extrait, première approche du château de Versailles: "je continue à piétiner sans voir grossir le bâtiment. Il marche avec moi et s'éloigne à mesure que je m'approche" (11). Dans le film d'Hitchcock, qui a donné son nom à cet effet, c'est bien la "sensation détraquée" (le vertige du personnage principal) qu'il s'agit de restituer, comme si le spectateur et la spectatrice devaient la *ressentir* à leur tour. Au cinéma, le mouvement de travelling avant s'accompagne d'un zoom arrière, et le travelling arrière d'un zoom avant. Le processus semble être détaillé par le scripteur: "les lignes de la perspective changent à mesure que j'avance; en même temps l'angle visuel augmente et ce jeu infernal des lignes invisibles détraque mon cerveau" (12). Mais, dans la seconde partie, Strindberg n'imagine-t-il pas son œil devenir "une lanterne magique"<sup>20</sup> (26)? Le détraqué est devenu une machine optique.

### 3. Les *Sensations détraquées*: une traduction à rebours?

La décadence du texte *Sensations détraquées* n'est toutefois pas que thématique; elle est évidemment également stylistique. Revenons à la version Strindberg, à comparer à la version Loiseau. La décadence se lit aussi dans une sorte d'écriture "artiste", dont il s'agit dans un premier

<sup>19</sup> Sans pouvoir y insister davantage ici, on renvoie le lecteur à l'article de Strindberg, "Qu'est-ce que le moderne?", paru dans *L'Écho de Paris*, le 20 décembre 1894.

<sup>20</sup> En pratiquant la photographie, Strindberg avait inventé des "célestographies".

temps de voir si elle vient de Loiseau, ou de Strindberg, et, dans un second temps, sans jamais pouvoir trancher vraiment, si elle vient de la maladresse d’un allophone, ou d’un choix délibéré du mot rare, de l’adjectif inattendu par un non-natif très lettré, à la limite du pastiche, ou de la poésie la plus pure. Maurice Gravier, C.G. Bjurström ou Gunnar Brandell se sont ainsi plu à relever les imperfections du style de Strindberg en français (Künzli et Engwall 2016a, 150). Le manuscrit de Strindberg comporte quelques coquilles, comme un “bizaire”, qui est évidemment une erreur. Il est évident toutefois que Loiseau a adapté, changeant la ponctuation, éliminant ou ajoutant des passages. Il a également modifié les termes. Nous nous appuyons ici sur une comparaison avec le texte autographe de Strindberg, tel qu’il a été édité en 2010 (Strindberg, [1894-1895] 2010a).

Ainsi Strindberg parle-t-il de “verts pacages” (Strindberg 2016, 10), d’“helminthes” (24, mais il s’agit ici d’un terme scientifique), de “subtilisation” (20) – mots conservés dans Loiseau. C’est toutefois Loiseau qui remplace “souvenirs” par “souvenances” (11), cherchant le terme rare. Strindberg parle également d’une “indifférence dégageante” (*ibidem*); (Loiseau choisit d’inverser nom et adjectif), d’affection “vermineuse” (24); de “sauvageons” pour des boutons de fleurs (23) – ce qui correspond à l’exacte étymologie. Il emploie “lobulé” (33) ou “héliplâtres”, corrigé, justement, par Loiseau en “héliolâtres” (35). “Divulgué” (13), qui indique l’état du château de Versailles, est à prendre sans doute au sens de “rendu vulgaire” – Loiseau le conserve. On peut se demander quel est le sens de “fantaisie” (caprice? Imagination?) dans la “fantaisie nouvelle” qui lui fait voir le pavillon d’une oreille dans les “ailes du bâtiment” (19) – le mot “pavillon” a ici une valeur polysémique et poétique. C’est ici le français, dans sa musique vibratoire, qui aurait rapproché les “sensations” et les images de Strindberg, qui fonctionne par association musicale de mots.

Le terme de “tact” (14) au sens de toucher sensoriel n’est pas présent dans le texte de Strindberg, extrêmement modifié à cet endroit. Loiseau, de même, modifie “bénévolent” en “bénévole” (18) alors qu’il faut l’entendre au sens de “bienveillant”. L’image de “l’oiseau à l’essor” est splendide (27); mais Strindberg a écrit “oiseau en vol”. La phrase “sans remarquer ombre de lassitude”, par l’abandon de l’article attendu, est également surprenante (11), de même que “Suis-je pas un détraqué?” (20). Le manuscrit indique toutefois bien un “d’ombre” et “Suis-je un détraqué”: Loiseau a-t-il voulu “faire sonner décadent”? Ou “traduit” Strindberg en idiolecte décadent? A moins de vouloir rendre les “curieuses” impressions d’un homme hospitalisé?

En 1898, Strindberg écrit à Georges Loiseau: “la langue Française m’as [*sic*] détruit mon style Suédois, de sorte que je me sens forcé de faire des exercices suédoises [*sic*] pour me rattraper” (Künzli et Engwall 2016a, 149, note 11).<sup>21</sup>

*Sensations détraquées* a été traduit sous le titre *Förvirrade sinnesintryck* en suédois, en 1895 et 1897, sur les versions révisées parues dans *le Figaro*. En 1895, la première partie a été traduite par Eugène Fahlstedt et publiée dans *Vintergatan*. Le traducteur avait été recommandé par Strindberg lui-même, qui semble avoir relu la traduction. En 1897 les deux parties sont traduites pour *Tryckt och Otryckt IV* par le même traducteur – on ne sait si Strindberg a retravaillé la traduction. La disposition est toutefois étrange: le texte est divisé en trois parties (ce qui correspond aux trois livraisons dans *Le Figaro*), mais la première et la seconde sont inversées. Le texte est republié de nombreuses reprises, en 1901 et 1909 (Engwall et Stam 2016, 86). Pour une édition plus moderne et plus scientifique, celle de Gunnel Engwall et de Per Stam, commandée par l’Etat suédois, Lars Strömberg a repris pour base le manuscrit original. Paradoxalement, cette version en traduction est donc plus fidèle au texte de Strindberg. Il restitue

<sup>21</sup> Cité par les auteurs à partir de *August Strindbergs brev*. 1970. Tome 12, éd. Torsten Eklund, Stockholm: Bonniers, 334.

par exemple la phrase manquante que nous avons citée plus haut (“Vad det är lugnande att kunna förklara allt! Det förjagar rädslan för det okända”).

La traduction “Loiseau” des passages cités plus haut est ainsi:

Jag kommer från bergen och dalarna, där nerifrån den blåa Donaus stränder. Bakom mig har jag lämnat hyddan vid vägen, de ännu ej skördade druvorna, jag har lämnat tomaterna, melonerna, som vänta på sin mognad, och rosorna, som stå i knopp. (Strindberg 1897, 191)

La traduction “Strindberg” est ainsi:

Jag kommer från bergen och dalarna vid den blåa Donau. Bakom mig har jag lämnat stugan vid vägkanten, bakom mig finns de ännu ej skördade vindruvorna, de ännu ej mognade tomaterna och melonerna, och rosorna som gått i knopp. (Strindberg 2010b, 82)

Les différences, à l’œil du profane, sont minimales (“hyddan”/“stugan”; “vägen”/“vägkanten”, “stå i knopp”/“gått i knopp”); l’attente du “bourgeoisement” semble toutefois accentuée dans la première traduction (“som vänta på sin mognad”: “vänta” veut dire “attendre”) quand Strindberg avait écrit “avant maturation” et Loiseau “avant leur maturation”: c’est dans le rétablissement du texte original de Strindberg que tient la rectification. Comme dans toute traduction, les beautés du texte se perdent parfois. Dans les traductions sur la version de Loiseau, le fameux “divulgué” devient “*blifvit nagontig mycket vanligt*” (“est devenu quelque chose de très ordinaire”) (Strindberg 1897, 195) ou “*har blivvit så spridd under de senaste tjugo åren*” (“s’est tellement répandu pendant les vingt dernières années”) (Strindberg 2010b, 83).

Si l’on se permet le jeu de mots, Loiseau, on l’a vu, a donc “suédé” le texte français de Strindberg – il l’a non simplifié, comme le terme “suédé” l’indique souvent avec humour, mais au contraire sophistiqué. De retour en Suède, le texte subit de semblables transformations.

Ainsi, la traduction du titre lui-même pose question, le terme “Förvirrade” connotant davantage la “confusion” que le “déraquement”. Dans une lettre à Littmansson, datant d’octobre 1894, Strindberg confiait pourtant:

J’écris comme un damné et j’ai terminé le récit dans lequel je raconte la façon dont j’ai assiégé le château de Versailles. Un compromis détraqué et symboliste entre la poésie des sciences naturelles et la folie. Je pense que c’est assez fou pour être moderne et assez sage pour ne pas l’être (Notre traduction).<sup>22</sup>

Le terme “detraquistisk” aurait pu sans peine voyager du français au suédois, lui ajoutant une touche décadente.

Une autre “perte” significative est sans doute à signaler. Sans doute Strindberg a-t-il écrit avec une vraie joie, et à dessein, entre guillemets, “perdre le nord” (Strindberg 2016, 15). En traduction, la métaphore se dissout en un “falla ur kursen” (Strindberg 1897, 197) ou en un “komma ur kurs” (Strindberg 2010b, 84), toutes expressions qui signifient “dévier de sa route”, “sortir du chemin”, sans aucune mention géographique septentrionale. Pas de jeu de mots, donc, bilingue, sur un Strindberg qui perd justement... le Nord – en français, et ne le retrouve décidément pas, même re-migré vers le suédois.

<sup>22</sup> Orig. cité dans Engwall et Stam 2016, 347: Jag skrifver djäfligt och skref nu slut huru jag belägrade Versailles slott. Symbolistisk detraquistisk kompromiss med naturvetenskap poesi och ursinne. Jag tror det är galet nog att vara modernt och klokt nog att ej.

## References

## Bibliographie primaire

- Strindberg, August. 1894-95a. *Sensations détraquées*, manuscrit. <<http://www5.kb.dk/manus/vmanus/2011/dec/ha/object54458/da#kbOSD-0=page:71>> (12/2023) et reproduit dans:
- Strindberg, August. 2010a [1894-95]. *Sensations détraquées*, transcription du texte manuscrit. En *Strindbergs Samlade Verk* 34. *Vivisektioner II*, édité par Gunnel Engwall et Per Stam. Stockholm: Norstedts, Nationalupplaga: 222-36.
- <[https://litteraturbanken.se/författare/StrindbergA/titlar/Vivisektioner2/sida/222/etext?traff=w221\\_1&-traffslut=w221\\_2&cs\\_query=sensations%20d%C3%A9traqu%C3%A9es&cs\\_from=0&cs\\_to=29&cs\\_text\\_filter=%7B%-22sort\\_date\\_imprint.date:range%22:%22192,2023%22%7D&cs\\_word\\_form\\_only=true&cs\\_lbworkid=lb12133742&hit\\_index=0](https://litteraturbanken.se/författare/StrindbergA/titlar/Vivisektioner2/sida/222/etext?traff=w221_1&-traffslut=w221_2&cs_query=sensations%20d%C3%A9traqu%C3%A9es&cs_from=0&cs_to=29&cs_text_filter=%7B%-22sort_date_imprint.date:range%22:%22192,2023%22%7D&cs_word_form_only=true&cs_lbworkid=lb12133742&hit_index=0)> (12/2023).
- . 1894-95b. *Sensations détraquées*, supplément littéraire du *Figaro*, livraisons des 17 novembre 1894, 26 janvier et 9 février 1895 (version Loiseau). <<http://www5.kb.dk/manus/vmanus/2011/dec/ha/object54458/da#kbOSD-0=page:71>> (12/2023).
- Strindberg, August. 2016 [1894-95]. *Sensations détraquées*. Paris: Les éditions du Chemin de fer (version Loiseau).
- Strindberg, August, 1897. *Förrade Sinnesintryck*, traduction d'Eugène Fahlstedt d'après la version Loiseau, *Tryckt och Otryckt*, vol. IV, 183-207. Stockholm: Albert Bonnier. (première version complète) <<https://archive.org/details/trycktochostryck00strigoog/page/n195/mode/2up>> (12/2023).
- Strindberg, August. 2010b. “Förrade Sinnesintryck”, traduction révisée en suédois par Lars Strömberg d'après le manuscrit original. En *Strindbergs Samlade Verk* 34. *Vivisektioner II*, édité par Gunnel Engwall et Per Stam, 81-96. Stockholm: Norstedts. <<https://litteraturbanken.se/författare/StrindbergA/titlar/Vivisektioner2/sida/81/etext>> (12/2023).

## Bibliographie secondaire

- Ahlström, Stellan. 2016. *Strindbergs erövring av Paris. Strindberg och Frankrike 1884-1895*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Ahlund, Claes. 1994. *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosan*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Andersen, Per Thomas. 1992. *Dekadanse I nordisk litteratur 1880-1900*. Oslo: Aschehoug.
- Carlander, Cecilia. 2010. “Georg Brandes et la décadence française”. In *Échanges intellectuels: Brandes et la France, l'Allemagne, l'Angleterre*, édité par Annie Bourguignon, Konrad Harrer et Jørgen Stender Clausen: 193-204. Peter Lang, Berne.
- Carlander, Cecilia. 2012. “Milieux opposés: *Au bord de la vaste mer, Inferno* et l’imaginaire décadent”. *Deshima. Revue d'histoire globale des pays du nord*, Hors-série 2, 225-40 *Strindberg et la Ville/ The city of Strindberg*.
- . 2016. “Strindberg och det androgyna”. In *Strindberg across Borders*, édité par Massimo Ciaravolo, 125-138. Rome: Studi Germanici.
- Cedergren, Mickaëlle. 2010. “L'Amour platonique dans la littérature fin de siècle. Parcours croisé de textes de Péladan et de Strindberg”. *Actes du XVIIe Congrès des romanistes scandinaves*, édité par Jukka Havu, Carita Klippi, Soili Hakulinen, et al., 182-98. Tampere: Tampere University Press.
- . 2012. “Strindberg, lecteur de Huysmans. Convergences entre *En route, Inferno* et *Légendes*”. *Revue de littérature comparée* no. 341: 5-23. doi: 10.3917/rlc.341.0005.
- Cedergren, Mickaëlle, et Marie-Cécile Cadars. 2012. *Le Naturalisme spiritualiste en Europe. Développement et rayonnement*. Paris: Classiques Garnier.
- Dahlkvist, Tobias. 2012. “*By the Open Sea* – A Decadent Novel?: Reconsidering Relationships Between Nietzsche, Strindberg, and Fin-de-siècle Culture”. In *The International Strindberg: New Critical Essays*, edited by Anna Westerståhl Stenport, 195-214. Evanston: Northwestern University Press.

- Engwall, Gunnel. 1980. "Le Plaidoyer d'un fou": Un plaidoyer de Strindberg ou de Loiseau?. *Stockholm Studies in Modern Philology*, New Series 6: 29-54.
- . 2013. "Strindberg, journaliste français". *Études germaniques* no. 272: 517-42.
- Engwall, Gunnel, et Peter Stam (eds). 2016. *August Strindberg: Samlade Verk. Nationalupplaga Textkritisk kommentar till SV 34 Vivisektioner II*. Stockholm: Stockholms universitet. <[https://litteraturbanken.se/författare/StrindbergA/titlar/StrindbergTK34/sida/85/faksimil?s\\_query=sensations%20détraquées&s\\_from=0&s\\_to=29&s\\_text\\_filter=%7B%22sort\\_date\\_imprint.date:range%22:%221248,2023%22%7D&s\\_word\\_form\\_only=true&s\\_lbworkid=lb99909034&hit\\_index=0](https://litteraturbanken.se/författare/StrindbergA/titlar/StrindbergTK34/sida/85/faksimil?s_query=sensations%20détraquées&s_from=0&s_to=29&s_text_filter=%7B%22sort_date_imprint.date:range%22:%221248,2023%22%7D&s_word_form_only=true&s_lbworkid=lb99909034&hit_index=0)> (12/2023).
- Eriksson, Olof. 2013. "Explicit och implicit översättning: exemplet *Légendes*". *Strindbergiana* vol. 28: 93-101.
- Gagnier, Regenia. 2015. "Global Literatures of Decadence". In *The Fin-de-Siècle World*, edited by Michael T. Saler, 11-28. Abingdon-New York: Routledge.
- Gravier, Maurice. 1978. "Strindberg écrivain français". *Revue d'histoire du théâtre* vol. 30, no. 3: 243-65.
- Grimal, Sophie. 1994. "Strindberg dans la presse française 1894-1902". In *Strindberg et la France*, édité par Gunnel Engwall. Acta Universitatis Stockholmiensis, 75-67. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Halliwell, Stephen. 2002. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Hansson, Ola. 1957 [1887]. *Sensitiva amorosa*. Uppsala: Almqvist & Wikcells.
- Künzli, Alexander, et Gunnel Engwall. 2016a. "Le français strindbergien en traduction: l'exemple du *Plaidoyer d'un fou*", *Milli mÅla*: 145-75. <<https://access.archive-ouverte.unige.ch/access/metadata/8ace9256-5f3f-4dd0-b16b-8d467df01351/download>> (12/2023).
- Künzli, Alexander, et Gunnel Engwall. 2016b. "Strindberg and Transnationality. The Case of *Le Plaidoyer d'un fou*", *Strindberg across Borders*, édité par Massimo Ciaravolo, 63-79. Rome: Studi Germanici.
- Lagercrantz, Olof. 1979. *August Strindberg*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Lyytikäinen, Pirjo, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková, et al. (eds). 2020. *Nordic Literature of Decadence*. London: Routledge.
- McGuinness, Patrick. 2015. *Poetry and Politics in Fin de Siècle France. From Anarchism to Action française*. Oxford: Oxford University Press.
- Niemirowski, WierczyÅlaw A. 2000. *Der Schrifsteller Ola Hansson in Berlin, 1890-1893*. Lublin: Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Norup, Lis, 2000. *I den sidste time: dekadencens kunst og kritik*. Aarhus: Husets Forlag.
- . 2013. *Hysteriens tid: Charcot-Breuer-Freud*. Aarhus: Klim.
- Norseng, Mary Kay. 1991. *Dagny: Dagny Juel Przybyszewska, the Woman and the Myth*. Seattle: University of Washington Press.
- De Palacio, Jean. 1993. *Les perversions du merveilleux: Ma Mère l'Oye au tournant du Siècle*. Paris: Séguier.
- Pierrot, Jean. 2007 [1977]. *L'Imaginaire décadent*. Rouen: Presses Universitaires de Rouen.
- Pietikainen, Petteri. 2007. *Neurosis and Modernity. The Age of Nervousness in Sweden*. Leiden: Brill.
- Potolsky, Matthew. 2006. "Decadence, Nationalism and the Logic of Canon Formation." *Modern Language Quarterly*, vol. 67, no. 2, 213-44.
- . 2013. *The Decadent Republic of Letters: Taste, Politics and Cosmopolitan Community from Baudelaire to Beardsley*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Rossetti, Gina M. 2006. *Imagining the Primitive in Naturalist and Modernist Literature*. Columbia: University of Missouri Press.
- . 2007. *Le naturalisme finlandais. Une conception entropique du quotidien*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- . 2013. "Noble Savages and Human Beasts: The Primitive in Finnish Neo-Naturalism". In *Re-Reading Zola and Worldwide Naturalism: Miscellanies in Honour of Anna Gural-Migdal*, edited by Carolyn Snipes-Hoyt, Marie-Sophie Armstrong and Riikka Rossi, 399-413. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Rønning, Anne B. 2002. " 'Ubestemmeleg utestengd utan grunn' – noen tanker om Dagny Juel Przybyszewskas plass i norsk litteraturvitenskap". In *Hilsen. En bok til Arne Melberg i anledning 60-årsdagen*, 258-68. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.



- Torgovnick, Marianna. 1990. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Weir, David. 1995. *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- . 2008. *Decadent Culture in the United States: Art and Literature against the American Grain, 1890-1926*. Albany: State University of New York Press.
- . 2018. *Decadence: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Witt-Brattström, Ebba. 2007. *Dekadensens kön: Ola Hansson och Laura Marholm*. Stockholm: Norstedt.